

Chemins it@liques

La comédie du coffre

La Cassaria

Pris l'un pour l'autre

I Suppositi

en prose

L'Arioste

Traduction et commentaire

Pauline Rougier

La comédie du coffre (La *Cassaria*)

Pris l'un pour l'autre (I *Suppositi*)

en prose

L'Arioste

Traduction, introduction et notes

Pauline Rougier

La Cassaria (La comédie du coffre) et les *Suppositi* (Pris l'un pour l'autre) ont été représentés dans l'atmosphère enjouée des Carnavals de 1508 et 1509 organisés par la cour de Ferrare. Les deux premières comédies de l'Arioste, rédigées en prose, sont aussi les premières comédies régulières en langue vulgaire de l'histoire du théâtre italien. Dans *La comédie du coffre*, deux jeunes hommes, aidés par leurs serviteurs, cherchent à être unis à leurs bien-aimées. Pris l'un pour l'autre raconte l'échange d'identité entre un jeune homme amoureux et son serviteur. L'Arioste se nourrit de théâtre latin d'un point de vue narratif, dramaturgique et scénique, mais grâce à son emploi comique de la langue vulgaire, il parvient à renouveler les formes de la comédie. Ces deux pièces de jeunesse acquièrent une valeur d'archétype par l'immersion de l'intrigue dans la réalité de l'époque, *Pris l'un pour l'autre* se déroulant à Ferrare. La coexistence d'ancien et de nouveau tempère la révolution de l'Arioste qui apparaît cinq cent ans plus tard comme une révolution silencieuse, sans cesse modérée par le respect des Anciens. L'œuvre théâtrale de l'auteur est symptomatique d'une période charnière, à l'exception peut-être de la *Lena* qui est indéniablement moderne. Œuvres de transition, *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* passent le relais à leurs « grandes sœurs », qui consacrent définitivement l'usage de la langue vulgaire pour le genre en devenir : le théâtre comique régulier. Cette édition vise à éclairer le contexte historique et littéraire de composition des pièces, en situant ces comédies dans le panorama théâtral de l'époque, tout en explicitant certains critères de traduction en postface.



9782313004708

Editions
■ Chemins de tr@verse

sur



**Toute diffusion du contenu de cet ouvrage, sans l'autorisation
expresse de l'éditeur, sous quelque forme que ce soit,
viole les règles relatives au droit d'auteur et expose
le contrevenant à des poursuites judiciaires.**

© Éditions Chemins de tr@verse, Neuville-sur-Saône, 2014
Dépôt légal : janvier 2014
Édition de janvier 2014 (première édition)

Isbn PDF : 978-2-313-00469-2

Éditions Chemins de tr@verse
4, avenue Burdeau
69250 Neuville-sur-Saône

Chemins it@liques

Une collection dirigée par
Sylvain Trousselard

L'Arioste

La comédie du coffre

Pris l'un pour l'autre

La Cassaria *et* I Suppositi
en prose

Traduction et commentaire de
Pauline ROUGIER

ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE



**Projet pour la scène de la représentation des *Suppositi* de 1519,
réalisé par Raphaël en février de la même année.**

TABLE DES MATIÈRES

Préface	9
Note du traducteur	78
La comédie du coffre	85
Pris l'un pour l'autre	183
Postface	274
Ouvrages de référence	308
Annexes	310

PRÉFACE

S'il est possible de lire le *Roland furieux* comme un poème épique composé par un auteur à l'esprit plein d'humour, l'étude des œuvres théâtrales de l'Arioste ne fait que confirmer la propension de ce dernier pour le comique¹ : en tant que dramaturge, en effet, il n'écrivit que des comédies. On parle souvent, d'ailleurs, en regardant les splendides portraits du Titien, d'un fameux sourire de l'Arioste, un sourire « en coin » (vaguement narquois peut-être ?), qui illustrerait picturalement ce fond « humoriste », ironique, perpétuellement sous-tendu dans l'œuvre du grand auteur ferrarais. Sourire d'un auteur sérieux, dont l'esprit comique inquiet aboutit à une comédie qui n'amuse même plus, bien au contraire, cette *Lena* qui laisse un arrière-goût amer...

L'Arioste nous a laissé cinq comédies, ou plutôt, cinq titres : *La Cassaria*, *I Suppositi*, *Il Negromante*, *I Studenti* et *La Lena*. Nous parlons de titres, car chaque comédie est indissociable d'une autre version qui l'accompagne : les réécritures en vers de *La Cassaria* et des *Suppositi*, les deux rédactions du *Negromante*, les ajouts de la *Lena* « *caudata* » et les suites des *Studenti* proposées par Virginio, son fils (*l'Imperfetta*) et Gabriele, son frère (*la Scolastica*). Qu'en est-il de la trame des deux premières pièces, écrites en prose ? Dans *La Cassaria* (*La comédie du coffre*), la scène se déroule dans la ville grecque de Mytilène. Deux jeunes hommes, Érophile et Caridor, sont amoureux de deux jeunes filles, Eulalie et Corisque, qui appartiennent à un entremetteur, Lucrain. Érophile, conseillé par son serviteur Renard, cherche à obtenir Eulalie en donnant à Lucrain un coffre précieux détenu par son père, Crisobole. C'est alors que ce dernier revient, compliquant la situation. Renard est emprisonné et un autre serviteur, Pivot, prend le relais : il réussit à obtenir de l'argent de Crisobole, permettant aux jeunes protagonistes d'être unis aux jeunes filles. Dans *I Suppositi* (*Pris l'un pour l'autre*) en revanche, la scène se déroule à Ferrare, dans le monde bourgeois. Le jeune étudiant Érostrate, amoureux de la belle Polymneste, a changé d'identité avec son serviteur Dulippe, pour obtenir une place chez Damon, le père de la jeune fille. Afin de contrer le vieux Cléandre, son rival, Dulippe (qui est en réalité le véritable Érostrate déguisé), convainc un Siennois de se faire passer pour Philogone (le père d'Érostrate), afin de repousser le mariage. Mais l'arrivée du véritable Philogone embrouille les choses, en créant une série de quiproquos. La comédie se conclut par un procédé typique de la comédie classique :

1. Même s'il faut se méfier d'une lecture rétrospective des œuvres dites mineures, à la lumière du chef-d'œuvre, il nous semble qu'elle révèle malgré tout des liens, et surtout une ligne de fond cohérente qui ne peut être le simple fruit du hasard.

l'agnition (Cléandre découvre que Dulippe est en réalité son fils et renonce donc à Polymneste) qui conduit au *lieto fine* traditionnel (un dénouement heureux, avec le mariage d'Érostrate et Polymneste).

Dans les deux premières comédies, écrites en prose et représentées respectivement en 1508 et 1509, rien de grave encore. Le sourire peut naître, serein, en ces temps encore apaisés, et l'atmosphère enjouée du Carnaval pour lequel elles ont été écrites renforce cette fraîcheur qui n'est cependant pas complètement ingénue : les deux premières comédies laissent déjà transparaître, mais très rapidement, en filigrane, certaines difficultés sociales et des inégalités patentes (inégalités qu'Antonio Piromalli se charge de relever dans son portrait si noir des Ducs d'Este, lorsqu'il écrit que ces festivités n'étaient en réalité qu'une mascarade visant la propagande d'un pouvoir aristocratique élitiste, injuste, opprimant le peuple de Ferrare¹). Ainsi, il s'agirait des débuts encore insouciant de ce comique inquiet, insouciance que la dureté des temps, le contexte de guerre qui opposera Ferrare à Venise, l'expérience de plus en plus douloureuse de la vie de courtisan, se chargeront de tempérer.

Il semble possible de percevoir chez l'Arioste, au fil du temps, une vision du monde de plus en plus sombre, un pessimisme sans cesse accentué, mais toujours filtré par l'écriture (la satire autobiographique des *Satires*, l'humour ironique du *Roland furieux*, la forme imposée par le genre dans les comédies). Un pessimisme qui naîtrait avant tout de la constatation d'une défaite irréversible de la Raison, et qui s'exprime de façon lapidaire dans le *Negromante* : « *la sciocchezza, che al mondo è in abbondanza* »² (le héros du grand poème suffit d'ailleurs à lui seul à témoigner de cette démission de la Raison, ce Roland devenu furieux, fou jusqu'à la furie). Les personnages sont « manipulés eux-aussi par la vie et la Fortune comme des marionnettes. Toutes les solutions des comédies de l'Arioste restaurent l'ordre espéré et dû au réel et aux affects ; mais précisément dans cette pacification finale, on reconnaît la grâce malicieuse et sceptique du poète, qui continue à considérer les hommes et leurs affects comme la ronde d'un manège »³.

1. *La cultura a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, Florence, La Nuova Italia, 1953, p.10-16.

2. « La sottise, qui abonde en ce monde ». Cette phrase, prononcée par Nibbio, est inchangée dans les deux rédactions de la comédie (Acte II, scène II dans la première version ; Acte II, scène I dans la seconde).

3. S. Battaglia – G. Mazzacurati, « Rinascimento e barocco », *La letteratura italiana*, Firenze – Milano, Sansoni – Accademia, 1974, p.58-59. (En l'absence de spécification, les traductions sont de notre fait).

Dans le *Roland furieux*, seul l'éloge de la famille d'Este pour laquelle l'auteur-courtisan écrivait rend nécessaire le mariage entre Ruggiero et Bradamante, afin que naisse leur glorieuse descendance. Dans les comédies, seule l'exigence du genre comique conduit les trames amoureuses au dénouement heureux, aux mariages traditionnellement attendus qui ne proviennent que d'un renversement impromptu du Sort (dénouement qui ramène l'ordre sur scène, rassurant Duc et courtisans). Ainsi des raisons extrinsèques à tant de joie : les efforts des hommes ne sont pas responsables à eux seuls de la réussite de leurs entreprises (et cela, bien sûr, ne vaut pas seulement dans le domaine des noces). Dans *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre*, les projets des serviteurs rusés sont systématiquement déjoués. Dans la première pièce, si les ruses de Renard étaient découvertes par le vieux Crisobole, l'intelligence de Pivot réussissait encore à sauver la situation. Mais dans *Pris l'un pour l'autre*, seule l'agnition (la *peripezia* d'Aristote), ce changement de la Fortune, conduit à l'union d'Érostrate et Polymneste. Certes, le modèle provient de la comédie latine, où le Sort conduisait déjà les événements¹, et où les serviteurs échouaient parfois, mais il n'empêche... Combien de lamentations contre la Fortune si changeante, tantôt « adverse », tantôt « maligne », combien d'exclamations de joie quand soudain, « bienveillante », elle change, semblable au jeu de la *zara*² (citation dantesque qui rappelle que l'existence n'est qu'une simple partie de dés) ? Cette vanité, ou plutôt cette vanification progressive des efforts des personnages manipulés par le *Caso*³, n'est que le début d'un processus qui débouchera sur la conclusion presque tragique de la *Lena*, où le personnage éponyme est rendu absolument inactif et impotent (tout comme le serviteur Corbolo), protagoniste

1. Ainsi, dans l'*Eunuque* de Térence (un des modèles de *Pris l'un pour l'autre*) : « [...] *an fortunam collaudem, quae gubernatrix fuit, quae tot res tantas tam opportune in unum conclusit diem ?* » (« ou bien la fortune, qui a piloté toute l'affaire et mené tant de choses vers une bonne conclusion ? »), v, 8.
2. « La rivalité amoureuse, qui se dispute entre Cléandre et celui qui me représente, me semble identique au jeu de dés ; lorsque tu vois l'un jouer tout ce qui lui reste, car il a perdu énormément à plusieurs reprises, et qu'on on attend qu'à ce point il quitte le jeu. La fortune lui sourit, et il gagne ce lancer », *Pris l'un pour l'autre*, iii, 2.
3. Dans *Pris l'un pour l'autre*, encore une fois, Philogone affirme : « Je ne crois pas que la moindre feuille ne bouge ici-bas sans la volonté divine. » (« *Una minima foglia non credo che quaggiù senza la superna volontà si muova.* », v, 8) : Cette transcendance est-elle le Sort, la Fortune ou Dieu ? Philogone parlait en iv, 8 de Dieu comme d'un juge très juste, qui connaît tout : « *Dio, che iustissimo iudice ogni cosa intende* ». Dans le prologue de *La Comédie du coffre*, l'Artista, créateur des esprits des auteurs de comédies, est en réalité Dieu. Quoi qu'il en soit, cette « superna volontà » est toujours celle de l'Auteur.

d'une comédie qui oublie même qu'elle doit se conclure par un dénouement heureux : un triomphe du hasard et un échec définitif de la raison qui aboutissent à un comique confusément « jaune ».

La comédie du coffre et Pris l'un pour l'autre en prose. 1508 et 1509, à Ferrare. Ces dates sont des balises dans l'histoire du théâtre italien. Premiers exemples de comédie érudite en langue vulgaire du monde moderne, premières comédies régulières de la Renaissance, elles deviendront des archétypes. Cette nouveauté historique inestimable a même eu tendance à faire oublier la valeur littéraire de ces pièces¹. Du point de vue de la réception face à la nouveauté opérée par l'Arioste, le succès immédiat auprès du public suffit à témoigner que ces choix étaient bons à ce moment-là de l'histoire du théâtre.

Ces pièces font partie du genre (avec toute la prudence que requiert le terme de « genre » à l'époque) de la comédie *érudite*, c'est-à-dire la comédie régulière, qui se distingue des formes du théâtre populaire (les farces, les comédies rustiques, les *mariazi*, etc.) ou du théâtre non régulier en imitant les classiques. Avant ces deux pièces, à la fin du xv^e siècle, les scènes de théâtre de Ferrare étaient occupées par les représentations des comédies antiques, en latin ou sous forme de traductions en langue vulgaire (les *volgarizzamenti*). En effet, l'enthousiasme philologique de l'Humanisme, stimulé par la célèbre découverte de douze comédies de Plaute jusqu'alors inconnues², avait touché les cercles intellectuels des érudits à Ferrare. Les représentations de pièces classiques avaient commencé à partir de 1484, après que le Duc Hercule 1^{er} eut mis fin à la guerre contre Venise (dans un climat de paix et d'insouciance

1. Nous pensons tout particulièrement au jugement critique sévère de Benedetto Croce, qui écrit que les comédies de l'Arioste marquent sans aucun doute une date importante dans l'histoire du théâtre italien, mais sont muettes d'un point de vue poétique (*La letteratura italiana*, par Mario Sansone, Bari, Laterza, 1956, p.308-309).

2. Même si le genre dramatique avait souffert durant la période du Moyen Âge (pensons par exemple à l'acharnement des Pères de l'Église contre le théâtre profane entre les vi^e et vii^e siècles), le théâtre antique n'avait pas entièrement disparu. Un tournant fut amorcé en 1429 lorsque Niccolò de Trevini retrouva à Cologne un codex contenant ces douze comédies de Plaute, qui s'ajoutèrent alors aux quatre qui étaient déjà connues. La nouvelle parvint à Rome en février, suscitant l'enthousiasme de Poggio Bracciolini. Niccolò Cusano l'y apporta au Cardinal Giordano Orsini : il s'agit du codex *Vatic. Lat. 3870*, dont Lionello d'Este, le Duc d'Este qui était également un disciple de Guarini, insista pour obtenir une copie. Les comédies se répandirent donc largement dans la sphère intellectuelle ferraraise dès le milieu du xv^e siècle.

politique à la Cour, contexte similaire à celui des représentations de nos deux pièces), contribuant à redécouvrir le concept même de théâtre à travers ces témoignages du passé, et alimentant ainsi la recherche dans ce domaine.

C'est ainsi que le spectacle théâtral commence à prendre son autonomie au cours du xv^e siècle, autonomie que l'Arioste, dès la première décennie du nouveau siècle, allait définitivement consacrer. On identifie des lieux spécifiques pour le spectacle, posant ainsi la question de la mise en scène : alors que les représentations sacrées par exemple, et le théâtre médiéval en général se déroulaient en plein air, les mises en scènes des pièces classiques « rentrent » peu à peu dans les cours puis dans les salles des palais. La séparation entre le monde réel (celui du public) et le monde de l'art (celui de l'acteur) élimine symboliquement l'ancien type de participation du public à l'événement théâtral. À Ferrare, les représentations ont lieu dans le palais du Duc, selon un processus de privatisation du théâtre, qui, passant de l'extérieur à l'intérieur, acquiert son propre espace (ce qui constitue une première étape vers la création d'un théâtre permanent). Il s'agit donc du théâtre privé d'une élite aristocratique qui opère à une promotion à la fois économique (en finançant les mises en scène) et culturelle (en enrichissant le cercle humaniste). Ce caractère élitiste n'exclut pas un rapport avec le public, autorisé lors des représentations, quoique avec des limitations d'accès : c'est là que le spectacle (inséré dans le cadre plus général et public de la fête qui inclut aussi les tournois, les processions, etc.) devient propagande, notamment sous Hercule 1^{er}. Un tel phénomène n'est pas spécifique à Ferrare : au cours du xvi^e siècle, la fête en Italie tend de plus en plus à devenir une célébration dynastique. Lors du Carnaval, le public assiste en réalité à une théâtralisation du pouvoir qui se donne en spectacle. Comme le suggère Antonio de Luca, l'expérience théâtrale, comprenant le spectacle et le public, les acteurs et les spectateurs, devient une métaphore complète qui consacre toute une réalité socio-culturelle¹. Mais restons prudents : si les représentations théâtrales permettent un contact entre la cour et la population, elles restent fondamentalement un événement privé, fonctionnant en cercle fermé. Le texte est écrit et joué par la cour, pour la cour.

Accompagnant l'identification d'espaces précis pour les mises en scène, c'est le concept même de scénographie qui s'élabore peu à peu, ainsi que l'idée du théâtre en tant qu'institution dotée de règles, au sein duquel se crée un échange dialogique entre les acteurs et le public (nous verrons qu'en

1. *Il teatro di Ludovico Ariosto*, Roma, Bulzoni, 1981, p.24.

transposant la scène à Ferrare, l'Arioste rend le jeu de renvois entre la scène et la ville encore plus complexe). Ainsi, nous pouvons dire avec Marzia Pieri que l'hégémonie acquise par la comédie régulière d'imitation latine à l'intérieur de la fête courtoise est la grande nouveauté qui favorise l'acquisition complexe du concept de théâtre représentatif, en sollicitant l'élaboration théorique et pratique du lieu théâtral et de la scénographie¹. Quelques réductrices et répressives que puissent apparaître la supervision et la propagande lors des fêtes publiques, c'est pourtant la continuité de goût de la famille d'Este pour le spectacle théâtral qui a permis son institutionnalisation et par là même les nombreuses tentatives, comme autant de tâtonnements qui débouchent enfin sur l'expérience originale et mûre de l'Arioste, lequel, d'un point de vue strictement littéraire, contribuera à donner au théâtre un véritable statut de *genre*. En somme, c'est d'abord à Ferrare, où la forme et les techniques de la représentation sur scène ont été renouvelées, que la dignité de la composition dramatique, comme texte et comme représentation, se met en place à l'aube du nouveau siècle.

L'Arioste montre dès ses débuts une grande clairvoyance quant à la puissance du bouleversement qu'il introduit dans le panorama théâtral : cette prise de conscience du genre s'exprime notamment dans les prologues. Le texte et la scène sont renouvelés ; la maturité est alors à la fois littéraire et scénographique. Au cours du XVI^e siècle, la prolifération des traités sur le sujet sera emblématique : traités sur la langue (par Bembo), sur le genre théâtral, sur la scénographie (par Serlio), comme pour témoigner de cette urgence d'une théorisation. Après le désordre du théâtre médiéval et grâce à l'influence d'une culture humaniste qu'il dépasse, l'Arioste est en quête de principes pour un théâtre moderne, une quête qui passe tout d'abord par une tentative d'actualisation du théâtre antique. Luigina Stefani parle ainsi, très justement, de la conscience qu'a l'Arioste d'être l'inventeur d'un nouveau genre, et de son projet de fonder un nouveau classicisme en langue vulgaire². L'étude de la comédie classique est un passage obligé pour une compréhension juste de l'expérience théâtrale de l'Arioste. La quête des sources, tentation à laquelle il est difficile de résister tant l'imitation des Anciens est patente, tentation même nécessaire pour mieux appréhender l'innovation qui s'y loge, a cependant envahi de façon excessive le champ de la

1. *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p.108-109.

2. *Ludovico Ariosto, Commedie, I, La Cassaria, I Suppositi (in prosa)*, par Luigina Stefani, Milan, Ugo Mursia Editore, 1997, p.81.

recherche sur l'œuvre comique de l'Arioste, bloquant les apports exégétiques nouveaux¹ (à plus forte raison lorsqu'elle devenait l'instrument d'une démonstration du manque d'autonomie littéraire de l'auteur²).

Le langage de la comédie au xvi^e siècle est particulièrement lié à la demande d'un public déterminé d'un point de vue culturel et social, mais aussi régional. La comédie dépend d'un contexte spécifique qui a une influence sur les choix culturels et linguistiques. La recherche d'une interaction immédiate avec le public, qui doit prendre la forme du rire, ou du moins du sourire, crée une exigence externe à l'œuvre littéraire pensée comme texte autosuffisant (mais au théâtre, le texte ne l'est jamais), qui incite à repenser la notion d'intertextualité. Au delà des modèles, c'est la projection sur la scène, en vue d'une efficacité sur le public, qui doit être visée. Le langage comique ne peut renoncer à cette exigence, quel que soit le degré de recherche littéraire souhaité par le dramaturge. Comme pour le prouver, au cours des années, les comédies de l'Arioste connaissent un affranchissement progressif des modèles qui révèle une prise d'autonomie théâtrale consciente de sa valeur. Il est vrai que le cheminement des œuvres comiques de l'Arioste semble assez linéaire : au fil des comédies, nous assistons à un phénomène de maturation indéniable jusqu'au chef-d'œuvre incontesté, la *Lena*. Celle-ci serait l'aboutissement d'une longue quête, trouvant enfin un équilibre entre les éléments comiques, réalistes et satiriques, un nouveau langage comique adapté à son sujet, un lien plus complexe entre la scène et la ville. D'œuvre en œuvre, l'insertion graduelle d'éléments modernes correspondrait aussi à une amélioration artistique (le choix de l'hendécasyllabe, un langage plus homogène, etc.). Cependant, si cette évolution est indéniable, les comédies en prose ne peuvent être considérées comme des « embryons », encore bien immatures, de son théâtre, ou du moins comme des ébauches en attente de leur versification. Si nous avons choisi ses deux premières comédies, c'est tout d'abord pour leur forme (la prose, qui s'impose plus spontanément pour une traduction de théâtre) mais aussi car, relevant d'une même période d'écriture, elles nous semblent fournir les bases déjà sûres de cette longue recherche. Il s'agira de comprendre en quels termes, en accompagnant notre traduction d'une analyse des textes italiens.

1. Les recherches menées aux éditions Mondadori par Angela Casella sont extrêmement exhaustives. Nous devons beaucoup à cette chercheuse et la citerons à plusieurs reprises.

2. Nous pensons tout particulièrement à l'article de Guido Marpillero, « I *Suppositi* di Ludovico Ariosto », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. xxxi (1898), p.291-310.

À la lecture de nos pièces, nous constatons qu'elles sont avant tout des comédies *d'intrigue*, sur le modèle de la comédie classique. Toute la comédie érudite de la Renaissance italienne sera d'ailleurs une comédie d'intrigue. De manière un peu schématique, au niveau encore embryonnaire du théâtre de l'Arioste (en un sens surtout chronologique) le relief des caractères semble inversement proportionnel au dynamisme de l'action, à la multiplication des intrigues : ses personnages, quoique modernisés, ne sont pas des individus, tels que nous pourrions chercher à les lire à travers notre regard habitué aux nouveautés du théâtre contemporain. La vacuité psychologique correspond à la quête absolument objective d'une trame qui « fonctionne »¹. Vincenzo de Amicis analyse de façon très éclairante la notion de *caractère* au théâtre dans *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*², nous permettant de mieux appréhender chaque personnage. Dans chaque caractère, écrit-il, trois éléments sont à prendre en considération : une dimension universelle et humaine, une dimension locale et sociale, et enfin une dimension véritablement individuelle. Or la comédie italienne, basée sur le théâtre antique, ne prenait en compte que la dimension universelle. Alors, ouvrant progressivement l'espace du comique au monde contemporain en transposant sa deuxième comédie à Ferrare, l'Arioste y fait nécessairement entrer la dimension locale et sociale : ses personnages se chargent ainsi d'actualité (pensons par exemple à celui qui est simplement défini comme « un Ferrarais »), et s'extraient de ce fait, quoiqu'en partie seulement, de l'abstraction du type. Ces comédies d'intrigue, d'action, voient déjà un enrichissement dans la conception du personnage, mais ils ne deviennent en aucun cas, à ce stade de l'histoire du théâtre, des individus. Certaines lectures critiques de l'expérience théâtrale de l'Arioste ont exagéré la part psychologique de certains personnages³.

1. Le goût de l'action, la multiplication des intrigues sont d'ailleurs tels qu'on a pu tirer de *Pris l'un pour l'autre* un canevas de Commedia dell'Arte : *I Suppositi ridotti a scenario* (Bergame, 1895).

2. Firenze, Sansoni, 1897.

3. Crisobole par exemple, dans *La comédie du coffre*, est modelé sur le *senex* latin. Walter Binni (tout en soulignant combien il s'agit d'une exception dans la galerie des personnages « plats » d'un Arioste tout tourné vers le goût de l'intrigue) va jusqu'à voir dans les réprimandes faites à son fils (en v, 2), le « prélude de certains vieux pères chez Goldoni, vivant de la poésie du travail, de la sobriété » et qui créent en outre une pause stylistique, un instant de répit dans le flot irrépressible des intrigues (« L'esperienza teatrale », *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, G. d'Anna, 1970, p.62). Il est vrai que malgré son héritage latin évident, il semble humainement plus consistant : en effet, son indignation morale

Visant une traduction de ces deux comédies, nous devons sans cesse garder cela à l'esprit afin d'appréhender justement la notion de *personnage*. L'article de Karl Thompson, *A note on Ariosto's I Suppositi*¹, est éclairant à ce sujet. L'auteur constate en effet que les travaux menés en Angleterre sur le théâtre de l'Arioste ont été faussés : en ce qui concerne *Pris l'un pour l'autre*, cette pièce a souvent été lue comme une preuve précoce de la tendance au romanesque (« *romance* ») du théâtre italien de la Renaissance, notamment à travers les travaux de H. B. Charlton qui l'avait étudiée à partir de la traduction anglaise de Gascoigne de 1566². Or, celle-ci était trop orientée vers le romanesque et réduisait considérablement l'influence de la dramaturgie antique. Pour ne prendre qu'un court exemple, Gascoigne traduisait dans ses *Supposes* le « *di buona voglia* » de Philogone (iv, 3) par « passer quelques nuits sans pleurer » (« *passed a fewe nightes without teares* ») alors qu'il signifie plus simplement « de bonne humeur ».

Cet exemple, certes marginal, montre qu'au delà d'un principe de fidélité au texte, c'est ici une véritable question littéraire qui se pose. Question littéraire qui est aussi une question éthique : Gascoigne effectuait un travail dangereux en modernisant outre mesure le texte, en le transformant. Dans ce cas, en ce qui concerne la conception du personnage, il faussait le sens même de la critique littéraire en surestimant la valeur psychologique et individuelle des caractères de l'Arioste, et en gommant la question fondamentale du rattachement aux Anciens, de l'intertextualité constitutive de ce texte qui fonde sa modernité au sein des types latins.

La lecture des textes doit être extrêmement prudente, grâce à un regard aussi éclairé que possible, afin de ne pas commettre de méprises. C'est pourquoi certaines balises, certaines lignes de conduite quant à l'acte de traduire sont nécessaires.

Les différentes analyses « traductologiques » expriment toutes la même difficulté : celle de l'élaboration d'une théorie. Antoine Berman synthétise bien l'exigence de la recherche actuelle dans ce domaine : « La réflexion sur la traduction est devenue une nécessité interne de la traduction elle-même »³.

est véritable. Cet accent de sincérité, s'il est indéniable, demeure cependant marginal et ne peut naître en aucun cas d'une intention naturaliste ou d'une volonté d'individualisation.

1. « Comparative Literature », xii (1960), 1, p.42-46.

2. Ottawa, Dowehouse Editions, 1999.

3. *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p.12.

Confrontés à cette difficulté, nous pouvons définir l'idéal que nous visons :

[La traduction] a pour objet d'importer et de domestiquer le contenu du texte-source tout en reproduisant, aussi bien que possible, la forme d'expression originale de ce contenu. ¹

GEORGES STEINER

Dans le cadre d'une comédie, le texte que nous avons entre les mains n'est qu'un reste, presque une relique, un squelette vidé de sa substance auquel nous ne pouvons que nous agripper : il ne nous reste que la dimension figée, la trace écrite du spectacle. Nous avons perdu la représentation, la mise en scène. La question de la traduction par rapport au *genre* du texte original implique alors d'adapter sa démarche : le but visé par l'auteur, qui correspond aux attentes du public, est le rire, qui naît d'une projection de la signifiante écrite vers les planches, d'un accomplissement du texte sur la scène soutenu par la signifiante gestuelle. En mars 1508 et en février 1509, *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* ont été écrits dans le cadre précis de la fête du Carnaval, dans cette atmosphère d'enthousiasme ludique qui doit relativiser une certaine sanctification du texte littéraire². S'y ajoute l'absence d'un texte original (qui seul pourrait détenir la clef d'un sens que nous essayons d'approcher et de reproduire dans notre langue), les brouillons de ces comédies ayant été volés par les comédiens. La traduction devient un véritable défi. En tant que traducteurs, nous devons savoir renoncer à une traduction parfaite et accepter *a priori* l'existence de ces nombreux écueils, qui l'un après l'autre repoussent la possibilité d'une lecture authentique, comme autant de voiles qui brouilleraient la vision d'un tableau, tout en reconnaissant notre statut d'intermédiaire, de messenger. Le travail philologique et critique de recherche consiste alors à « presser » chaque indice textuel pour en extraire le maximum de sens, et pour tenter, dans le cadre de la comédie, de faire renaître l'atmosphère du spectacle. Une lecture minutieuse devra être soutenue par une connaissance du contexte historique, linguistique et culturel, de manière à combler autant que possible cette marge d'incertitude creusée par la distance des temps et des langues. C'est pourquoi nous cherchons à accompagner la

1. *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978, p.453.

2. La *Commedia dell'Arte*, poussant à l'excès les potentialités offertes par la gestualité, montrera en négatif que le texte n'est qu'un des éléments du spectacle théâtral. Sans ôter, bien sûr, toute valeur au texte, cela permet d'en relativiser la portée et de ne pas sanctifier excessivement ce dont nous parlions comme d'une relique.

pratique de la traduction de ces quelques principes théoriques généraux de manière à nous approcher au maximum de ces idéaux, en gardant sans cesse à l'esprit l'exigence, bien que le terme puisse sembler éculé, de fidélité.

L'œuvre dramatique de l'Arioste :

le travail d'un écrivain à la cour de Ferrare

Le théâtre accompagne toute la carrière d'écrivain comme de courtisan de notre auteur, occupant l'espace de sa vie et celui de son œuvre. En effet le genre théâtral balise le parcours de l'Arioste qui a été à la fois dramaturge, acteur et metteur en scène, montrant ainsi un intérêt entier pour le *genre* dramatique (ce qui n'était pas encore une évidence), le concevant comme un texte littéraire (les réécritures en vers et la multiplication des versions de ses comédies suffisent à prouver qu'il considérait le théâtre comme un genre artistiquement noble), mais aussi comme un texte portant en puissance son aboutissement sur les planches. La critique s'est surtout posé la question du degré de liberté pris par l'auteur dans le genre théâtral : liberté par rapport aux Anciens en premier lieu, et liberté par rapport au pouvoir, du fait de sa position de courtisan. En tant que commandes du Cardinal Hippolyte d'Este pour le Carnaval, les deux comédies en prose semblent naître d'une nécessité extérieure à la sphère strictement artistique, celle d'un divertissement du public raffiné et cultivé de la cour, tout en s'insérant dans la stratégie de propagande inhérente à la préparation des festivités par le Duc, ce qui peut *a priori* rendre problématique la valeur purement littéraire des textes qui nous sont parvenus (or, *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* sont composés avec une conscience claire des enjeux artistiques). Quoi qu'il en soit, son engagement est total, impliquant non seulement le travail de l'artiste mais aussi la dimension humaine, si bien que certains vont même jusqu'à attribuer sa mort à la tristesse et à la maladie causées par la destruction de la scène permanente qu'il avait projetée¹. Il est néanmoins certain que cette date marque la fin de son activité théâtrale et que sa mort s'inscrit dans (et contribue à, pourrions-nous dire) une période de ralentissement des représentations à la cour de Ferrare.

1. Comme Bonaventura Pistofilo et Mario Equicola, deux contemporains. L'Arioste avait fait monter en 1531 une scène fixe dans la Grande Salle du Palais Ducal, qui fut malheureusement détruite le 31 décembre 1532 dans l'incendie qui s'était déclaré dans une boutique, à l'intérieur des murs du Palais.

Les premières traces de l'intérêt de l'Arioste pour le théâtre remontent à la période de sa formation culturelle, alors qu'il évoluait déjà dans le contexte de la cour de Ferrare ; plus précisément à l'année 1493, quand il composa une œuvre proche du genre théâtral, sa *Tragedia di Tisbe*, pour la compagnie fondée par Hercule I^{er} d'Este, promoteur du théâtre : il s'agissait d'une églogue mythologique en cinq actes en vers inspirée d'Ovide, d'après les témoignages (avant qu'elle n'eût été perdue)¹. En août de la même année, il faisait également ses pas officiels en tant qu'acteur : il suivit le Duc à Pavie, avec un groupe composé d'une vingtaine de jeunes gens entraînés à réciter les textes comiques de Plaute, pour jouer devant Ludovic le More². Il participa pour l'occasion aux représentations des *Captifs*, du *Marchand* et du *Poenulus*. L'idée d'acteur de profession n'étant qu'à un stade encore peu avancé, les comédiens étaient choisis parmi les gentilshommes qui augmentaient ainsi leur bagage culturel tout en vivant pleinement leur « noviciat » dans les cours.

Deux écrits sont généralement compris dans la liste des œuvres théâtrales ariostesques, mais ils ne relèvent qu'en partie du genre : un épithalame à l'occasion du somptueux mariage d'Alphonse d'Este et Lucrèce Borgia en 1502 ; puis une églogue, écrite après la découverte de la conjuration de Don Giulio et Don Ferrante d'Este (entre juin et septembre 1506) : le langage de l'Arioste s'ouvrait ainsi à des thèmes d'actualité politique (ce qui n'est pas anodin dans la mesure où les comédies donneront une place non négligeable aux allusions satiriques).

-
1. Certains critiques voient même les premiers témoignages d'un goût pour la comédie dès l'enfance de l'auteur, comme Théodore Muret : « Ce fut vers la poésie dramatique que son goût se porta d'abord ; encore enfant l'Arioste arrangea l'histoire de Pyrame et de Thisbé en scènes versifiées, et quand ses parents étaient sortis, il représentait avec ses frères et sœurs, ces essais vraiment précoces », dans la « Notice sur l'Arioste et ses productions dramatiques » qui précède sa traduction (« *L'un pour l'autre* », comédie en cinq actes, par l'Arioste, *Théâtre européen, nouvelle collection des chefs d'œuvres des théâtres ; Théâtre italien*, Série 1, Tome 1, Paris, Ed. Guérin et Cie, 1835).
 2. Cette initiative prouve l'influence de Ferrare sur les autres villes, qui cherchaient à l'égaliser dans le domaine des représentations dramatiques, ainsi que l'importance des échanges entre les cours, de l'émulation qui se créait entre elles : c'était à la cour de Ludovic le More que seraient nées les premières traductions « italiennes » des textes classiques (tandis que les premières représentations de comédies latines auraient eu lieu à Rome, sous l'impulsion de Pomponio Leto), avant que les mariages entre les Sforza et les Este ne contribuent à les transmettre à Ferrare.

Ce n'est qu'à l'aube du ^{xvi}^e siècle, une fois entré au service du Cardinal (charge qu'il assumait de 1503 à 1517) que l'Arioste acquiert un statut de dramaturge officiel. Vincenzo de Amicis met en parallèle l'évolution de l'œuvre théâtrale de l'auteur avec celle de la comédie à l'époque. Les œuvres dramatiques de l'Arioste seraient un résumé de l'histoire de la comédie italienne. En effet, l'auteur commença par traduire des comédies antiques, avant d'écrire des comédies originales sur le modèle de celles-ci, puis de s'émanciper de l'imitation latine et enfin d'écrire une comédie dont seule la forme pouvait rappeler celle des antiques¹.

Bien que cette vision très linéaire puisse être précisée, il est cependant vrai que, suivant le goût humaniste de la cour, l'Arioste proposa d'abord des traductions en langue vulgaire des pièces antiques, qui contribuèrent à forger sa connaissance des comédies de Plaute et Térence : il aurait traduit l'*Aulularia* et les *Menaechmes* de Plaute, ainsi que l'*Andrienne* et l'*Eunuque* de Térence, mais ces pièces ont toutes été perdues. À la cour de Ferrare, les traductions en langue vulgaire avaient commencé avec les *Menaechmes* de Plaute, mis en scène le 25 janvier 1486². Hercule 1^{er} percevait la nécessité d'« interpréter en langue maternelle » (« *in lingua materna interpretare* ») les grandes œuvres antiques, c'est pourquoi il faisait représenter les traductions de Plaute et Térence en premier lieu, au Palais Ducal (dans la cour d'abord, puis à partir de 1489³, dans la Grande Salle). Comme le souligne Luigina Stefani, c'est dans ces traductions que l'Arioste put expérimenter les tendances qui devinrent les lignes directrices de ses deux comédies en prose : la tentative de plier les jeux verbaux et parfois structurels des originaux (« les

1. *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Firenze, Sansoni, 1897.

2. Cette représentation a une grande importance dans le panorama théâtral de Ferrare. Comme l'écrit Guido Arbizzoni, le spectacle de 1486 a une importance historique exceptionnelle : expérience d'une représentation en langue vulgaire d'une comédie classique pour un public élargi et hétérogène, il s'agit de la première étape vers la composition des comédies originales en langue vulgaire, à l'origine d'un genre littéraire qui aura une grande fortune au ^{xvi}^e siècle, et dont les fruits précoces seront les comédies de l'Arioste, nées d'une expérience d'acteur, de metteur en scène et aussi de vulgarisateur (*Storia di Ferrara*, vol. III, par Walter Moretti, Edizione Librit, Ferrara, p.276). Les seules comédies imprimées qui nous sont parvenues, témoignages de ces représentations, sont ces fameux *Menaechmi*, l'*Amphitruone* de Pandolfo Collenuccio (1487), la *Cassina* et la *Mustellaria* de Girolamo Berardo (1502-1503), et deux pièces anonymes : l'*Asinaria* et le *Pseudolo*.

3. À l'occasion du mariage d'Isabelle d'Este, fille d'Hercule 1^{er}, avec le marquis de Mantoue, François II Gonzague.

jeux variés ») aux exigences linguistiques et métriques de la langue vulgaire, tout en intervenant sur les « contenus » en visant leur actualisation¹.

Après la pause des années 1491 à 1498², les noces d'Alphonse I^{er} et de Lucrèce Borgia en 1502 marquèrent une reprise des mises en scène, intensive après 1505, lorsqu'Hippolyte ordonna la reprise régulière des spectacles à la cour durant les saisons de Carnaval (si bien que l'on a parlé des « comédies du Cardinal »). Les festivités de ce mariage grandiose avaient amplement stimulé la recherche en matière théâtrale à Ferrare : pas moins de cinq comédies avaient été représentées, dans un espace réservé à l'occasion dans la grande salle du Palais de la Raison où l'on avait construit des gradins et une scène. Ces constructions donnèrent un nouveau souffle aux traductions des pièces antiques et contribuèrent également à la fondation d'un espace autonome destiné à l'espace théâtral. C'est dans un tel contexte que la première phase active de composition de l'Arioste fut effectivement (pour reprendre les termes de De Amicis) celle des comédies originales sur le modèle des Anciens : il s'agit des années 1508 et 1509, avec *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* en prose (en outre, il aurait peut-être commencé à cette date une première version du *Negromante*, complétée en 1520, en employant le vers). Le 6 février 1509, à l'occasion de la première représentation de *Pris l'un pour l'autre*, il serait remonté sur les planches afin d'en réciter le prologue. Enfin, après une longue période de pause dans son activité théâtrale³, les années 1528 (lorsqu'on lui confia la charge d'organisateur des spectacles à la Cour) à 1531 furent caractérisées par un nouvel élan dans le genre dramatique : désormais plus assuré dans ce domaine, et fort de son expérience humaine et littéraire, il put réécrire *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* en vers (faisant de l'hendécasyllabe *sdrucchiolo*, c'est-à-dire accentué sur l'antépénultième syllabe, « son » vers, propre au genre comique), proposer une nouvelle version du *Negromante* (en 1528) et composer enfin la *Lena*, unanimement reconnue comme son chef-d'œuvre. Les *Studenti*, en revanche, sont difficilement datables et inachevés⁴.

1. L. Stefani, *op.cit.*, p.7.

2. Ces années furent marquées par des deuils dans la famille ducale et par les difficultés économiques entraînées par l'invasion française de Charles VIII, en 1494 : les représentations théâtrales connurent alors un fort ralentissement.

3. Les années 1509 à 1528 furent en effet occupées par la rédaction des *Satires* et du *Roland furieux* et par les missions pour le Cardinal. En outre, son rôle de commissaire de la Garfagnana l'avait obligé à quitter Ferrare de 1522 à 1525. Les raisons sont également liées au contexte politique : la dure période de guerre contre Venise correspondit à une suspension générale des représentations théâtrales à Ferrare.

4. Ils ont été complétés par son frère Gabriele, sous le titre de *Scolastica*, puis par son fils

Ainsi, ce long parcours d'auteur-courtisan a été nourri par la comédie antique : partant de l'adhésion maximale au texte (à travers les traductions en langue vulgaire), passant par « l'imitation poétique » inspirée des Latins, revendiquée dans le prologue de *Pris l'un pour l'autre*, l'Arioste aboutit enfin à une comédie originale (« l'audace de l'auteur » évoquée dans le prologue de la première *Lena*).

Deux balises dans l'histoire du théâtre italien

D'un point de vue strictement formel, l'Arioste ne suit aucune des tendances que le théâtre avait pu prendre à Ferrare ou en Italie, comme la fable mythologique et pastorale, la mise en scène de textes classiques ou tirés des nouvelles ou, surtout, la comédie traduite directement du latin. Dans ces traductions en langue vulgaire, afin de rendre vie au théâtre antique, les pièces étaient adaptées, modernisées (toujours d'un point de vue formel) : le texte est divisé en actes, traduit et versifié, selon la métrique la plus répandue (le tercet et le huitain). La ligne globale qui se dessine est celle d'une restitution initiale du théâtre antique, d'abord en latin, puis en langue vulgaire, avant de passer à une imitation originale de ce théâtre, en conservant la langue vulgaire qui avait acquis raffinement et noblesse : c'est là que se situe l'Arioste, en véritable précurseur. Avec *La comédie du coffre*, puis *Pris l'un pour l'autre*, l'Arioste crée une forme théâtrale véritablement moderne : il applique la *prose* à une œuvre *originale*, qui plus est en langue *vulgaire*.

L'Arioste ne propose pas d'explication de ses choix formels et linguistiques, même dans les prologues (lieux privilégiés d'une réflexion littéraire). Ses *Lettres* ne peuvent nous donner d'indications en ce sens : en effet, si ses écrits épistolaires sont un témoin précieux de sa vie de courtisan entre janvier 1498 et décembre 1532, ils ne recouvrent malheureusement pas une longue période, comprise justement entre 1498 et septembre 1509... Nous n'avons donc pas le moindre éclairage « à chaud » de la composition de nos deux comédies. Ce choix est donc assez mystérieux au premier abord. Toutefois nous devons souligner la force de cette innovation, et essayer d'en comprendre la valeur dans le panorama théâtral au début du siècle.

Virginio, sous le titre d'*Imperfetta*.

LA NOUVEAUTÉ DE LA FORME :

UNE LANGUE VULGAIRE EN PROSE POUR LA COMÉDIE

À la fin du xv^e siècle, une conscience de la langue vulgaire s'affirme et se raffine à Ferrare, notamment à travers la pratique constante des traductions. Dans une lettre du 18 février 1479 à Hercule 1^{er} d'Este, Battista Guarino justifiait cette pratique de la traduction en langue vulgaire à propos de son *Aulularia* de Plaute, proposant en outre des réflexions intéressantes du point de vue d'une conscience « traductologique » : il y souligne en effet la nécessité d'une traduction des comédies classiques. Guarino, qui aurait d'ailleurs été le traducteur des fameux *Menechini* de 1486, était en effet à la tête des « équipes » de traducteurs qui œuvraient à la cour. Cette lettre signale bien que le but visé est l'efficacité, l'effet du texte au théâtre, ce qui passe par une adaptation du texte au goût de l'époque¹ : Guarino écrit moins en humaniste qu'en homme de théâtre (cependant, il continuait à employer le tercet et le huitain, en alternance). Dans le cadre du théâtre en effet, d'autant plus dans le contexte de la fête, l'emploi de la langue vulgaire permet d'ouvrir les représentations à un public plus vaste. Ainsi, les spectacles peuvent s'extraire du cercle restreint, académique et humaniste des Écoles pour s'ouvrir à une plus grande sphère intellectuelle, toujours élitiste certes, mais de laquelle le peuple n'était pas complètement exclu. Le théâtre connaissait un phénomène indéniable de « privatisation », mais si nous nous penchons sur les témoignages, nous trouvons des lettres de secrétaires, de gentilshommes dans lesquels sont également mentionnés des marchands, des voyageurs, etc.

Mario Baratto va jusqu'à parler de la naissance d'une littérature en langue vulgaire tendant à présenter les mêmes caractéristiques qu'une nouvelle littérature « classique », parce que capable de s'approcher de l'excellence de la littérature antique². Ainsi, l'étude philologique systématique des œuvres antiques ne masque pas l'existence d'un humanisme en langue vulgaire, guidé de la même façon par un projet littéraire. En effet, la langue

1. « *Ma parevami molto migliore translatione nominare li ditti odori et ridure la cosa ad la moderna, che volendo esprimere de parolla in parolla fare una translatione obscura et puocho saporita* » ; « *ben tradurre et specialmente ad la usanza del dì de hoggi* » ; « [...] *in vero ad voler seguire de parolla in parolla se faria, secondo lo mio iudicio, cosa goffa et che harebbe puocho del piacevole et bisogna alcune fiata adiungere et minuire et ridure in forma de lo usitato parlare quelle cose antiche* ».

2. *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1977, p.45.

employée n'est pas la langue vulgaire du peuple, mais un *volgare illustre*, élevé. Cherchant à s'imposer contre le latin, cette langue avait nécessairement dû, sous la plume des intellectuels et des élites culturelles, « élever » son niveau afin d'atteindre une validité à l'écrit. À Ferrare, la langue vulgaire des lettrés à la cour des Este était bien différente du véritable dialecte ferrarais (dont l'emploi était surtout pratique et anticonventionnel), une langue hybride qui utilisait, au besoin, plusieurs dialectes.

L'Arioste dramaturge emploie la langue toscane, mêlée de traits locaux et latins (« mêlée de latin » dit le dramaturge dans son prologue). Au cours du xvi^e siècle, c'est au toscan qu'on reconnaît une valeur potentiellement nationale dans le cadre littéraire, lorsqu'en 1525 les *Proses de la langue vulgaire* de Pietro Bembo sont l'aboutissement théorique et historique de cette affirmation d'une conscience linguistique en langue vulgaire. L'Arioste adopte la solution toscane dès ses débuts (ce que Machiavel lui reprochera, ainsi qu'à tous les écrivains non-toscans) avant même que la réflexion de Bembo ne s'impose. Le succès de la pensée du grand théoricien ne fera qu'entériner un choix initial spontané et manquant parfois d'homogénéité : l'Arioste n'atteindrait sa maturité linguistique que dans les années 1528 et 1529 (avec l'adoption du vers, et avec une connaissance de la langue affinée par les remaniements du *Roland furieux*), c'est-à-dire après 1525, date à partir de laquelle il serait véritablement guidé par la volonté de respecter le modèle littéraire proposé par Bembo.

Chronologiquement, *La comédie du coffre*, en 1508, n'a pas le primat absolu en ce qui concerne une dramaturgie autonome en langue vulgaire : en effet, l'*Amicizia* de Jacopo Nardi (1502-1512) et surtout le *Formicone* de Publio Filippo Mantovano (1506) peuvent lui contester la place. Cependant, ces auteurs ne peuvent être considérés comme des précurseurs du nouveau genre, dans la mesure où leurs pièces, qui oscillaient entre l'allégorie et le moralisme, étaient encore loin de la conscience théâtrale de l'Arioste. Ainsi, plus qu'une nouveauté formelle pure, la « révolution » de l'Arioste réside dans la finalité qu'il lui donne : il crée une langue vulgaire pour un genre, dictée par un projet cohérent et indéniablement littéraire.

Dans le prologue de *La comédie du coffre*, « comédie nouvelle » n'évoque pas la nouveauté de la forme mais une innovation qui réside dans l'esprit du texte, dans l'invention : il n'y a donc pas d'allusion à la prose en langue vulgaire. Le seul indice que nous possédons est une comparaison par

rapport au latin : « Il est vrai que ni la prose, ni les rimes vulgaires, / ne sont comparables aux proses ou aux vers anciens. [...] La langue vulgaire, mêlée de latin, / est barbare et peu cultivée ». Outre cette conscience de l'incapacité qu'a la langue vulgaire d'atteindre la perfection du latin, aucun élément ne vient éclairer notre lecture. Malgré sa déficience « naturelle », la langue vulgaire demeure l'instrument d'expression des *ingegni*, des « esprits » dont la valeur est identique à celle des Anciens : « mais les esprits ne sont pourtant pas différents / De ce qu'ils étaient [...] ». Ainsi, voix de ce « génie », la langue vulgaire conserve une vitalité poétique irréfutable, et ne perd en aucun cas sa qualité littéraire (celle-ci résidera alors dans les *jeux*, comme nous le verrons). Cette conscience linguistique est encore timide cependant et n'ose, ou ne souhaite, expliquer ses raisons.

L'emploi de la *prose* pour cette langue vulgaire est l'autre aspect formel de la « révolution » de l'Arioste. Il constitue le choix stylistique le plus surprenant. Il est vrai que certaines traductions en langue vulgaire avaient déjà été effectuées en prose à Ferrare : en effet, certains codex de Térence étaient encore transcrits comme s'il écrivait en prose¹. Nous pouvons aussi émettre l'hypothèse que cette forme permettait une rapidité d'exécution plus grande et s'avérait plus pratique lorsque les traducteurs devaient présenter leurs textes à temps pour les saisons de Carnaval². Cependant ce n'est certainement pas à un manque de temps que nous pourrions imputer son emploi de la prose dans les premières comédies, comme le fit Giraldi³, ses textes ne pouvant apparaître comme les fruits d'une rédaction hâtive et précipitée. Le fait que l'Arioste se situe à contre-courant par rapport à la

-
1. Certaines sources affirment que la prose était généralement employée dans les traductions en langue vulgaire, car elle semblait déjà plus proche de la réalité et plus adaptée à l'espace urbain et civil de la conversation bourgeoise. Faute d'une étude quantitative approfondie sur l'emploi de la prose ou du vers dans ces traductions, nous estimons que la stupeur provoquée par le choix de l'Arioste, ainsi que le soin mis par Bibbiena dans le prologue de la *Calandria* à justifier la nouveauté « révolutionnaire » de la prose, sont des preuves suffisantes pour soutenir qu'il devait s'agir de choix marginaux.
 2. Ainsi, dans l'*Apologetica*, G. B. Giraldi Cinzio affirme à propos de notre Arioste justement, qu'il aurait traduit son *Andrienne* et son *Eunuque* en prose à cause du faible délai que lui avait donné le Duc.
 3. Dans sa *Lettera sulla tragedia* : l'Arioste aurait été forcé d'employer la prose « car, bien qu'il eût une propension toute naturelle pour les vers vulgaires [...] il n'eût néanmoins pas assez du peu de temps qui lui fut donné pour traduire ses comédies en vers. », *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*, par B. Weinberg, vol. 1, Bari, Laterza, 1970, p.473.

tradition théâtrale à Ferrare ne peut être l'effet du hasard : les spectateurs étaient en effet habitués à entendre le mètre du tercet, la forme qui était adoptée pour les traductions comme pour les réécritures des pièces antiques. L'Arioste avait conscience de bouleverser les points de repère, et il le faisait à dessein. Giuseppe Coluccia, citant Cruciani, va jusqu'à parler d'un « choix anormal, expérimental et révolutionnaire », avant d'indiquer combien le but de cette révolution est de mettre fin au primat absolu, désormais révolu, du vers : la construction d'une comédie nouvelle se concrétise dans la rupture de la domination du vers¹. Ainsi, la prose devient l'élément progressiste le plus tangible dans cette recherche insatiable de modernisation de la comédie.

La prose de l'Arioste naît d'une exigence de raffinement et de noblesse, montrant clairement sa volonté de faire de la comédie un genre à part entière doté d'une forme qui lui soit propre (il est difficile de ne pas voir une certaine modestie rhétorique lorsqu'il dit dans le prologue de la *Lena* que « parmi les Fictions / poétiques, elle [la comédie] n'est pas la plus difficile »²). Son choix initial est courageux, car la forme poétique du vers n'avait plus à justifier sa validité littéraire, entérinée qu'elle était par le prestige naturel de la forme versifiée, celle qu'avaient adoptée en outre les Anciens, et qui s'adaptait sûrement le mieux aux exigences de la déclamation au théâtre³.

En repoussant alors le tercet ou le huitain, l'Arioste semble souligner en creux l'inadéquation des mètres qu'avaient choisis la plus grande partie des *vulgarisateurs*. Comme le suggère Luigina Stefani⁴, la double exigence de fidélité aux originaux et de recherche d'un dialogue théâtral vif et rapide fait ressentir l'écart entre l'allure « serrée » des textes antiques et les rythmes extrêmement dilatés des transpositions en tercets et en huitains : l'exigence

1. *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001, p.72.

2. « fra le poetiche / Invenzion non è la più difficile ».

3. Si nous partons à la recherche de précédents, la *Comediola Michaelida* de Ziliolo Zilioli (sûrement composée entre les années 1434 et 1447, témoignage précoce du goût de la cour de Ferrare pour un théâtre humaniste, accentué par la fascination de Guarino pour Térence) avait été composée en latin, mais en prose, une prose qui tendait vers des rythmes poétiques. Cependant, cette même élite culturelle humaniste, liée au pouvoir de Leonello (qui fut l'élève de Guarino) mit immédiatement un frein à ce type d'écriture théâtrale sûrement jugé trop bas, dès le milieu du xv^e siècle. Ensuite, si Publio Filippo Mantovano avait rouvert la voie à la prose dans son *Formicone* au début du xv^e siècle, obtenant un franc succès et démontrant par-là que ce choix était bon, il ne semblait pas encore dirigé par un projet littéraire fort et cohérent.

4. L. Stefani, *op.cit.*, p.8.

de cette forme « diluait » le langage, allongeait les répliques, annulant parfois l'efficacité du latin auquel Plaute avait donné une force comique indéniable¹. La prose de l'Arioste n'est pas une simple reproduction du parler : elle est en équilibre constant entre la recherche d'une spontanéité du langage adaptée à une forme littéraire qui puisse passer à l'*oral*, sur les planches (les personnages comiques, qui plus est à Ferrare, doivent plus que jamais parler le langage du quotidien) et la tentative de conserver une noblesse de *texte*.

L'influence de la comédie latine se traduit par des procédés stylistiques récurrents que nous décidons de conserver dans la traduction française. C'est sûrement là que se joue la critique sur le caractère artificiel de l'écriture théâtrale de l'Arioste. Dans *Pris l'un pour l'autre*, l'affirmation de Pasiphile, touché par le récit de Cléandre, est presque une didascalie parlée : « J'en pleure de compassion » (I, 2)². Nous retrouvons cette dimension très littéraire dans les déclarations d'amour. Celle que Caridor adresse à Eulalie dans la quatrième scène du premier acte, empreinte d'un lyrisme pétrarquiesque, est particulièrement traditionnelle : « Voici les sereines et lumineuses étoiles, dont la belle apparition peut apaiser les tempêtes de nos pensées tourmentées »³.

Les scènes de lamentation se prêtent particulièrement à cette analyse. Dans *Pris l'un pour l'autre*, après avoir congédié ses serviteurs afin qu'ils exécutent ses ordres, Damon a le temps de s'épancher (III, 2)⁴. Seul et désespéré, son discours frôle le pathétique : « Ah hélas, comment dois-je me

1. Ce que devait très certainement percevoir Poliziano lorsque, dans son prologue des *Menaechmes* en 1488, il opposait l'authenticité et la saveur du texte antique aux textes fades des imitateurs.

2. « *Io piango per compassione che n'ho* ». Nous avons un écho dans la seconde version du *Negromante*, en IV, 2 : « Je n'ai pas pu me retenir de pleurer / de compassion. » (« *Non m'ho potuto ritener di piangere / di compassione* »).

3. Ce langage est typique des héros amoureux de la comédie latine comme de la Renaissance. Dans ce cas-là cependant, une plus grande charge comique : c'est en effet le décalage entre le langage conventionnel de Caridor qui enchaîne les *topoi* (presque dignes d'un *stil novo* banalisé et éculé) et la colère d'Eulalie (qui, en fin de compte, le traite de beau parleur) qui crée le sourire du spectateur.

4. La colère de Damon, qui se croit déshonoré par sa fille Polymneste rappelle bien sûr les pièces latines, mais certains accents renvoient également à des sources en langue vulgaire : le *Décameron* (IV, 1) et les mots du roi Demetrio dans le *Filostrato e Panfila* d'Antonio Cammelli.

venger d'une si grave injure ? »¹. Ces passages pathétiques ne cachent pas l'écho des pièces de Térence, notamment dans les monologues assez conventionnels des deux autres pères dans nos comédies (Crisobole et Philogone). Des procédés similaires soutiennent la plainte d'Eulalie dans la scène trois de l'acte un de *La comédie du coffre* et constituent un bel échantillon des éléments stylistiques les plus fréquents des lamentations dans les comédies de l'Arioste². Dans son monologue d'ouverture du quatrième acte de *La comédie du coffre*, Renard se plaint de la Fortune qui fait disparaître Eulalie et fait revenir son maître, bouleversant ses plans. Sa tirade a toutes les caractéristiques des lamentations d'Eulalie : nous conservons sa syntaxe parfois hachée, avec des sujets inversés, ponctuée d'exclamations, qui crée un effet conventionnel. Pour ne prendre qu'un exemple : « Ô Fortune adverse, comme tu es toujours prête à t'opposer à nos plans ! ». En effet, outre la situation, le langage lui-même découle du théâtre antique, comme une transposition ou un calque. Renard crée une passerelle avec les modèles dont il est le descendant direct, mais en langue vulgaire. Ainsi, nous avons l'écho de l'*Hécyre* de Térence (« *O Fortuna ! Ut numquam perpetuo es data !* », III, 3, 406) ou des *Captifs* de Plaute (« *Sed videm ? Fortuna humana fingit artatque ut lubet* », II, 2, 136). Il en va de même dans le monologue désespéré d'Érosstrate (qui est en réalité Dulippe déguisé) qui vient d'apprendre l'arrivée du véritable père du jeune homme, Philogone de Catane (IV, 1), ou lorsqu'il doit affronter le vieux maître à ses risques et périls, afin de protéger son jeune maître (V, 3), comme ses ancêtres latins (par exemple dans l'*Eunuque* de Térence, V, 4, 966-969). Notre traduction française conservera ce langage légèrement décalé, moins oral, plus conventionnel et construit que dans les passages comiques.

Dans l'ensemble cependant, malgré l'imitation des Anciens si évidente

-
1. Entre huit phrases exclamatives et six phrases interrogatives, il prononce deux fois « hélas ! », cinq fois « oh ! ». Son apitoiement sur lui-même est très conventionnel et construit (pensons par exemple au rythme ternaire : « Ô misérable, ô malheureux, ô malchanceux que je suis ! »).
 2. En effet, les dérivés de l'exclamation « pauvres de nous » (*misere noi*) sont fréquents, tout comme l'emploi d'une syntaxe rythmée avec rigueur (comme « on ne pourrait en trouver un plus avare, plus cruel, plus enragé, plus bestial que celui-ci ») et enfin les critiques dirigées contre la Fortune adverse. Dans ce cas précis, nous conservons l'enclise de « pauvres de nous » (répétée, de façon circulaire, à la fin de la réplique suivante) pour souligner avec plus d'efficacité la souffrance et l'humiliation des jeunes filles réduites à l'esclavage et menacées de prostitution.

dans les passages d'inspiration térencienne, cette prose a la particularité de « fonctionner », de produire un effet sur le spectateur et de ne jamais ennuyer le lecteur. L'impression qu'elle peut donner d'être artificielle tient justement à cette quête continuelle de dignité littéraire, qui se joue sur deux tableaux : ce rattachement à une tradition classique reconnue donc, mais également à une tentative d'ennoblissement de la prose comique en langue vulgaire.

L'Arioste écrit parfois certaines répliques qui ne sont pas guidées par un principe d'oralité, mais sans jamais renoncer aux exigences scéniques : c'est très souvent là que se joue le sens de cet ennoblissement de la prose en langue vulgaire pour la comédie. Cette prose vise une certaine élégance et conserve des procédés stylistiques dans ce sens. Ainsi, nous constatons la récurrence d'un rythme ternaire parfois musical (qui ne se limite pas aux passages pathétiques, par nature construits) lequel, s'il tend à ralentir les dialogues, ne les freine pas et leur laisse leur efficacité théâtrale. Dans *La comédie du coffre* par exemple, en v, 1, lorsque Pivot raconte à Érophile la ruine de Lucrain, ce rythme ternaire est même démultiplié : « J'aimerais que tu l'aies vu, *pâle, larmoyant et tremblant, demander, prier, supplier* Caridor d'avoir pitié de lui, enlacer ses genoux, embrasser ses pieds, lui offrir non seulement la jeune fille, mais tout ce qu'il a au monde ».

Certains passages, certains dialogues sont encore plus efficaces. Prenons par exemple le dialogue de Polymneste et sa nourrice, qui ouvre *Pris l'un pour l'autre*. Nous pouvons constater la fluidité de cette prose qui « coule » harmonieusement, s'adaptant bien à l'atmosphère de confiance entre les deux femmes tout en informant efficacement le public à propos du stratagème sur lequel reposera l'intrigue (l'échange d'identité entre Dulippe et Érostrate, en raison de l'amour de ce dernier pour Polymneste). Sans aller jusqu'à y voir, pour reprendre les termes d'Antonio de Luca, « le ton moyen d'un intérieur bourgeois »¹, il est vrai que leurs répliques sont exprimées dans un langage si fluide et vivant qu'il en est familier, sans être pour autant authentiquement réaliste.

Le monologue de Pivot, dans la scène huit de l'acte quatre de *La comédie du coffre* est construit, structurellement, stylistiquement et thématiquement, de la même façon que celui de Renard (qui ouvrait l'acte). Pivot ne se contente pas de se substituer physiquement à son compagnon de servitude au cours de l'action, il en adopte même le langage. « Comme la Fortune changeante a tout chamboulé » n'est qu'une variation du « Ô Fortune adverse,

1. « *Un tono medio da interno borghese* », *op.cit.*, p.73.

comme tu es toujours prête à t'opposer à nos plans ! ». Son inquiétude et ses hésitations sont même plus explicites : la ponctuation est très révélatrice à cet égard, avec huit points d'interrogations, six points de suspension. Cependant, ce monologue est plus authentique et crédible, précisément grâce à cette vivacité du langage. Par exemple, après un passage très fragmenté (dû à ces points de suspension qui indiquent le comble de l'inquiétude), Pivot aboutit enfin à une solution qui sera décisive pour la conduite de l'intrigue. Son langage retrouve soudain la fermeté et la régularité qu'il avait perdu : « ce serait peut-être une bonne chose : oui c'est sûr, ce sera bien, ce sera très bien, ce sera excellent ». Du conditionnel, il passe à un futur scandé par le rythme ternaire, avec un crescendo sémantique aboutissant sur l'invention d'un nouveau stratagème. Ce monologue, contrairement à celui de Renard, a un effet sur le déroulement narratif : il va modifier l'action et le conduire au dénouement heureux attendu. Les procédés sont évidents mais ils fonctionnent, et le langage est beaucoup moins artificiel que dans les passages de simples lamentations. Ainsi ce monologue performatif, grâce à un emploi réussi d'une langue vulgaire vive et naturelle, s'éloigne des modèles latins. La traduction doit donc restituer fidèlement cette évolution : d'une plainte conventionnelle à une prise de décision efficace scéniquement et linguistiquement.

Ainsi, cette prose donne bien une impression de ton intermédiaire. Walter Binni indique très justement que nous pouvons remarquer une « hésitation entre le désir de faire du neuf, d'être original, et celui d'être un imitateur fidèle des classiques : hésitation à laquelle correspond, concrètement, un ton d'application artistique hésitant entre la forme et l'aventure, entre la noblesse classique du "genre" comique et la recherche des *jeux* originaux, entre le mouvement pur et la *discursivité* »¹.

Cependant, l'Arioste va rapidement revenir sur cette modernité formelle initiale en écrivant toutes les comédies suivantes en vers. Quant à nos deux comédies en prose, elles subiront une opération de « chirurgie esthétique ». Si le 24 janvier 1529, *La comédie du coffre* avait encore été représentée en prose, le dramaturge commença dans le courant de la même année une réécriture en vers de la pièce pour la représentation de 1531 (qui eut lieu le 15 février). Le remaniement de *Pris l'un pour l'autre* sera légèrement postérieur. Nous pouvons essayer de comprendre ce qui, depuis

1. *Metodo e poesia in Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, G. d'Anna, 1970, p.59.

notre position de lecteurs contemporains, peut apparaître comme un pas en arrière, comme une concession à ce classicisme que l'Arioste lui-même avait contribué à renouveler. Cette adoption du vers est véritablement étonnante au premier abord, si nous considérons qu'il avait été le premier à proposer la prose à Ferrare, choix qui avait été entre temps couronné de succès avec la *Calandria* et la *Mandragore*¹. Dans l'esprit du dramaturge, il ne s'agit pas de renier sa production précédente ; le but est avant tout esthétique, comme le suggère le prologue de *La comédie du coffre* : il dit en effet les avoir faites plus belles que jamais. Ce sont ces pièces qui seront retenues comme ses chef-d'œuvres (à commencer par la *Lena*) : ainsi, c'est dans le vers que résiderait la maturité de son théâtre.

LA RÉÉCRITURE EN VERS DES DEUX COMÉDIES

Les remaniements de nos deux pièces ne relèvent pas exactement d'une même démarche : si la nouvelle rédaction de *La comédie du coffre* est à la fois structurelle (plusieurs scènes sont modifiées) et formelle (du fait de la versification), celle de *Pris l'un pour l'autre* est presque exclusivement formelle, stylistique et linguistique. Sans nous attarder sur le contenu des deux pièces en vers, nous allons surtout étudier les répercussions stylistiques du passage de la prose aux hendécasyllabes après avoir essayé de comprendre le sens de cette versification².

Le 18 mars 1532, l'Arioste envoya *Pris l'un pour l'autre* en vers au Duc de Mantoue, qui les refusa. La lettre écrite par Frédéric Gonzague au dramaturge, afin d'expliquer ce refus, est une véritable défense de l'efficacité de la prose : « Il est vrai que les histoires de toutes [ces comédies] sont belles, et très bien écrites, néanmoins il ne me plaît pas de les faire réciter en vers ». La comédie en vers « quoique faite de plus d'art et de science, ne semble pas fonctionner à la récitation, comme le fait la prose »³. Dans la lettre CLXXXVI

1. Si nous mettons de côté l'hypothèse d'une première ébauche du *Negromante* dès les années 1509 et 1510.
2. Même si une analyse comparée du contenu de ces deux versions pourrait être très intéressante : le beau prologue de *La comédie du coffre* en vers, sur la fragilité de la vie, le passage du temps et la vanité, mériterait à lui seul une étude approfondie. Il témoigne en effet d'une vision du monde plus pessimiste (qui sera presque satirique et moralisante au cours de la pièce, comme dans la *Lena*), qui pourrait être comparée à celle du *Roland furieux*.
3. « *Avenga che l'inventione de tutte siano belle, et scritte benissimo, nondimeno a me non piace di farle recitare in rima.* » [...] « *de maggior arte e scienza, nel recitare pare non*

en réponse au Duc, l'Arioste répondit modestement : « Il me semblait qu'elle était mieux ainsi qu'en prose, mais les avis sont différents... »¹

Son choix du vers semble naître en priorité d'une exigence littéraire, se faisant le support d'une langue dirigée par un processus de toscanisation : celle-ci est plus compacte, plus homogène² (d'un point de vue syntaxique et sémantique, elle est en effet constituée de moins d'écarts), selon une idée constante de régularisation linguistique et stylistique qui sera d'ailleurs au centre des remaniements du *Roland furieux* : le vers cadre la matière de la comédie tout comme le huitain dompte harmonieusement celle du poème. En outre, la versification devient un hommage supplémentaire au modèle classique, un moyen grâce auquel le dramaturge s'insère dans le débat opposant les défenseurs du vers pour la comédie et le succès de la prose auprès du public. L'Arioste n'ignorait pas que la prose offrait une mimésis du parler plus immédiate que le vers, et il ne cherchait certainement pas à mettre cette question de côté : il souhaiter trouver un mètre fonctionnant comme un philtre expressif doté d'une belle valeur littéraire, sans renoncer à l'authenticité du langage, inhérente et nécessaire au genre. Son vers cherche à intégrer des tournures stylistiques et linguistiques typiques du parler. Nous pouvons même avancer que c'était le but de son hendécasyllabe *sdruciollo*, c'est-à-dire constitué de proparoxytons, rythmé par les deux dernières syllabes brèves qui ferment chaque vers. La réécriture en vers vise donc un perfectionnement linguistique et stylistique, tout en fondant un nouveau rythme. P. M. Bertinetto a écrit un article fondamental à ce sujet : « Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto »³, dans lequel il confirme que la quête stylistique de l'Arioste est bien une tentative pour parvenir à un moyen expressif adapté au nouveau genre littéraire qu'il contribue à fonder. Ce critique propose l'hypothèse selon laquelle :

reusisca, come fa la prosa ».

1. « *A me pareva che stessin così meglio che in prosa, ma li giudicii son diversi...* ».
2. Cecil Grayson, en étudiant le passage de la prose au vers d'un point de vue strictement lexical, souligne la recherche effectuée par l'Arioste en vue d'un langage plus neutre. Celui-ci perd son côté pittoresque et coloré, ses latinismes et ses termes trop doctes, à travers une langue plus homogène, portée par un rythme plus simple, plus fluide, plus naturel (« Appunti sulla lingua delle commedie in prosa e in versi », *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, Actes du Congrès des 12-16 octobre 1974, par C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, p.379-90).
3. *Ibid.*, p.347-77.

l'Arioste aurait cherché à réaliser, avec les hendécasyllabes *sdruciolli* des comédies, un instrument expressif intermédiaire entre le vers lyrico-épique de la tradition italienne¹ et la « prose » du parler quotidien. Ce vers aurait permis de combler l'absence de correspondance entre les formes et les contenus, causée par l'apparition du nouveau genre dramatique, et de recomposer ainsi l'équilibre compromis du système littéraire. [...] En réalité, l'effort constant de notre auteur vise à récupérer la spontanéité du parler à l'intérieur de la perfection formelle d'une mesure métrique réglée.²

Nous disions que la prose de l'Arioste était littéraire, à mi-chemin entre la liberté de celle des lettres et le rythme des comédies versifiées. Elle apparaît même parfois, si l'on nous autorise l'oxymore, comme une prose versifiée, ou plutôt comme une prose *versifiable*. Le passage de la prose au vers de nos deux comédies s'effectue avec un naturel parfois étonnant, comme le remarque encore une fois P. M. Bertinetto. D'après lui, cette prose a été conçue dès le départ selon des critères rythmiques : parmi d'autres analyses stylistiques et métriques, il a calculé que 78% des syntagmes et des phrases dans *La comédie du coffre* en prose sont composées de 7 à 12 syllabes, et se prêtent donc facilement à la versification³. Il illustre ensuite sa thèse d'une perméabilité entre la prose et le vers avec quelques exemples de ressemblances parfois frappantes entre les deux versions (bien que ce ne soit évidemment pas systématique). Ainsi, dans *Pris l'un pour l'autre*, le récit de Polymneste dans la première scène du premier acte, qui donnait :

...mi scontrò ne la Via Grande, e subito s'innamorò di me; e di tale veemenzia
fu questo amor suo, che in un tratto...⁴

passé à :

Mi rincontrò ne la Via Grande, e subito
Se innamorò di me; e di tal veemenzia
Fu questo amor, che in un tratto...⁵

1. D'autres analyses y voient plutôt un scrupule classique : une tentative de reproduire le trimètre iambique, le mètre employé par les Grecs.
2. Ludovico Ariosto : *lingua, stile e tradizione*, *Ibid.*, p.352.
3. *Ibid.*, p.367.
4. « [...] il m'a rencontré dans la Grand Rue, il est tombé immédiatement amoureux de moi et son amour fut d'une telle violence [...] ».
5. Cet exemple est tiré d'une longue réplique, et ce type de « copier-coller » de certains syntagmes est fréquent dans les monologues. Mais nous trouvons également des ressemblances dans certains dialogues dont le rythme est vif et rapide : « - Or che novelle mi

Il conclut ensuite qu'il ne s'agit pas de conduire la prose au vers, ou vice-versa, mais de trouver un instrument d'expression nouveau, adapté au genre dramatique naissant. Toutefois, selon lui, l'idée d'effectuer un compromis entre l'organisation formelle de la prose et celle de la poésie, en transférant au sein d'une mesure fixe les cadences mélodiques du discours en prose, bien que brillante et innovante, conserve dans son résultat une certaine marge d'extériorité¹.

En effet, si ce rythme est indéniablement mélodieux, il perd malgré tout en spontanéité : le dialogue est plus lourd, tandis que les parties narratives sont amplifiées. Cette recherche de perfection stylistique entraîne un ralentissement de l'action, au détriment de l'efficacité scénique. Le langage en prose semble permettre une plus grande oralité, un dialogue plus fluide et authentique.

Au-delà des différents jugements opposant les défenseurs de la prose ou du vers² et de la valeur indéniable de ce vers, l'histoire de la comédie se chargera de trancher : le genre adoptera spontanément la prose. Les premières expériences de l'Arioste apparaissent alors comme de géniales intuitions. Le dramaturge ouvre ainsi une voie qui sera ensuite parcourue par d'autres auteurs, celle de la langue vulgaire en prose, pour la comédie. Bibbiena se chargera de compléter et de justifier fermement les théories proposées avec rigueur et élégance, mais encore quelques réserves, par le grand auteur ferrais. Ainsi, le prologue de sa *Calandria*, représentée pour la première fois en 1513 à Urbin³, sera d'une assurance et d'une clarté remarquables :

Vous serez aujourd'hui spectateurs d'une comédie nouvelle intitulée Calandra, en prose, et non en vers, moderne, et non antique, en langue vulgaire, et non en Latin. [...] Cette Comédie devant représenter ainsi des choses faites et dites familièrement, l'Auteur n'a pas jugé à propos d'user du vers, considérant qu'en prose on use de paroles décousues et non de paroles rythmées.⁴

apporti ? / - Buone. / - Buone ? / - Ottime : abbiàn vinto el partito », passe à : « Che nuove apporti ? / Buone. / Buone ? / Anzi ottime. Abbiàn vinto el partito » (II, 1).

1. *Ibid.*, p.375-376.

2. Bertinetto en propose une liste très complète (*Ibid.*, p.249-350).

3. La datation de ce prologue et son attribution ont cependant été discutées : il a longtemps été attribué à Castiglione.

4. « *Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitolata Calandria : in prosa, non in versi ; moderna, non antiqua ; vulgare, non latina. [...] Rappresentandovi la commedia*

Prose, modernité, langue vulgaire. Un raisonnement à la fois évident, presque tautologique, mais imparable. De quelle manière parle-t-on ? En prose. C'est ainsi que la comédie sera écrite. En prose.

LES REPRÉSENTATIONS AU XVI^E SIÈCLE :

VERS LA SCÈNE DU THÉÂTRE MODERNE

La nouveauté n'est pas seulement linguistique et formelle ni, comme nous aurons l'occasion de le voir, structurelle : le domaine de la scénographie est un support matériel et concret de cette nouveauté. En effet, l'évolution de la scène est visuellement représentative du passage que connaît le théâtre entre le monde médiéval et le monde moderne, au cours de la Renaissance. Le symbole emblématique de la modernité de ce théâtre est indéniablement l'introduction de la perspective, dont les bases étaient déjà établies en peinture. Les premières mises en scène de *La comédie du coffre* et des *Pris l'un pour l'autre* ont, à cet égard, une grande valeur scénographique et artistique : là encore, elles apparaissent comme des œuvres de transition.

La comédie du coffre en prose a été représentée pour la première fois dans la Grande Salle du Palais Ducal, à l'occasion du Carnaval, le 5 mars 1508¹. Nous en avons un témoignage dans une lettre de Bernardino Prospero à Isabelle Gonzague :

Mais le plus beau de toutes ces festivités et de ces représentations fut la scène où elles ont été représentées, créée par M. Pellegrino, peintre du Prince, qui montre une rue et la perspective d'une ville, avec des maisons, des églises, des tours, des campaniles et des jardins : si bien que personne ne peut se lasser de la regarder du fait des différents éléments qui la constituent, tous bien pensés et réalisés ; de telle sorte que, me semble-

cose familiarmente fatte e dette, non parse allo autore usare il verso, considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate », traduction d'Alcide Bonneau, *La Calandra*, Paris, I. Liseux, 1887.

1. Dans une lettre d'Isabelle d'Este Gonzague, écrite à Ferrare le 3 février 1502 à son époux, lors des festivités en l'honneur du mariage d'Alphonse 1^{er} et Lucrèce Borgia, elle mentionne déjà une *Cassaria*, lorsqu'elle évoque la représentation de cinq comédies : « *Inanzi era uno in forma di Plauto che recitò il soggetto di tutte. La prima di Epidico ; la secunda la Bachide ; la terza il Soldato glorioso ; la quarta la Asinaria, et la quinta la Cassaria* » (*Archivio Storico Italiano*, t. II de l'appendice, série I, p.306). Mais en raison des dates, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agissait plutôt d'une traduction en langue vulgaire de la *Cistellaria* (les titres cités, traduits du latin, semblent confirmer cette théorie).

t-il, elle ne sera pas détruite mais conservée pour d'autres occasions. ¹

La scène de la comédie romaine était relativement élémentaire : deux ou trois maisons, et devant, une rue. La scène comique se déroule nécessairement à l'extérieur, sur la place publique. Dans *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre*, les personnages nous proposent des indications implicites de mise en scène qui suggèrent bien que tout se passe dans la rue, et qu'ils doivent sortir pour communiquer avec les autres². À Ferrare, les premières représentations des comédies latines avaient encore eu lieu sur une scène simple, de type médiéval. Ainsi, les *Menaechmes* de Plaute, en 1486, avaient été montés en extérieur, avec une avant-scène en bois et une scène décorée par un alignement de maisons comportant une porte et une fenêtre, comme dans la plupart des mises en scène ferraraises à la fin du siècle (en général, les maisons étaient munies d'un simple rideau, pour évoquer de façon assez épurée les demeures des personnages et permettre leurs entrées et sorties, comme dans le cas de *l'Andrienne* de Térence en 1493). Cette scène est conforme au genre comique, si nous nous basons sur le *Spectacula* de Pellegrino Prisciani dans « Des trois types de scène », à la fin du xv^e siècle³. Il décrit en effet les ornements spécifiques de la scène comique (la distinguant des scènes tragiques et satiriques) : « Pour les comiques : des bâtiments privés, urbains, avec leurs fenêtres et leurs portes, à la manière des bâtiments ordinaires »⁴. La nouveauté des représentations romaines et ferraraises (montées de plus en plus fréquemment à l'intérieur, dans les salons des palais des princes) est

-
1. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, L. S. Olschki, 1930, II, p.83.
 2. Dans *La comédie du coffre*, Pivot dit ainsi dans la scène trois de l'acte cinq : « Prie-le de bien vouloir sortir », puis au début de la scène quatre : « Ne sois pas surpris, et pardonne-moi si je t'ai fait sortir : comme j'ai des choses absolument secrètes à te dire, je crains qu'à l'intérieur nous soyons entendus par des personnes qui le rapporteraient. Je pourrai mieux voir autour de moi, et je ne craindrai pas d'être écouté par quelqu'un que je ne vois pas. Mais avançons-nous plus dans la rue, et fais rentrer tes serviteurs ». Il en est de même dans la première réplique de *Pris l'un pour l'autre*, lorsque la nourrice dit à la jeune fille : « La voie est libre. Polymneste, sors donc dans la rue où nous pourrons voir autour de nous, et nous serons au moins certaines que personne d'autre ne pourra nous entendre ».
 3. Gérant de la *Biblioteca Estense*, la bibliothèque de la Cour, sous Hercule I^{er}, il avait une connaissance directe de nombreux écrits, parmi lesquels des fondamentaux comme ceux d'Alberti et de Vitruve.
 4. F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milan, Feltrinelli, 1974, p.63.

que ces maisons n'étaient plus conçues comme des unités indépendantes, mais comme si elles étaient disposées le long d'une rue (créant ainsi une cohérence visuelle, embrassées d'un seul regard comme dans un tableau) : les *mansiones* médiévales laissent donc place à un périmètre urbain unifié. Ainsi, en 1499, la représentation de l'*Eunuque* introduit une nouveauté : l'enceinte des murs, qui suggère de manière stylisée les limites de la ville de Ferrare. L'insertion d'une toile peinte en guise de fond semble alors une suite naturelle¹. C'est cette scène peinte qui, au cours du XVI^e siècle, sera le premier support de la perspective au théâtre, créant une véritable révolution scénographique : après une conception horizontale, en largeur, de la scène, la perspective introduira la profondeur et avec elle, la troisième dimension, qui crée un lien nouveau entre la scène et le public, et par là même, entre le réel et l'art théâtral². En outre, dès les premières années du siècle apparaissent des éléments praticables, offrant plus de dynamisme au jeu scénique. Ainsi, le travail accompli par Pellegrino da Udine a une valeur scénographique fondamentale : la scène qu'il réalisa allait être destinée par la suite à devenir un prototype de la scène moderne, en traduisant visuellement (ne fût-ce qu'au stade d'ébauche et sans tridimensionnalité) les bases de cette recherche sur la perspective. C'est ce que suggère Allardyce Nicoll, à propos de cette première mise en scène de *La comédie du coffre* : le public présent lors de cette représentation était en train d'assister, sans le savoir, à ce qui était virtuellement une révolution théâtrale, destinée à devenir bientôt la norme officielle³.

De plus, la volonté de conserver cette scène pour d'autres occasions

1. Ainsi, en 1502, ce même Pellegrino Prisciani créa une scène, où étaient peintes des maisons en briques, surmontée d'une crénelure qui évoquait l'enceinte d'une ville. Peut-on y voir aussi, dans le cadre de Ferrare, une stylisation de l'*Addizione Ercolea*, le nouveau quadrillage urbain mis en place par le Duc Hercule ?
2. Il faudra attendre 1513 pour que la mise en scène de la *Calandria* de Bibbiena à Urbin signe l'acte de naissance officiel de la perspective théâtrale, grâce à la structure tridimensionnelle de Girolamo Genga. Ce dernier tirera d'ailleurs son inspiration de la scène de *La comédie du coffre* de 1508. Cependant, il va jusqu'à comprendre toute la salle dans la ville murée, ajoutant une dimension supplémentaire et symbolique à cette scénographie. Mario Baratto suggère la valeur essentielle de cette perspective théâtrale dans le cadre de la comédie : d'après lui, la scène en perspective, conçue de cette manière, tend à présenter le monde du théâtre comme un monde de l'art, c'est-à-dire comme un organisme autonome qui interprète le monde réel selon des principes à la fois philosophiques et poétiques, desquels la perspective est un symbole essentiel. La scène renvoie à un monde quotidien et réel qui est *interprété* par la comédie (*op.cit.*, p.59-60).
3. *Lo spazio scenico, Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971.

peut déjà suggérer l'idée d'un décor réutilisable et donc permanent (en effet, jusque là, les mises en scène n'avaient été que provisoires, dans le cadre éphémère du Carnaval) : le théâtre couvert en bois projeté par l'Arioste (utilisé de 1529 à 1532) était justement doté d'une scène fixe.

Une deuxième mise en scène de *La comédie du coffre* eut également lieu dans la Grande Salle du Palais Ducal, le 24 janvier 1529, lors des fêtes du mariage de Renée de Valois et Hercule II. La compagnie de Ruzante était présente à cette occasion.

Pris l'un pour l'autre a été représenté pour la première fois durant le Carnaval de l'année 1509, suivant la vague de succès qu'avait emportée *La comédie du coffre*. La mise en scène eut lieu au même endroit, le 6 février, le soir de la fête de l'épiphanie¹. La lettre de Bernardino Prosperi à Isabelle d'Este, datée du 8 février 1509, offre un témoignage détaillé de cette représentation :

Mardi soir, l'illustre Cardinal [Hippolyte d'Este] présenta sa comédie, composée par Ludovico Ariosto ; comédie, à dire vrai, bien que moderne, très plaisante et pleine de morale et de paroles et de gestes fort divertissants, grâce aux trois tromperies ou si l'on préfère « suppositions ». Le sujet, récité par le compositeur [dans le prologue] est très beau et adapté à nos manières et à nos coutumes, car l'histoire se déroule à Ferrare, comme il le fait croire : il me semble que Votre Seigneurie le sait, c'est pourquoi je ne m'étends pas sur le sujet. Les intermèdes furent constitués de chants et de musiques, et à la fin de la comédie, Vulcain et les Cyclopes forgèrent leurs flèches au son des fifres, battant la mesure avec leurs marteaux et les grelots accrochés à leurs jambes, puis, après avoir fait leurs flèches en activant leurs soufflets, ils dansèrent une *moresca*² au rythme desdits marteaux.³

Outre la question de la perspective, la nouveauté tient à ce que la ville représentée est la même que celle où se déroule la mise en scène, celle des spectateurs : Ferrare est donc *dans* et *hors* du spectacle, créant un jeu plus complexe de renvois entre la scène, la cour et la ville.

1. D'après le calendrier des fêtes ferraraises, entre l'*Hyppolite* de Sénèque, le 2, et une traduction en langue vulgaire du *Pseudolus*, le 13, suivie par une traduction du *Phormion* le 17, sûrement de l'Arioste lui-même.

2. Type de danse (sorte de ballet ou de pantomime) répandu en Europe au cours de la Renaissance, notamment durant les intermèdes des fêtes. L'Arioste lui-même aurait participé aux choix chorégraphiques de ces intermèdes, montrant encore une fois son attention pour tous les aspects du spectacle théâtral. Il semblerait que le public appréciait plus ce genre de divertissements que les pièces dramatiques elles-mêmes !

3. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, op.cit., p.87-88.

La pièce obtint un succès immédiat et fut montée plusieurs fois (dans sa version en prose) tout au long du siècle. Outre deux représentations à Mantoue, en 1553 et 1563, la mise en scène la plus célèbre eut lieu à Rome, le 6 mars 1519. En effet, le cardinal Cibo la fit jouer dans les appartements du Vatican, en présence du pape Léon X, qui fut enthousiasmé, si l'on en croit les témoignages. La valeur scénographique de cette représentation est également considérable : Raphaël lui-même dessina le décor de fond, les scènes en perspective¹ (une perspective désormais adoptée par le théâtre et qui sera théorisée au milieu du siècle par Sebastiano Serlio), tandis que les loges ont probablement été construites par Antonio da Sangallo. Cette représentation a contribué, en outre, au succès éditorial de *Pris l'un pour l'autre* : en effet, l'Arioste aurait fourni une copie de la comédie au pape qui aurait servi de modèle au texte imprimé à Rome cinq ans plus tard, en 1524 (à la base de douze rééditions).

Si nous tenons compte des questions matérielles que pose la mise en scène, nous nous trouvons face à une double dynamique : un regard vers le passé (une réécriture des textes antiques) et une projection vers le futur (une scène valable et fonctionnelle dans le cadre culturel contemporain). Texte et scène, les bases du spectacle théâtral, semblent avancer sur des chemins distincts... Dans la *Lena*, ils entreront presque dans un rapport de force : en effet, l'analyse durement satirique du réel contredira l'image idéale de la ville comique suggérée par le fond immuable et serein de la perspective. Plus simplement, l'intention de fond qui sous-tend à la fois la naissance d'une nouvelle scénographie et celle d'un nouveau texte théâtral est bien la quête de principes pour fonder le théâtre moderne.

1. D'après la lettre d'Alfonso Paolucci au duc Alphonse 1^{er} d'Este, datée de Rome, 8 mars 1519 : « [...] La musique continuait, et le Pape, avec sa lorgnette, regardait la scène qui était très belle, de la main de Raphaël, et représentait, ma foi, d'excellentes perspectives, qui furent fort louées [...]. » (traduction de Maurice Mignon, *Les comédies de l'Arioste : les « Suppositi »*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1914). Une lettre de Gerolamo da Bagnacavallo, datée de février 1519, peut confirmer l'attribution à Raphaël : il écrivait au Duc de Ferrare que le peintre était occupé par la préparation d'une scénographie destinée à la représentation d'une comédie de l'Arioste.

Les deux premières comédies, entre une imitation revendiquée et une recherche d'originalité : un théâtre en quête de principes

La comédie du coffre et *Pris l'un pour l'autre* montrent une conscience déjà sensible des enjeux à affronter dans l'écriture théâtrale. Les deux prologues de ces œuvres « mineures », différents dans la forme (le premier en vers, le second en prose), complémentaires dans le fond, participent d'une même réflexion sur le genre comique, et révèlent une pensée théorique déjà claire et déterminée du théâtre. Conformément à leur fonction traditionnelle, ils apparaissent comme de véritables déclarations de poétique : ils sont des lieux autonomes de réflexion littéraire (l'exposition de l'intrigue, la protase, sera confiée dans les deux comédies à un personnage au début de l'acte un). Concis mais déjà affirmés, ces deux prologues suffisent à réfuter l'accusation trop souvent réitérée d'un rapport initialement immature et servile aux Anciens. De manière très significative, les premiers mots du théâtre de l'Arioste sont « *nova comedia* », une « nouvelle comédie »¹. La recherche d'une comédie originale ou visant du moins l'originalité, est à la base de l'écriture de ses œuvres². Son théâtre s'ouvre donc avec la pleine conscience de proposer une expérience nouvelle dans le panorama théâtral de l'époque.

Cependant, nous ne pouvons faire l'économie d'une étude des sources. Ces premières comédies érudites « originales » installent d'emblée la recherche théâtrale de l'Arioste dans le vaste champ, cœur de la pensée humaniste encore florissante à la cour de Ferrare, du rapport aux classiques. La réflexion théorique est explicite dans le prologue de *Pris l'un pour l'autre*, où le nœud du problème sera ce que l'Arioste qualifie d'« imitation poétique ». Dans celui de *La comédie du coffre* en revanche, la question de l'imitation se dessine en creux : introduisant le théâtre de l'Arioste, ce prologue est tout tourné vers une justification de la modernité ; ainsi, le lien aux Anciens n'apparaît qu'à travers une déclaration d'humilité par rapport à l'inégalable qualité de leurs œuvres :

-
1. Dans le premier vers du prologue de *La comédie du coffre* en prose. Ensuite, l'adjectif sera répété plusieurs fois dans le prologue de *Pris l'un pour l'autre* : « *nova comedia* », « *vi debbe certo parer novo* », « *la nuova fabula* ».
 2. Giuseppe Coluccia résume les deux pôles de la recherche de l'Arioste, propres à la phase d'optimisme humaniste des premières comédies : « L'Arioste manifeste une double conscience, de l'importance du modèle antique, et des possibilités créatrices autonomes de l'homme moderne. », *op.cit.*, p.39.

È ver che né volgar prosa né rima / Il est vrai que ni la prose, ni les rimes vulgaires

ha paragon con prose antique o versi, / Ne sont comparables aux proses ou aux vers anciens,

né pari è l'eloquenzia a quella prima; / Et que l'éloquence n'est plus égale à celle d'avant ;

[...].

Il ne peut s'agir d'une forme de fausse modestie littéraire (la revendication de l'égalité des esprits au vers suivant, qu'ils soient anciens ou modernes, est parlante à cet égard), mais d'une conscience réelle des enjeux à affronter dans le cadre de la comédie, qui plus est pour un public ferrarais nourri de culture classique. Justification d'une modernité toujours soumise à la perfection des Anciens dans le prologue de *La comédie du coffre* donc, puis revendication de l'imitation dans celui de *Pris l'un pour l'autre*. Ainsi, deux approches littéraires et théoriques différentes qui masquent en réalité une seule et même démarche de recherche : une quête de principes pour la comédie moderne, qui ne peut que se confronter au théâtre antique. Après des années de représentations de Plaute et Térence à la cour, en latin d'abord, puis sous la forme de traductions en langue vulgaire, la « nouvelle comédie » ne peut que naître de l'émulation des Anciens qui lui donnent un cadre formel et thématique, linguistique et scénique. Et c'est du sein même de cette imitation que naîtra l'originalité, consistant tout d'abord à insérer la comédie dans le monde moderne. L'Arioste cherche à créer d'après le modèle des Anciens un langage scénique qui ait à la fois sa noblesse littéraire, et sa validité dans le réel contemporain.

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA « NOUVELLE COMÉDIE » :

LES « GIOCHI » ET LA « FABULA »

Nova comedia v'appresento piena / Je vous présente une nouvelle comédie, pleine

di varii giochi, che né mai latine / De jeux variés, que les langues latines

né greche lingue recitarno in scena. / Et grecques n'ont jamais jouée sur la scène.

[...]

La vulgar lingua, di latino mista / La langue vulgaire, mêlée de latin,

è barbara e mal culta ; ma con giochi / Est barbare et peu cultivée ; mais avec

des *jeux*

si può fare una fabula men trista. / On peut faire une *comédie* moins mauvaise.

Prologue de *La comédie du coffre* (v.1-3 puis 16-18).

L'adjectif « nouvelle » signifie tout d'abord « qui n'a jamais été représentée auparavant ». Il s'agit d'une formule de Tércence¹, que l'Arioste réutilisera dans le prologue de *Pris l'un pour l'autre* en prose et dans les deux versions du *Negromante*. Mais « nouvelle » prend également le sens de « innovante », dans son rapport aussi bien avec la comédie latine qu'avec la tradition théâtrale du xv^e siècle : en effet, il ne s'agit pas même d'une traduction en langue vulgaire. En tant que fait scénique, la comédie est entièrement nouvelle pour le public. Si l'inspiration fondamentale est tirée de la comédie antique et du répertoire des nouvelles, l'originalité du théâtre comique sera fondée sur des éléments nouveaux : l'Arioste le basera sur les *giochi* (les jeux) et sur la *fabula*.

Le prologue de *La comédie du coffre* définit ces termes et les met déjà en relation avant d'être complété par celui de *Pris l'un pour l'autre*. C'est tout d'abord la conscience de l'imperfection d'une langue qui ne peut atteindre la qualité de celle des Anciens, qui incite à faire basculer la comédie dans le domaine des « jeux variés ». Ceux-ci seront les points d'appui de la nouvelle comédie, qui doit être la moins « mauvaise » possible, et nous allons voir que les *jeux* sont absolument constitutifs de *La comédie du coffre*. Instruments de réhabilitation d'un organisme comique ébranlé par une langue défaillante, ils comprennent une grande variété de procédés linguistiques, rhétoriques et narratifs. La richesse des *jeux* tient à ce qu'ils recouvrent aussi bien des techniques strictement linguistiques (telles que les jeux de mots) que des techniques scéniques (des situations comiques, des quiproquos, prêts à alimenter la mise en scène) : en somme, tous les procédés visant à susciter le rire et à soutenir le spectacle comique. Aldo Borlenghi, dans sa définition des *jeux* qui souligne leur dimension linguistique, justifie la transposition de la *fabula* dans le contexte contemporain et l'emploi de la prose : les *jeux* sont des « bons mots, dictons, boutades ; dans lesquels les Anciens excellaient, mais, n'ayant de sens que dans le fait linguistique, ils sont complètement liés à l'expérience des mœurs modernes, qui s'expriment

1. « *Adporto novam Epidicazomenon quam vocant comoediam Graeci, Latini Phormionem nominant* » (prologue du *Phormion*, 24-26) ; « *Hecyra est huic nomen fabulae. Haec cum data Novast, novum intervenit vitium et calamitas* » (prologue de l'*Hécyre*, II, 1-2).

précisément par des bons mots, des proverbes, des jeux de mots ; et implicitement, en raison précisément de ce lien direct avec les mœurs et la langue parlée, cela sous-entend une défense de la modernité de la comédie et une justification de son écriture en prose »¹. Le terme de « jeux » en français est aussi riche : il recouvre les jeux de mots (la valeur linguistique), comme le jeu d'un acteur (la valeur scénique).

Les « jeux variés » ne sont cependant pas les seuls éléments constitutifs de la comédie moderne : de façon presque instrumentale, ils existent (d'après le prologue de *La comédie du coffre*) pour compléter, voire réhabiliter la *fabula*. Ce terme, employé cinq fois dans les deux prologues, est un peu plus problématique pour la traduction. En effet, il recouvre deux champs sémantiques en français : il signifie « comédie », au sens de « pièce », « action dramatique, représentation scénique » mais aussi « fable », au sens de « trame, intrigue d'une action dramatique » (c'est le sens de *favola*) ; c'est pourquoi nous les utilisons en alternance. En ne retenant que le sens de « fable », la *fabula* est la succession chronologique des événements : le texte est libre d'y aboutir selon des intrigues différentes (schématiquement, nous pouvons parler de la *fabula* comme de l'histoire, la trame principale, qui est constituée par les épisodes secondaires, les *jeux*). Les intrigues sont alors les différents éléments narratifs qui constituent le déroulement de la *fabula*. En somme : la *fabula* est la squelette, le cadre narratif ; et les *jeux*, tout ce qui fait sa consistance.

Dans le prologue de *Pris l'un pour l'autre*, l'allusion aux *jeux* disparaît : indice textuel que si *La comédie du coffre* se fondera sur les *jeux*, la deuxième comédie se concentrera sur la *fabula*. Les prologues, à cet égard, prennent une valeur théorique différente. Si *La comédie du coffre* évoque deux fois les *jeux*, pour conférer une certaine noblesse à la langue vulgaire, *Pris l'un pour l'autre* ne fait plus aucune mention de la langue pour basculer entièrement dans le domaine de la trame narrative ; c'est pourquoi l'auteur cite alors les sources qui ont servi de support à la création d'une *nuova fabula* :

[...] *ne li argomenti ancora de la fabule [l'auteur] vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possenza, imitatore.* « [...] dans les trames des pièces [l'auteur] veut de toute sa force, des poètes antiques et célébrés, être l'imitateur ».

La définition de ces termes dans les prologues est fondamentale, car

1. Introduction des *Commedie*, Milano, BUR, 1962, vol. I, p.9.

intimement liée à la façon de concevoir la structure des deux comédies : *La comédie du coffre*, se fondant sur la multiplication des *jeux*, donne une impression d'éparpillement. Renard invente des ruses qui n'aboutissent pas, et en engendrent nécessairement d'autres (son rôle de serviteur-protagoniste est mis à mal, et il doit passer le relais à Pivot, démultipliant ainsi le rôle des personnages) ; l'enlèvement d'Eulalie par les serviteurs et la perte du coffre compliquent davantage la trame principale, certains fils de l'action ne sont pas tirés jusqu'au bout. Ces jeux relèvent tous du domaine de la tromperie (la *giunteria*) qui est le propre du monde des serviteurs et de l'entremetteur : toujours fondées sur des fictions, ces ruses offrent donc une matière considérable pour une sorte de théâtre dans le théâtre. Les personnages, parfois déguisés, jouent à l'intérieur du jeu principal que constitue le Théâtre, redoublant par là les niveaux de la fiction et du mensonge avec une vivacité croissante¹. En somme, cette gratuité profonde des *jeux*, dans leur valeur narrative et linguistique, crée une explosion, une dispersion de la trame qui se résout dans un jeu efficace et perpétuellement dynamique, et cette comédie court de manière presque haletante jusqu'à son dénouement². À l'inverse *Pris l'un pour l'autre*, « cadrés » par une trame courue d'avance car inspirée (et revendiquant son inspiration dès le prologue) des Anciens, présente une structure fermée et une cohérence interne plus solide³. L'intrigue est plus complexe, mais moins dispersée. Le noyau central est constitué par l'échange d'identité entre le jeune maître, Érostrate, et son serviteur Dulippe : tout le reste n'est que corollaire. La comédie peut donner, par comparaison, l'impression d'être moins dynamique : il est vrai que le rythme est alors parfois ralenti, et la fréquence des pauses constituées par les monologues en témoigne⁴. Bien

1. Ceci est évident dans la deuxième scène de l'acte IV, lorsque Renard joue la comédie.
2. La liberté des *jeux* et du langage peut se développer avec la plus grande gratuité, car elle n'ébranle pas l'organisme comique. Comme le souligne Mario Baratto, la pérennité de l'organisme comique a pour corrélat le postulat de la nature humaine : la scène fixe et stylisée indique ce qu'il y a de perpétuel dans la nature en laissant libre ensuite le mécanisme des « jeux variés ». Une fois ce terrain de base établi, il est ensuite enrichi de l'intérieur, grâce à l'invention de variantes continues : telle est, pour Baratto, la Comédie (*op.cit.*, p.84-85).
3. Ce qui est dû aussi à une raison strictement narrative et thématique : la présence de la Fortune, du *Caso* rend la recherche de nouveaux stratagèmes inutile, car elle permet d'aboutir d'un seul coup au dénouement de l'intrigue. L'agnition de Dulippe (qui se révèle être le fils de Cléandre), fait tomber les obstacles, sans que les serviteurs n'aient besoin d'excoigiter les ruses secondaires qui faisaient la vivacité de *La comédie du coffre*. Le *Caso* devient le régisseur de l'action dans *Pris l'un pour l'autre*, tandis que la trame reposait encore sur l'intelligence et la ruse humaine dans la première comédie.
4. En incluant certains apartés à valeur de monologue, nous en comptons une demi-douzaine

évidemment, cette comédie de la *fabula* ne renoncera pas, loin de là, aux *jeux* qui sont la substance du spectacle comique : la multiplication des jeux de mots¹ et l'épisode gratuit (car sans lien organique avec la trame) du Siennois en II, 1 suffisent à en témoigner.

Giulio Ferroni résume bien le nouveau type de spectacle qui est ainsi créé : « Dans *Pris l'un pour l'autre*, la focalisation de l'intérêt sur la *fabula* fait en sorte qu'il n'existe pas un monde des *jeux* séparé des événements nécessaires à la base narrative : le jeu théâtral est toujours filtré par les motivations et les situations internes qui mettent en action la *fabula* »². Ainsi, *Pris l'un pour l'autre* marque une étape successive dans le rapport entre les *jeux* et la *fabula* dans le spectacle comique : les jeux existent, dans leur gratuité certes, mais toujours *en fonction* de la trame. En réalité, la valeur même des *jeux* change dans la deuxième pièce : ils basculent plus vers le comique de langage, avec des jeux sur le lien entre le signifiant et le signifié, ainsi que vers la mimique et la gestuelle. C'est donc les *jeux* structurels, de situation, qui deviennent les composants inséparables de la *fabula*, tandis que les jeux linguistiques s'octroient une marge de liberté considérable, versant exclusivement dans le champ du comique de langage.

Le théâtre de l'Arioste montre dès ses débuts une conscience théorique, explicite dans les prologues et mise en application dans les pièces, mais pas encore figée, en évolution continue : un théâtre qui se constitue comme genre et cherche des principes, aussi bien linguistiques que scéniques.

LA QUESTION DE L' « IMITATION POÉTIQUE »

Non solo ne li costumi, ma ne li argumenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro e Apollodoro e li altri Greci ne le lor latine comedie seguitoro,

dans *La comédie du coffre*, contre une dizaine dans *Pris l'un pour l'autre*. C'est sûrement pour cette raison que la deuxième pièce, plus narrative, a pu être lue comme une pièce artificielle et froide, sans grande efficacité scénique.

1. Prenons par exemple la scène 4 de l'Acte I, entre le véritable Érostrate, déguisé en Dulippe, et le jeune et insolent Caprin : « DULIPPE : Oh Caprin, où est Érostrate ? Que peut-il bien avoir ? / [...] / DULIPPE : Dis-moi, Caprin, où est Érostrate ? ». Neuf répliques de dispute ont été prononcées entre les deux. Les jeux linguistiques et le comique de situation n'ont été qu'un *jeu* gratuit sans la moindre influence sur la trame : la reprise presque textuelle de la question initiale clôt le cercle de ce qui n'a été qu'une véritable parenthèse.

2. *Il testo e la scena, saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, p.109.

egli così ne le sue vulgari i modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole. Come io vi dico, da lo Eunuco di Terenzio e da li Captivi di Plauto ha parte de lo argomento de li suoi Suppositi transunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimo, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, che di furto più tosto, li darebbono nome. « Non seulement dans les pratiques, mais aussi dans les intrigues des pièces [l'auteur] veut de toute sa force, des poètes antiques et célèbres, être l'imitateur : et comme eux-mêmes dans leurs comédies latines suivirent Ménandre, Apollodore et les autres Grecs, ainsi l'auteur dans ses comédies en langue vulgaire ne veut pas dédaigner les manières et les procédés des auteurs latins. Comme je vous le dis, il a en partie tiré l'intrigue de *Pris l'un pour l'autre* de l'*Eunuque* de Térence et des *Captifs* de Plaute, mais si humblement toutefois que Térence et Plaute eux-mêmes, s'ils le savaient, n'en seraient pas contrariés, et plutôt que de vol, ils parleraient d'imitation poétique ».

Prologue de *Pris l'un pour l'autre*.

Insérant dès le départ son œuvre dans une chaîne de continuité (les Grecs ont été imités par les Latins qui sont imités par les artistes de la Renaissance), l'Arioste donne sens à sa démarche : il ne fait que reproduire le procédé de la *contaminatio* latine (déjà défendue par Térence dans les prologues de ses comédies), mais en langue vulgaire. Après Ménandre et Apollodore (nous pourrions ajouter Philémon, Diphile et tous les auteurs de la Nouvelle Comédie grecque), Plaute et Térence proposèrent une traduction *artistique* de cette comédie, avant que l'Arioste n'arrive des siècles plus tard pour renouveler à son tour ce théâtre dans le sens de l'Art. Ses comédies sont alors des « imitations poétiques », soit des œuvres basées sur les sources, mais cependant dignes de noblesse littéraire. La production originale que l'Arioste inaugure naît donc dans la pleine conscience de sa valeur artistique : il fonde une comédie *moderne*, mais sans rupture, sans violence, comme une suite naturelle¹. Guido Davico Bonino souligne clairement le

1. *La comédie du coffre* serait l'équivalent à la Renaissance du premier drame régulier traduit du grec par Livius Andronicus en 240 avant J.C., date de naissance du théâtre latin. Du point de vue de la critique littéraire, les analyses effectuées sur le rapport entre les théâtres Latins et Grecs emploient des termes qui s'adaptent tout-à-fait à notre travail. Dans son édition des *Captifs* de Plaute (*I prigionieri (I Captivi)*), Plauto, Milan, BUR, 1996) Guido Paduano parle d'un « type de spectacle qui était devenu une entité vigoureusement autonome, même si elle n'était cependant jamais séparée d'une sorte de rapport dialectique avec le texte grec correspondant. Les Latins étaient conscients de leur originalité, même dans ce genre de spectacle ». Nous constatons avec quel naturel nous pouvons transformer « texte

lien, que nous avons déjà évoqué, entre le modèle comique préexistant et une recherche de modernité : « cette adhésion au monde contemporain – qui entend donc embrasser d’un seul coup l’observation du réel, la satire des mœurs, la dimension autobiographique – ne peut pas se réaliser, dans l’esprit de l’Arioste, *contre, en dépit* des classiques : mais *grâce* à eux et *à travers* eux »¹. La différence par rapport à ceux qui, comme Niccolò da Correggio (avec sa *Fabula de Cefalo* en 1487²) ou Boiardo (avec son *Timone* en 1491), avaient déjà esquissé une dramaturgie autonome en langue vulgaire, est la finalité rigoureuse que l’Arioste donne à son rattachement aux Anciens. L’imitation vise à aboutir à un discours théâtral autonome et, si possible, original. Ainsi, plus que d’imitation, nous devrions parler d’inspiration.

La question des sources, notamment latines, a déjà fait couler beaucoup d’encre, et un inventaire des références serait trop long³. L’influence des Anciens se situant à tous les niveaux (micro comme macrotextuels, relevant de l’intrigue comme du langage, des types de situation comme des types de jeux de mots) nous chercherons plutôt à analyser la valeur prise par cette *contaminatio*, de voir comment elle s’élargit de références plus proches et « italiennes » (le répertoire des nouvelles, la poésie burlesque, etc.) et enfin, surtout, d’étudier comment la nouveauté du théâtre de l’Arioste peut s’y loger.

Le titre de la première comédie du dramaturge, *La comédie du coffre*, signale immédiatement sa volonté de se rattacher à la tradition antique : calquant la forme des titres latins (comme l’*Aulularia*, l’*Asinaria*), il traduit *Cistellaria*⁴, une comédie de Plaute. La forme même des deux comédies

grec » par « texte latin » puis « les Latins » par « l’Arioste, suivi des auteurs comiques de la Renaissance ». À Rome, en effet, la question de la traduction des sources s’était déjà posée, entre les III^e et II^e siècles avant J.C., avec la polémique sur le moyen le plus adapté pour traduire les comédies grecques en latin. En outre, cette référence à Plaute et Térence ne réapparaîtra pas, quelques années plus tard, dans la réécriture en vers. L’œuvre de l’Arioste n’a plus besoin, désormais, d’une reconnaissance extérieure : elle a acquis une valeur littéraire autonome dans le panorama théâtral du XVI^e siècle.

1. Préface de *Il teatro italiano, II, La commedia del Cinquecento*, tome un, Torino, Giulio Einaudi, Gli Struzzi, 1977, p.XIII-XIV.
2. Cette pièce, tirée des *Métamorphoses*, avait été représentée à Ferrare le 21 janvier. Elle apparaissait comme une expérience indépendante par rapport à la pratique des traductions en langue vulgaire (sa forme était en réalité à mi-chemin entre la fable mythologique et les spectacles classiques en langue vulgaire), mais elle obtint peu de succès et n’eut pas de suite. On retourna donc à la traduction des œuvres latines.
3. Nous renvoyons aux recherches d’Angela Casella.
4. « La comédie de la caissette », ou « la cassette » comme le propose Alfred Ernout dans

conserve le cadre latin. La typologie des personnages est très traditionnelle : nous y retrouvons le jeune homme amoureux, son serviteur, le père riche, la jeune fille aimée, la servante¹, le parasite, etc.² Le schéma de l'intrigue est typique : il se base sur la *vêa* de la *Commedia Nuova* grecque et de la *palliata* latine (une histoire d'amour contrariée rendant nécessaire la ruse des serviteurs, mais s'achevant inéluctablement par un dénouement heureux, le mariage³). Les situations secondaires sont elles-aussi typiques (le retour inattendu du père dans *Pris l'un pour l'autre*, en iv, 1 ; la traditionnelle agnition facilitée par un signe de reconnaissance⁴). Les années de traductions en langue vulgaire ont consolidé la connaissance de l'Arioste en matière de comédie antique, ce que nous pouvons constater jusque dans les détails⁵. Le principe même d'une revendication de la *contaminatio* est hérité du théâtre

l'édition de 1935 des Belles Lettres.

1. La servante Psitérie, dans *Pris l'un pour l'autre*, un type de personnage qui sera récurrent dans le théâtre de l'Arioste : cette vieille servante bavarde annonce par exemple Menica dans la *Lena*. Elle découle directement d'une longue tradition : de la comédie antique, de la poésie réaliste du Moyen Âge, des nouvelles et de la poésie burlesque où elle a souvent le caractère d'une entremetteuse, d'une ivrogne avide de gain. Mais ce personnage secondaire n'a pas une grande épaisseur dans la pièce.
2. Prenons par exemple *Pris l'un pour l'autre* : l'intrigue est menée par le serviteur Dulippe (Érostrate, pour les autres), et implique le jeune homme (Érostrate), amoureux d'une jeune fille (Polymneste), le parasite (Pasiphile), mais également d'autres figures mineures (le jeune Caprin, la vieille servante). Caprin, par exemple est imité du Pinacius du *Stichus* et de personnages identiques du *Pseudolus* et du *Persa*, entre autres. Ces personnages donnent lieu à des situations ponctuelles qui découlent elles aussi du théâtre antique : par exemple, la joie du serviteur qui apporte de bonnes nouvelles à son maître (v, 7), peut rappeler une situation analogue dans l'*Andrienne* de Térence (ii, 2).
3. Prenons cette fois l'exemple de *La comédie du coffre* : nous trouvons déjà le schéma de deux jeunes nobles amoureux de deux jeunes femmes de condition plus basse dans les *Bacchides* et le *Soldat fanfaron* de Plaute, mais également, et surtout, chez Térence (l'*Andrienne*, l'*Heautontimorumenos*, l'*Eunuque*, le *Phormion* et les *Adelphes*, soit toutes ses comédies, à l'exclusion de l'*Hécyre*).
4. Qu'il s'agisse de la bague de Corisque dans *La comédie du coffre* (Pivot : « il m'a donné cette bague en signe de reconnaissance », en v, 1) ou du grain de beauté de Dulippe (Cléandre : « Il doit avoir un gros grain de beauté sur l'épaule gauche », en v, 5) : ces éléments sont la base de l'*anagnorisi*, découlant de la tradition comique antique, depuis la Nouvelle Comédie grecque.
5. Sa connaissance des Anciens dans le texte original devait cependant s'arrêter aux Latins : dans la satire adressée à Bembo pour lui demander un éducateur pour son fils, il raconte pourquoi il n'a pas eu droit à une formation grecque (*Ludovico Ariosto, Satire*, par G. D. Bonino, Milan, BUR, 2005, satire vi, p.98-110).

latin : Térence n'en faisait pas l'économie dans ses prologues. Le schéma de *La comédie du coffre* est bien le fruit d'une « contamination », d'une combinaison des sources : l'Arioste tire l'inspiration de sa première comédie aussi bien du *Poenulus* (pour le thème du coffre) que de la *Mostellaria*, du *Trinummus*, du *Phormion*, et des *Bacchides* de Plaute. Dans le prologue de *Pris l'un pour l'autre* que nous avons cité, l'accent est justement mis sur « les intrigues des pièces » (« *li argumenti de le fabule* »). Cette fois-ci, l'Arioste cite les sources qui ont inspiré la trame de sa comédie : l'*Eunuque* de Térence (un jeune homme amoureux qui se déguise en serviteur afin de vivre auprès de sa bien-aimée) et les *Captifs* de Plaute (l'échange d'identité entre le maître et son serviteur) ; deux comédies qui avaient eu un grand succès à Ferrare, notamment entre 1499 et 1503, avec au moins trois représentations de l'*Eunuque* et deux des *Captifs*. La nouveauté la plus frappante de cette comédie est la transposition de l'histoire à Ferrare, en Italie, soit dans le monde contemporain, tandis que *La comédie du coffre* se déroulait encore à Mytilène, en Grèce. Enfin, quant au niveau « microtextuel », certaines techniques dialogiques créent des situations ponctuelles qui rappellent celles du théâtre antique : ainsi, dans *La comédie du coffre* par exemple, lorsque Renard fait semblant de ne pas entendre son maître qui l'appelle (IV, 2) ; ou encore quand un personnage commente en aparté les répliques de son interlocuteur, en n'étant vu et entendu que par le public (III, 3 ; IV, 2 et 9 ; V, 2).

Dans *Pris l'un pour l'autre*, cette influence revendiquée entre en contact avec une autre source plus récente et spécifiquement italienne : le *Décameron* de Boccace, et plus généralement tout le répertoire des nouvelles, devenues des références à Ferrare depuis la représentation du *Filostrato e Panfila* d'Antonio Cammelli en 1498 (dont la trame découle directement de Boccace et annonce celle de *Pris l'un pour l'autre*)¹. De même que le théâtre populaire à sujet sacré doté d'une tradition déjà riche en Toscane avait commencé à s'ouvrir à des thématiques contemporaines à la fin du xv^e siècle, la nouvelle née avec une valeur religieuse et édifiante (pensons aux *exempla*) avait élargi ses thématiques au quotidien, s'ouvrant peu à peu au

1. Le nom du personnage de Filostrato (Philostrate, mentionné dès la première phrase de *La comédie du coffre*), rappelle immédiatement la tragédie de Cammelli, *Filostrato e Panfila*, elle-même inspirée du *Filostrato*. Cela confirme encore l'influence de Boccace. Les noms de certains autres personnages font écho au *Décameron* : comme Sofronia (la Sophronie de *Pris l'un pour l'autre*) ou Anastagio dans le *Negromante*. Ils sont surtout employés pour des personnages secondaires, ou qui n'apparaissent pas sur la scène.

monde contemporain, à la bourgeoisie urbaine. Le *Décameron* avait contribué à lui conférer une dignité littéraire définitive, et c'est ainsi que les dramaturges du xvi^e siècle purent y puiser amplement leur inspiration, au même titre que les sources antiques dont la noblesse n'était plus à prouver¹. Ainsi, pour s'en tenir à des éléments évidents, le stratagème d'Érostrate est calqué certes sur l'*Eunuque*, mais les similitudes avec la nouvelle de Lodovico et Beatrice sont marquantes (Journée VII, nouvelle 7 du *Décameron*)². Élargissant l'étude à tout le répertoire des nouvelles, nous trouvons par exemple des sources de l'échange d'identité des personnages (le ressort même de la deuxième comédie), dans les *Novelle* de Sacchetti (XXVIII), dans le *Novellino* de Masuccio Schernitano (XII) et dans les *Ragionamenti* de Firenzuola : ces œuvres proposent une multitude d'intrigues, de situations, de caractères, qui contribuent à revitaliser les trames de la comédie latine.

Cependant, l'apport de la *novellistica* n'est pas seulement valable du point de vue narratif : la prose en langue vulgaire devient une source à laquelle puiser dans cette quête d'une « nouvelle comédie ». Aldo Borlenghi souligne la valeur fondamentale du *Décameron* pour la comédie de la Renaissance :

Le *Décameron* est vraiment le modèle permanent, même lorsqu'il est sous-entendu, de la comédie du xvi^e siècle, y compris de la comédie de l'Arioste. Il s'agissait de comprendre le prix représenté par l'harmonie et le rythme des intrigues du grand livre de Boccace, et le prix du répertoire vivace du langage comique, qui permettait de raviver le don le plus intime et le plus secret des comiques antiques, la langue précisément, le rythme du

1. C'est ce que nous confirme Franca Lorusso, soulignant combien la nouvelle permet de renouveler la comédie antique. Elle parle de « l'importance significative que prend le *Décameron* auprès des auteurs du xvi^e siècle, en tant que modèle d'un reflet objectif d'un monde bourgeois urbain qui permet d'innover, dans les termes de la réalité contemporaine, la typologie et la structure de la comédie latine. », « L. Ariosto, "Commedie", a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi » (Book Review), *Giornale storico della letteratura italiana*, 156 : 495, 1979, p.461-468.

2. Ainsi, Lodovico, tout comme Érostrate, parvient à entrer au service du père de la jeune fille convoitée, après s'être déguisé en serviteur. Certains points de détails dans l'intrigue nous semblent confirmer la source : pour ne citer qu'un exemple, le fait qu'il parvienne non seulement à entrer au service du père, mais aussi à obtenir son estime, voire son affection. De la même façon, si l'agnition et certains points de l'intrigue découlent des comédies latines, ils rappellent aussi la nouvelle de Teodoro et Violante (v, 7) : la présence des pirates, l'enfant enlevé et élevé par un noble sicilien, et une grande tache de couleur vermeille sur la poitrine du protagoniste, qui permettra de le reconnaître et de conclure joyeusement l'histoire.

dialogue, source première du rire, dans lequel réside l'âme de la comédie.¹

Ainsi, si de nombreux procédés de langage sont encore inspirés de la comédie antique (les jeux de mots, les double sens, les méprises, etc.), la vivacité et le rythme de la parole, renouvelés par la prose de Boccace, sont le fondement d'un nouveau langage comique.

Dans *Pris l'un pour l'autre*, le personnage du parasite est emblématique de cette double influence. Pasiphile provient tout d'abord de la vaste galerie de parasites dont la comédie latine est fournie (l'Artotrogus du *Soldat fanfaron*, le Peniculus des *Menaechmes*, l'Ergasile des *Captifs*, et d'autres encore) : sa fonction principale est celle du traditionnel pique-assiette. Dans les *Captifs*, le parasite est explicite : « *Nos parasiti [...] quasi mures semper edimus alienum cibum* »². Mais il est enrichi de certains traits propres aux deux grands pique-assiettes du *Décameron*, Ciaccio et Biondello, eux-aussi présentés comme des gloutons en quête de nourriture, avec des termes identiques à ceux de notre comédie. Ainsi, dans la huitième nouvelle de la neuvième journée : Ciaccio, « le plus glouton qui ait jamais existé », s'invite à table chez le riche Messer Corso (« il allait très souvent chez [les gens riches] pour déjeuner ou dîner, bien qu'il ne fût pas toujours invité »³), tout comme Pasiphile cherche les tables les plus fournies. Ainsi, le faux Dulippe peut raconter de lui en III, 1 : « Il voit qui achète une belle poitrine ou une longe d'agnelle, ou un gros poisson, afin de survenir ensuite à l'improviste, et de s'installer à table avec eux accompagné d'un "bon appétit" ! ». Cependant, les éléments nouveaux qui le caractérisent, et qui naissent au sein de cette imitation, en font un archétype pour le théâtre comique du siècle. Son monologue, à la fin de la deuxième scène du premier acte, suffit à témoigner de cette modernité : les rythmes binaires (« mimant » presque sa duplicité, sa façon de servir deux maîtres⁴), la construction du passage, la référence à

1. *Op.cit.*, p.9.

2. « Nous autres parasites [...] nous mangeons la pitance d'autrui à la manière des souris ».

3. « *uomo ghiottissimo* » ; « *con [i ricchi] a desinare e a cena, ancora che chiamato non fosse ogni volta, andava assai sovent* ».

4. Pasiphile dévoile en effet les facettes de son personnage, qui incarne véritablement le type du parasite, hérité de la comédie latine. Il avoue ici sa duplicité, sa façon de servir deux maîtres à la fois (Cléandre et Érostrate) afin de satisfaire son appétit. C'est pourquoi la langue qu'il emploie à la fin de cette longue tirade est entièrement constituée de balancements, sur un rythme binaire : « comme le castor ou la loutre », « sous l'eau ou sur la terre », « d'Érostrate / de celui-là », « tantôt de l'un, tantôt de l'autre », « l'un ou l'autre »,

Dante en font un monologue très réussi. L'efficacité de la langue est remarquable dans cette scène. Soulignant davantage sa modernité, Luigina Stefani va même jusqu'à voir en lui, à travers son langage et ses fonctions, une image des courtisans contemporains¹.

Nous pouvons également remarquer l'influence d'une source encore plus récente : la poésie burlesque, avec des auteurs du xv^e siècle comme Burchiello, ou le Pistoia, puis le Berni pour la génération suivante. Par exemple, si la satire des femmes prononcée par Pivot (v, 3) provient d'une longue tradition, elle semble bien être passée par le filtre de la poésie *burchiellesca*. Mais il s'agit surtout de références ponctuelles. À un niveau « micro-textuel » certains termes, certaines comparaisons proviennent de la tradition poétique burlesque et satirique. Le langage figuré des serviteurs en découle directement, tout en mêlant cette influence à celle de la comédie plautinienne (par exemple, le vocabulaire de la guerre employé par Pivot dans *La comédie du coffre*, v, 3). De la même façon, la fréquence de termes tirés du monde animal contribue à abaisser le langage comique, dans le sens de cette tradition burlesque et populaire (*lupaccio, asino, pecorone, uccellaccio, tosare come una pecora, tirarsi come 'l bufalo per el naso, come el bivaro o la lontra*, etc.).

Cléandre, un autre personnage de *Pris l'un pour l'autre*, a fait couler beaucoup d'encre. Il apparaît en effet comme le caractère le plus original, le plus « moderne » des premières comédies de l'Arioste, tout en conservant son bagage littéraire. Il rappelle tout d'abord la figure du vieil amoureux : il provient à la fois du modèle de la comédie plautinienne (sur le modèle de Démiphon dans le *Mercator*, ou d'Égion dans la *Casina*) et de celui du Ricciardo di Chinzica du *Décameron* (dans la dixième nouvelle de la deuxième journée : « Étant très riche, avec beaucoup de soin il chercha à épouser une femme jeune et belle »²). Par exemple, le faux Dulippe tourne

« à l'un et à l'autre » (« *come el bivaro o la lontra [...] in acqua e in terra* », « *di Erostrato / di costui* », « *or de l'uno or de l'altro* », « *or l'uno or l'altro* », « *all'uno e all'altro* »). Ce thème était développé dans l'*Eunuque* (v, 9), où le parasite Gnathon sert à la fois le soldat Thrason et les jeunes Charea et Phaedria.

1. *Op.cit.*, p.36.

2. Traduction de M. Dozon, C. Guimbard et M. Scialom, *Le Décaméron*, Paris, Diane de Selliers, 2010. La description de la jalousie du vieil homme à propos de la jeune femme aimée rappelle elle aussi les termes du *Décameron*, à propos du juge Ricciardo di Chinzica « qui était si jaloux qu'il se méfiait même du vent » (« *il quale era sì geloso che temeva*

en dérision son physique en employant des termes proches de ceux du théâtre latin : « Et il dit bien pire : que tu pues des pieds et des aisselles et surtout de la bouche » (II, 3). Son avarice aussi est vivement stigmatisée : l'attitude polémique de l'auteur envers les avocats, les notaires, rappelle cette fois les thèmes des nouvelles (encore une fois, le juge Ricciardo di Chinzica de Boccace) mais aussi de la poésie burlesque, comme dans les sonnets de Burchiello ou de Cammelli. Dans la même scène, le faux Dulippe lui dit encore : « il savait bien, du fait de la profession que tu exerces, que tu ne pouvais pas être autrement que très avare ». Enfin, sa vaine érudition fait de lui une première ébauche du type du pédant qui aura tant de succès au cours du siècle (un des exemples les plus achevés est le Messer Nicia de la *Mandragore*). La caractérisation est aussi linguistique : le pédant est reconnaissable par son emploi excessif, et souvent erroné, du latin, qu'il mêle artificiellement à la langue vulgaire. Ainsi, dans la deuxième scène du premier acte de notre pièce (où il apparaît, de façon programmatique, pour la première fois) : « Tu as raison, ce sont des balivernes ; *unde versus : Opes dat sanctio Iustiniana ; Et aliis paleas, ex istis collige grana* ». Cependant, Cléandre ne devient pas un personnage caricatural. En effet, il évolue au cours de la comédie, ne se laissant pas réduire à un simple objet de satire « transportable » de pièce en pièce. Certes, il annonce la caricature du pédant, mais ses larmes de joie émues lors de l'agnition, quand il retrouve son fils (v, 9) l'extraient du type figé dans lequel il courait le risque de basculer.

De la même façon, la colère de Crisobole n'est plus seulement celle des vieillards de la comédie latine. Lorsqu'il réprimande l'oisiveté, la désobéissance et les mauvaises fréquentations de son fils (v, 2), il rappelle le vieux Philoxène des *Bacchides*¹. Or, certains accents de sincérité étaient absents de la comédie antique : en effet, Crisobole ajoute une valeur affective et morale à ses remontrances (« Sans la mémoire de ta mère », « mon principal souci était d'être estimé comme un homme bon par les hommes bons »), ainsi qu'une authenticité nouvelle. Ses arguments sont d'autant efficaces qu'ils sont construits : le jeu de mots sur le « bâton » (au lieu d'une

dell'aere stesso » ; II, 10) : « Il va vite être jaloux, et même les oiseaux ne pourront plus la voir » (I, 3). Cela peut confirmer l'hypothèse selon laquelle ce personnage serait un des modèles de Cléandre.

1. « Plus je rumine en moi-même les désordres dans lesquels se jette mon fils, plus je songe à la vie qu'il mène et aux vices où il se précipite comme un fou, plus je sens grandir mon souci et mes inquiétudes. Il va se perdre, j'en ai peur, et se débaucher tout à fait. Je sais bien, j'ai eu son âge, et j'ai fait toutes ces fredaines, mais sans dépasser les bornes. » (v, 1), traduction d'Alfred Ernout, *Plaute*, tome 2, Paris, « Les Belles Lettres », 1933, p.72.

canne pour soutenir ses vieux jours, Érophile ne lui offre que des coups) ; le chiasme syntaxique (« Tu m'appelles père dans tes discours, mais dans les faits tu prouves... ») ; les menaces (« si tu ne te corriges pas, je jure devant Dieu... »). Ainsi tout en tirant encore son inspiration des auteurs antiques, l'Arioste confère plus de vérité à son théâtre grâce à un emploi nouveau d'une langue vulgaire authentique.

Giorgio Barberi Squarotti propose une synthèse efficace de cette question des sources, qui a le mérite de souligner que la finalité de celles-ci est la véritable recherche d'un nouveau langage théâtral en vulgaire. Il souligne combien l'Arioste s'applique à trouver un langage adapté au théâtre en langue vulgaire à travers le modèle de Boccace (mais simplifié en fonction du dialogue et du parler), mais aussi de la poésie de la conversation et comico-réaliste du xv^e siècle. Toutefois, le dramaturge ne perd jamais de vue la base latine qui confère une légitimité à la comédie vulgaire¹.

Ainsi, nous pouvons surtout parler d'une formule [Plaute-Térence + Boccace]. Celle-ci aura une très large influence sur les œuvres dramatiques au cours du siècle : dès 1513, la *Calandria* de Bibbiena articulera, sur le modèle de l'Arioste, une intrigue plautinienne avec des éléments tirés du *Décameron*. La *Mandragore* de Machiavel (1518) ainsi que les pièces de Ruzante suffisent à témoigner de l'efficacité de ce mélange intertextuel. La comédie de la Renaissance est bien constituée de structures latines, auxquelles se greffe la *novellistica* de Boccace. L'Arioste apparaît donc comme le propulseur d'une nouvelle façon de concevoir le texte dramatique. Cependant, *Pris l'un pour l'autre* marque une étape ultérieure dans cette quête de principes pour son théâtre, une étape d'importance. La transposition de l'intrigue traditionnelle à Ferrare, soit dans la ville qui est aussi celle du public et de l'auteur, est symptomatique d'une recherche continue, plus vaste : la tentative, menée grâce aux modèles et tout en se distinguant d'eux, de faire entrer le réel contemporain dans la comédie. C'est aussi là que se joue le sens de son originalité. Une image de Siro Ferrone illustre bien cette question : la satire des mœurs est la veine à travers laquelle l'écrivain transfuse le plus hardiment une lymphe contemporaine dans le corps classique de la comédie, comme un écho mesuré et fragmentaire de la chronique ferraraise². C'est en combinant avec efficacité les situations devenues typiques

1. « Le commedie di Ludovico Ariosto », *Storia di Ferrara, op.cit.*, vol. III, p.326.

2. « Sulle commedie in prosa dell'Ariosto », *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*,

dans théâtre classique, avec les cas que lui suggèrent la tradition littéraire mais surtout la réalité contemporaine, celle d'une Ferrare quotidienne, que le dramaturge cherche à créer les bases d'un nouvel organisme comique.

La transposition de la scène à Ferrare et la valeur des allusions satiriques : évoquer le réel à la lumière du comique

Dans l'ensemble, les comédies de l'Arioste parviennent à fusionner la matière antique avec l'actualité. Ici encore, la nouveauté de *Pris l'un pour l'autre* est marquante : pour la première fois depuis des siècles, la ville de la fiction théâtrale, celle de la scène, coïncide avec celle dans laquelle a lieu cette représentation, Ferrare. Dans la comédie latine, même si la scène de la *togata* (contrairement à la *palliata* qui se déroulait en Grèce) était « rapprochée », l'action se passant sur le territoire romain, Rome elle-même était rarement représentée ; ce qui permettait malgré tout une légère distanciation. Rien de tel chez l'Arioste : Ferrare est la ville *et* la scène, elle est extérieure *et* intérieure au spectacle. Cette originalité engendre un rapport complexe entre la structure théâtrale et l'image urbaine, un jeu de renvois entre la scène et la ville, desquels découlent la portée des allusions satiriques dont les comédies sont parsemées : ayant fait entrer la contemporanéité sur la scène, l'Arioste y fait nécessairement entrer sa critique, ses dysfonctionnements¹. La *Lena*, chef-d'œuvre incontesté des comédies de l'Arioste, sera le point d'aboutissement de ce procédé : Ferrare deviendra protagoniste de la pièce², et la critique touchera toute la société, corrompue et avide, à travers un portrait très réaliste de la dégénérescence contemporaine (qui doit sûrement beaucoup à la *Mandragore* de Machiavel). Ainsi, cette critique aura une plus grande cohérence structurelle en faisant partie intégrante de l'intrigue. Dans les comédies en prose, nous n'en sommes qu'à un stade embryonnaire de la satire (nous parlerons plutôt d'allusions polémiques) qui demeure encore

op.cit., p.400.

1. Dans les cinq comédies de Tito Livio Frulovisi, basées sur le modèle de Plaute et Térence et représentées à Venise entre 1432 et 1435, nous trouvons déjà des références contemporaines. Il est intéressant de remarquer que cet auteur était lui-aussi ferrarais.
2. Nous reprenons les termes de Guido Davico Bonino, qui écrit que la protagoniste est une ville, Ferrare, une collectivité saisie dans son jeu quotidien (dans sa note introductive à *L. Ariosto, La Lena*, Torino, Einaudi, 1976, p.xii).

parfois conventionnelle, littéraire¹, souvent timide et ponctuelle mais qui donne surtout une impression de gratuité. Toutefois, un premier pas, de taille, est déjà effectué entre *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* avec le passage de Mytilène à Ferrare.

FAIRE DE FERRARE UNE SCÈNE :

L'ÉBRANLEMENT DE L'ILLUSION COMIQUE.

Dans *Pris l'un pour l'autre*, Ferrare est immédiatement présente à travers ses lieux de manière topographique, la liste des personnages se concluant par « la scène est à Ferrare ». Devant les yeux des spectateurs, la scène est fixe, mais les répliques des personnages font voyager dans les méandres des rues : nous trouvons la cour du Palais Ducal et la place du Dôme, ainsi que la porte du Lion (II, 1), la porte saint Paul (IV, 1), l'auberge de la Couronne (IV, 4). La périphérie proche contribue aussi à construire ce cadre, avec l'évocation du Pô et du port de Lacobscur (II, 2). Enfin, nous voyageons sur le territoire italien grâce aux récits des autres personnages : Venise, Sienne, Padoue, Ravenne puis Ancone, et même Catane avec Philogone. Ainsi, tous sont conscients que les personnages évoluent dans une réalité géographique commune qui leur est familière. En outre, la présence d'« un Ferrarais » ressort dans la liste des personnages : il est en effet situé entre deux types traditionnels depuis la comédie antique, Philogone (le vieil homme, le père de l'amoureux) et Licus (un serviteur), signalant sa nouveauté et la prise de distance par rapport aux Anciens.

Si *La comédie du coffre* se déroule encore dans un Orient lointain, dans la ville grecque de Mytilène, les spectateurs trouvaient néanmoins certaines allusions à leur ville. Tout le soin mis à rendre la pièce plus exotique en la situant en Grèce² était balayé par les évocations anachroniques du *bargello* (une autorité florentine), des *cavalieri di Napoli* (IV, 6), de la taverne ferraraise de la *Simia* (IV, 7). Il n'est pas anodin que la dernière réplique de la

1. Ce qu'exprime clairement Giuseppe Coluccia dans un chapitre qu'il consacre aux tentatives d'actualisation dans *La comédie du coffre* : d'après lui, le réalisme présumé n'est présent que de façon occasionnelle ; dans ces premières tentatives théâtrales, il est en grande partie héritier des modèles, même si à certains moments les allusions satiriques à la société contemporaine ne semblent pas exclusivement littéraires (*op.cit.*, p.68).

2. Qu'il s'agisse de la toponomastique (*Metellino, Negroponte, Cairo, Alexandria, Calibassa*), des titres honorifiques (*Bassà, Subassi, mammalucci del Soldano, amiraglio*), des pièces de monnaies (*aspro, saraffi*).

comédie, Pivot évoque la *casa del Moro*, une auberge de Ferrare. Andrea Gareffi parle d'« un hasard qui dissout toute crédibilité mimétique et qui ramène l'histoire à son statut de fiction »¹. Ainsi, le dernier de ces clins d'œil qui, brisant l'illusion théâtrale, semblaient dire aux spectateurs : « nous sommes en Orient, mais cette comédie est aussi la vôtre ». Transition (volontairement ?) idéale vers la Ferrare de *Pris l'un pour l'autre*.

L'omniprésence de Ferrare (ville de la scène et ville du public) engendre un lien toujours plus complexe entre le théâtre et la ville. Projetant le cadre urbain de la *fabula* dans le monde de la cour, cette comédie brouille les repères des spectateurs. En effet, cette nouvelle forme théâtrale finit par annuler les notions même de fiction et de réel. Les situations créées par la comédie finissent par faire perdre toute consistance à la ville de la scène. Dans la scène quatre de l'acte quatre de *Pris l'un pour l'autre*, Licus dit à Philogone : « Maître, le monde est grand. Ne crois-tu pas qu'il y ait plus d'une Catane et plus d'une Sicile, et plus d'un Philogone et d'un Érostrate aussi ? Celle-ci n'est peut-être pas la Ferrare où habite ton fils, que nous cherchons ». Les déguisements et les quiproquos ont mélangé les identités, et la valeur même des lieux est remise en cause, révélant le sens de la fiction théâtrale. Si nous rajoutons la nature scénique de la vie de cour, faite de représentation, la complexité augmente encore. Giulio Ferroni va jusqu'à parler à ce sujet d'une « scénicité » fondatrice de l'espace de la cour au XVI^e siècle, d'un jeu continu qui met sur un même plan le spectacle et la réalité : « L'échange entre la cour, la salle, la perspective, le palais, la ville, le théâtre [...] l'emboîtement que la cour produit entre tous ces lieux, les enfermant dans une chaîne de reflètements réciproques » souligne la tendance de cette cour à projeter sur chaque espace une seule mesure, celle de « son apparence scénique absolue »². Ainsi, nous nous perdons entre la scène, la cour, la ville. C'est le thème du monde du théâtre, du théâtre du monde, qui est si présent dans le *Roland furieux*.

Cependant, cette complexité de niveaux offre au théâtre un cadre dans lequel développer un nouveau langage comique (à la fois gestuel et verbal), comme l'explique encore Giulio Ferroni : « La comédie de l'Arioste (et toute la comédie "régulière" qui commence à partir de celle-ci) tire de ce jeu de *déphasages* et d'échanges sa capacité à distinguer des espaces et des lieux que l'on peut parcourir, à mesurer de nouvelles possibilités gestuelles et

1. *Le commedie di Ludovico Ariosto*, par Andrea Gareffi, Torino, UTET, 2007, vol. 1., p.86.

2. *Op.cit.*, p.9.

visuelles pour l'action et la parole des personnages »¹.

En somme, la transposition de la scène à Ferrare permet l'introduction du réel, du point de vue du contenu : après un monde plus populaire, celui des serviteurs et du jargon *furbesco*, dans *La comédie du coffre*, nous voyons la Ferrare bourgeoise des étudiants dans *Pris l'un pour l'autre*. Le contexte historique contribue également à cette immersion, encore ébauchée, dans le réel : c'est *cette* Ferrare, du début du xvi^e siècle, qui est dépeinte. *Pris l'un pour l'autre* (montrant une nouvelle fois qu'un pas est véritablement franchi) contient des éléments de datation. Le premier nous est fourni par le récit de Cléandre, en I, 2 : « Je quittai Otrante, qui est ma patrie, quand elle fut prise par les Turcs [...] ». Cette ville des Pouilles avait été prise en 1480 par la flotte de Mehmet II, engendrant un combat si violent et une résistance si longue qu'ils firent craindre une croisade. Cependant, nous constatons alors que la chronologie interne (celle de la narration) ne coïncide pas exactement avec la chronologie externe (celle de l'écriture) : si l'attaque de la ville remonte à dix-huit ans (comme le suggère à nouveau Cléandre, en V, 5 : « mon fils, que par le passé, il y a dix-huit ans, j'ai perdu et pleuré mille fois. »), l'histoire se déroulerait alors en 1498. C'est pourquoi certains critiques ont daté la composition de la pièce vers 1500. C'est Sanesi qui, le premier, a affirmé que l'Arioste indique ici non l'année de la composition (1508, juste après la première représentation de *La comédie du coffre*), mais bien celle de l'action. Un peu plus loin, le faux Érostrate parle du roi de Naples² : la version en vers permet de confirmer qu'il s'agit de Ferdinand I^{er} d'Aragon (1431-1494). Nous remarquons donc une légère incohérence dans la chronologie interne, si l'action se déroule bien en 1498 comme nous l'avons déduit. Enfin, le dernier indice est fourni par le personnage du Ferrarais, qui évoque un *principe giustissimo*³. Il s'agit d'Hercule I^{er}, duc de Ferrare de 1471 à 1505 (père d'Alphonse I^{er}, duc de 1505 à 1534 et du cardinal Hippolyte d'Este), duquel l'auteur fera l'éloge dans le *Roland furieux*. La chronologie interne est donc légèrement antérieure au temps de la composition.

La comédie est contextualisée, dans un cadre temporel qui demeure

1. *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p.50.

2. « Je m'étonne que tu ne saches pas l'outrage que tes compatriotes de Siennese ont fait il y a quelques jours aux ambassadeurs du Duc de Ferrare qui revenaient de chez le roi de Naples. » (II, 1).

3. « Nous avons des juges, des podestats et au-dessus de tous, un prince très juste. », en IV, 8.

encore assez général. Plus que d'une Ferrare historique, il s'agit du portrait encore succinct d'une société contemporaine à cheval sur deux siècles. Sans aller, comme Ferrazzi, jusqu'à dire que l'Arioste nous immerge si bien dans cette ville que nous avons l'impression d'y vivre¹, il est vrai que nous en percevons parfois l'atmosphère et la couleur. C'est en premier lieu parce que la ville de la scène est la même que celle des spectateurs que la pièce peut contenir des références à la réalité contemporaine : dans ce contexte, les allusions critiques peuvent prendre pleinement leur valeur.

LA PORTÉE DES ALLUSIONS POLÉMIQUES ET SATIRIQUES :

L'« ACTUALISATION » DE LA COMÉDIE

Ces allusions commencent dès *La comédie du coffre*, située à Mytilène. Si l'introduction de Ferrare dans la comédie y fait également entrer sa critique, il ne s'agit pas seulement d'un effet thématique, d'une conséquence logique de ce contenu nouveau : en effet, la ville grecque de la première comédie n'empêchait pas la présence d'allusions polémiques qui ne pouvaient faire référence qu'à un contexte actuel. Cela tient aussi au fait que le langage comique lui-même est le vecteur d'une vision satirique du réel. La charge polémique et critique est inhérente au langage de la comédie, comme le souligne M. Baratto : « Le langage comique, qui jouit de la liberté autorisée par la fête théâtrale [...] conduit naturellement la comédie à la satire, c'est-à-dire à un type d'observation qui tend à établir un lien précis entre ce langage comique et la réflexion critique sur le monde contemporain ». C'est au nom de cette désacralisation des valeurs du quotidien que le comique peut introduire la transgression et renverser la logique du réel, en dévoilant l'absurdité. Ainsi, « la comédie est portée, par nature, à s'intéresser à un quotidien qui a toujours un point d'accroche avec le monde contemporain ; et son langage étant caractérisé par la traduction expressive d'une curiosité libre, vive, souvent mordante, elle tend à une représentation plus ou moins explicitement satirique de la réalité »². Les traducteurs en langue vulgaire s'octroyaient déjà une marge de liberté, à travers de brèves digressions qui, bien que fonctionnelles (car visant un éloge du pouvoir) étaient les preuves

1. « Dans les comédies de l'Arioste [...] je me déplace dans sa Ferrare, j'y vis », G. J. Ferrazzi, « L. Ariosto, Opere minori : commedie », *Bibliografia ariostesca*, Bassano, Tipografia Sante Pozzato, 1881, p.193-232.

2. *Op.cit.*, p.91-92.

d'une tendance spontanée du spectacle comique à l'actualité, que le goût humaniste ne pouvait étouffer.

Exprimés à travers ce langage comique, le réel et sa critique auront donc une double portée, particulière et générale, « contextuelle » et universelle. La distinction est forcée, mais la comédie se charge de leur donner une cohérence à travers un tissu linguistique visant sans cesse le divertissement du spectateur.

La première allusion explicite que les spectateurs entendaient et que nous lisons se trouve à la fin de l'acte un de *La comédie du coffre* (scène sept) lorsque Lucrain, l'entremetteur, s'adresse à son serviteur Fourbe : « Ce voyage peut être plus avantageux pour nous que celui que nous avons fait pour venir ici où les étrangers sont plus haïs que la vérité dans les cours ». Brisant l'illusion scénique (la *fabula* se déroulant en Grèce), l'auteur dirige son trait contre les cours, ennemies de la vérité. Ce clin d'œil adressé à un public constitué de courtisans, a donc une charge polémique bien audacieuse et qui n'est que la première d'une longue série dans la production de l'Arioste (pas seulement théâtrale, si nous pensons aux *Satires* qu'il rédigea à la fin de son service auprès d'Hippolyte d'Este et même au *Roland furieux*). Cette pique satirique prend d'autant plus de valeur qu'elle est écrite par un courtisan : elle vient donc de *l'intérieur*. Elle semble excéder le domaine de la fiction : sans exagérer la valeur autobiographique d'une œuvre, nous pouvons affirmer que la voix de l'Arioste se superpose ici à celle de Lucrain. Sa valeur demeure cependant générique : il ne s'agit pas encore explicitement de la cour de Ferrare, mais de n'importe quelle cour¹.

Luigina Stefani insiste longuement sur cette question du thème de la Cour : elle voit en l'Arioste, dès *La comédie du coffre*, un auteur comique qui

1. Plus loin, le même Lucrain discute avec Crapule qui dresse la liste des défauts de l'entremetteur. Après une longue accumulation, il dit : « Si nous étions à Rome, nous hésiterions à savoir de qui tu parles. » (« *Se noi fussimo in corte di Roma, si potria dubitare di chi tu cercassi.* »), III, 3. Cour de Rome ou cour de Ferrare : une seule et même corruption, une malhonnêteté généralisée. Les termes de Lucrain auront un écho dans les *Satires*, notamment la deuxième qui est exclusivement consacrée à une critique de la vie à Rome, soit à la cour du Pape. Pour ne citer que le début : « J'ai grand besoin, plus qu'envie, de me trouver à Rome en cette période où les cardinaux, tels les serpents, font leur mue » (1-3 ; traduction de Michel Paoli, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 2003.). Il ne s'agit ici que d'une ébauche de la satire du clergé qui sera plus développée dans les autres comédies, en particulier dans les *Studenti* où apparaît même un prédicateur, qui annoncera déjà le célèbre Fra Timoteo dans la *Mandragore* de Machiavel.

a une connaissance déjà âprement réaliste du milieu courtois dans lequel il évolue et qui l'exprime à travers tous les philtres que lui impose la tradition théâtrale, avec la tonalité qui lui correspond le mieux, à tel point que les deux pièces constituent, sur le plan éthique et social, la racine des *Satires*¹. Elle accorde donc une place véritablement centrale à cette satire, qui naîtrait en réalité d'un fond humain inconscient, comme si le statut douloureux de courtois vécu par l'auteur ne pouvait que transparaître dans son œuvre, avec plus de force et de pessimisme au fil des années (pour aboutir à la désespérante *Lena*, comme aux *Satires* et aux *Cinq chants*). Ainsi, dans la première comédie, elle voit dans le portrait négatif de l'entremetteur une image du mauvais courtois (III, 3)². Dans *Pris l'un pour l'autre*, elle repère dans « les six ou sept ans » que Pasiphile a passés au service de Cléandre, son maître si avare, une valeur autobiographique : l'Arioste ayant commencé son travail auprès du Cardinal Hippolyte en 1503, c'est le même nombre d'années qui se sont écoulées jusqu'à la première représentation de cette pièce. Le succès de ce thème dans les comédies du XVI^e siècle ne fait que confirmer sa valeur d'actualité « urgente ». Dans *La comédie du coffre* pour finir, lorsque Renard se dit, voyant Crapule et Brusque venir vers lui sans se presser : « Ils arrivent plus lentement que les promesses des princes »³, il ne fait que compléter un portrait bien noir.

La question de l'autobiographie est intéressante dans *Pris l'un pour l'autre*. À la fin de la scène deux de l'acte cinq, le parasite Pasiphile s'exclame, après avoir été invité par Érostrate à rejoindre la cuisine : « S'il m'avait fait Juge des Sages, il ne m'eût pas confié une tâche qui fût plus de mon goût ». Cette charge de *Giudice dei XII savi* était la plus haute de la magistrature ferraraise⁴. L'allusion autobiographique semble ici plus évidente car le père de l'auteur, Nicolò Ariosto avait lui-même occupé cette fonction⁵. Ce clin d'œil de Pasiphile, dans la dernière réplique de la scène,

1. L. Stefani, *op.cit.*, p.20-60.

2. « Il est blasphémateur et menteur. [...] Malhonnête, faux-monneyeur, voleur à la tire. [...] Délateur, médisant, semeur de troubles et de scandales ».

3. « (*Vengono più lenti che il 'ben farò de' principi*) », II, 2. La lecture de ce passage pose problème. Nous nous éloignons ici de la version du texte proposée par Aldo Borlenghi qui nous a servi de support : « (*Se vengono più lieti che ben paron de' principi*) ».

4. Les *Savi* étaient des hommes de loi et de rhéteurs dans les affaires municipales. Le titre de *Giudice* correspondrait à celui de gonfalonier dans d'autres villes.

5. Nommé le 28 janvier 1486, il remplaçait Bonifazio Bevilacqua et devenait ainsi un des représentants de la famille d'Este : ainsi, comme la plupart des magistrats de Ferrare au

met sur le même plan le rôle des parasites et celui des magistrats ferrarais : une seule et même démarche, la recherche perpétuelle et individuelle du gain... La tradition locale des *bischizi* n'affaiblit pas la portée de l'allusion polémique au dysfonctionnement du gouvernement de Ferrare : celle-ci est certes plus subtile qu'en d'autres endroits de la pièce, mais il est difficile d'imaginer qu'elle échappait au public et, surtout, qu'elle n'était que l'effet de cette tradition d'une littérature populaire et satirique ferraraise.

Un dernier exemple dans ce sens, tiré de la même pièce : « Il faut donc que je me donne en pâture aux avocats et aux procureurs, dont l'insatiable avarice ne serait pas assouvie par mes propres moyens [...] ? [...] pour m'extraire non seulement les sous de la bourse, mais aussi la moelle de l'os » (IV, 8). L'amertume des paroles de Philogone semble pouvoir anticiper encore une fois le ton des *Satires*. Peut-on y voir une autre allusion autobiographique, l'Arioste ayant lui-même eu des démêlées avec la justice de Ferrare (dans une affaire de bénéfices ecclésiastiques contre Ercole Manfredi en 1506, et plus tard pour des questions d'héritage) ?

Dans les deux premières comédies de l'Arioste, la critique est dirigée tout particulièrement contre la structure administrative et judiciaire à Ferrare. C'est un gouvernement corrompu et paresseux qui est le plus stigmatisé, surtout dans *Pris l'un pour l'autre*, mais il l'est déjà explicitement dans *La comédie du coffre*. Deux répliques de Crisobole sont éclairantes à cet égard, et presque programmatiques de toute la satire qui sera développée dans les œuvres de l'Arioste : « À qui les gouvernants donnent-ils plus de crédit de nos jours, et plus d'avantages ? Aux entremetteurs, à ceux qui font des mauvais coups, ou aux hommes éduqués, aux hommes de bien ? À qui tendent-ils plus de pièges qu'à mes pairs, car ils désirent être riches et aisés ? [...] Je connais bien les habitudes de ceux qui nous gouvernent : c'est quand ils sont les plus seuls et se tournent les pouces qu'ils veulent faire mine d'être le plus occupés : ils mettent un serviteur à la porte, pour laisser entrer les joueurs, les entremetteurs, les jeunes invertis, et repousser les citoyens

cours du xv^e siècle, appartenant à cette aristocratie au service d'une famille ducale qui faisait reposer sur la population le poids des taxes, il avait une bien mauvaise réputation. Caleffini rapporte dans ses chroniques que le matin du 9 juin 1487, la ville avait été tapissée de *bischizi* (des satires anonymes en vers qui avaient fleuri à Ferrare au xv^e siècle, représentant la voix du peuple, et dirigées contre les excès des fonctionnaires du Duc), visant personnellement ce « Nicolò de Ariosti ». En raison de leur virulence, ils furent même attribués dans cette affaire au Pistoia.

honnêtes et les hommes vertueux »¹ (iv, 2). Les termes presque exacts de cette accusation explicite des détenteurs de l'autorité seront réemployés dans les *Satires*, notamment la deuxième, dirigée contre le pouvoir religieux (le Pape et les cardinaux) : « Fais en sorte que j'y trouve des livres avec lesquels je puisse passer les heures où les prélats donnent ordre à leurs huissiers de ne laisser entrer personne, comme font aussi, à tierce, les moines que le son de la cloche ne fait plus bouger dès lors qu'ils sont assis à table. [...] Il répond que son maître ne veut aucun message » (70-86). Sous la plume de l'Arioste le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel sont associés : toute forme d'autorité peut être objet de satire dans le cadre du comique. Le répondant le plus explicite dans *Pris l'un pour l'autre* est peut-être constitué par une réplique de Licus (iv, 6) : « Vous êtes tous coupables, et plus encore vos officiers, qui tolèrent ces escroqueries dans leur ville ». Nous ne trouvons pas d'allusion polémique plus évidente quant au fonctionnement de la justice à Ferrare. Le thème de l'accusation des gouvernants est bien omniprésent chez l'Arioste : il sera repris avec des proportions moins anecdotiques dans les comédies suivantes et constituera le comique transgressif de la *Lena*.

La satire touche d'autres thèmes, trouvant une place particulière dans des monologues. Les personnages, seuls sur scène, laissent libre cours à leur parole, et créent ainsi des pauses dans l'action qui prennent parfois de l'ampleur et deviennent des parenthèses dignes d'intérêt. Pensons par exemple à la satire des femmes prononcée par Pivot dans la scène trois de l'acte cinq de *La comédie du coffre*. D'un point de vue thématique, ce passage ne semble pas véritablement motivé : il ne fait que s'insérer dans une longue tradi-

1. Nous traduisons la totalité de la note proposée dans l'édition d'Angela Casella pour cette réplique, car elle synthétise bien les objets de critique dans l'œuvre théâtrale de l'auteur : « Les accusations exprimées [ici] ressemblent beaucoup à celles qui sont adressées aux cardinaux dans la *Sat.* II, 70-93. Ceci prouve que pour l'Arioste, tous ceux qui détiennent le pouvoir et l'autorité, laïcs ou cléricaux, tombent dans les mêmes fautes. En effet, si le clergé est régulièrement l'objet de satire, on reproche souvent aux officiers publics d'être opportunistes et vénaux (*Suppositi* en prose iv, 6 ; *Lena* 725-736), crédules et superstitieux (*Negromante* I, 594 ; *Negromante* II, 415), rapaces et avides (*Negromante* I, 553-57 ; *Negromante* II, 379-83) et excessivement arbitraires (*Lena*, 1421-1437). Mais les flèches de l'Arioste ne sont pas dirigées seulement contre les *grandi maestri* (les gouvernants), les rhéteurs, les princes et les podestats, mais aussi contre les notaires et les avocats (*Suppositi* en prose, I, 1 ; I, 2 ; II, 3 ; IV, 8 ; *Lena*, 977-90 [...]) et les fonctionnaires modestes tels que les *gabellieri* (*Suppositi* en prose II, 1 ; *Lena* 220-221 [...]), les *sbirri* (*Lena* 965-67 ; 1030-32 ; 1098-1114), les *ufficiali di camera* (*Suppositi* en vers 741), les *uccellatori del Duca* (*Lena* 468-504), les *messi del sindaco* (*Lena*, 969-72), et les *staffieri del Duca* (*Lena*, 1266-96) ».

tion, de Plaute à la poésie *burchiellesca*, en passant par Ovide, Dante ou le *Corbaccio* de Boccace, tant cité à ce sujet. D'un point de vue strictement narratif, celui de la *fabula*, ce monologue est encore plus injustifié. Sa valeur est exclusivement linguistique, notamment si nous nous concentrons sur sa construction : cette critique de la superficialité féminine ne sert qu'à introduire le langage figuré (traditionnel chez les serviteurs) de la guerre. Son seul lien logique est une comparaison : « On mettrait moins de temps à armer entièrement un navire ». La première partie du monologue devient ainsi une « excroissance » gratuite. Son intérêt réside dans sa valeur descriptive : proposant une accumulation de produits de beauté ou d'accessoires (*liscio, bianco, rosso*¹, *bossoli, ampolle, vasetti, zacchere*) et de toutes les techniques employée par les femmes de l'époque pour paraître plus belles, il devient alors une touche de réel qui permet de bien actualiser un thème éculé.

C'est aussi dans cette valeur polémique que se joue la prise de distance par rapport à la comédie latine. En effet, contrôlé sévèrement par l'État qui le finançait, le spectacle comique romain n'était jamais devenu le prétexte d'une satire sociale ou politique développée, qui aurait couru le risque de viser les institutions. Tout au plus, des auteurs comme Plaute pouvaient s'amuser sur des faits contemporains. Cette tendance à la satire est d'ailleurs un des éléments distinctifs essentiels de la comédie italienne par rapport à la comédie latine.

Toutefois, prises dans l'ensemble du spectacle comique, ces allusions satiriques demeurent des clins d'œil, sur le même plan en réalité que les autres « jeux » : à l'oral, ces quelques phrases dispersées (mais cohérentes si nous les relisons à la lumière de la production postérieure) sont perdues dans le flot des dialogues, des répliques. D'un point de vue strictement temporel, elles passent « à toute allure » lors de la représentation, sans que le spectateur ait le temps de les méditer (contrairement à les lecteurs peuvent faire). Il est alors important de les relativiser. Elles sont plus les corollaires d'une comédie actualisée que les fruits d'une pensée critique programmée et organisée. Enfin, la structure même de l'organisme comique ne doit pas faire oublier que certes, l'ouverture au monde contemporain est indéniable,

1. Il s'agit du fard. L'Arioste développera ce thème en ces termes dans les *Satires* : « Je veux qu'elle se contente du visage que Dieu lui a donné, et qu'elle laisse les fards rouge et blanc à la femme du sieur Ghinaccia. À l'exception des fards, qu'elle ne soit pas moins parée que les autres nobles dames de son rang ; je ne veux pas de fard, et je crois, toi non plus » (v, 202-207).

mais elle n'est possible que sur le fond permanent des types comiques et des situations traditionnelles. Ce réel est donc toujours filtré par la comédie, à plus forte raison dans ces deux comédies qui se moulent tant sur le modèle antique, mais cela vaudra également pour une œuvre autonome comme la *Lena* où le monde contemporain semble chercher à prévaloir sur la structure même que lui impose le genre : le réel à Ferrare est si corrompu que la comédie ne peut même plus faire rire.

Questions de langue

Si le réel est filtré par la comédie, la langue le sera tout autant, comme le suggère Mario Baratto : « Le langage de la comédie du xvi^e siècle n'est jamais un parler immédiat, de la vie infusée dans les personnages, mais il est un jeu sur le parler, il est réalité, mœurs, psychologie, morale, mais entièrement filtré par le code de la forme comique, à laquelle les Anciens avaient déjà donné une certaine structure »¹. La quête d'un nouveau langage ne s'exprime donc pas un travers un jaillissement d'authenticité ou une forme de naturalisme langagier : il correspond encore aux codes préétablis du genre. Prenons l'exemple des jeux de mots, source immédiate de rire : les équivoques sémantiques, les boutades obscènes, etc. sont autant de procédés qui existaient dans la comédie classique. C'est à travers cette médiation d'un organisme comique préexistant que le langage contemporain, exprimé en langue vulgaire, va se faire une place et établir son autonomie.

UN NOUVEAU LANGAGE COMIQUE HÉTÉROCLITE :

LES « *BIGONCIUOLI* » SELON MACHIAVEL

Plus qu'une modernité formelle qui réside dans sa prose en langue vulgaire, c'est une véritable modernité théâtrale que l'Arioste souhaite mettre en place : dès ses premières expériences, le dramaturge recherche un nouveau langage *pour un genre* qui exploite toutes les potentialités linguistiques mais aussi gestuelles offertes par le théâtre. Ainsi, la première scène de tout son théâtre, lorsqu'Érophile maugrée en attendant Brouillard, met immédiatement à profit la vivacité d'une langue nouvelle et une belle énergie

1. *Op.cit.*, p.87.

scénique (alors que nous pouvions attendre une scène plus « narrative », avec le résumé de la trame annoncé juste avant dans le prologue).

Créer un langage comique signifie inventer une langue intermédiaire, adaptée à la communication quotidienne informelle et visant le comique, tout en lui conservant un certain niveau littéraire¹. Pour ce faire, outre l'emploi de la prose, l'Arioste utilise un instrument expressif que nous pouvons qualifier d'hétéroclite : il greffe sur une base toscane des termes issus de registres bien différents. Ainsi, sans renoncer à la dimension esthétique, le but visé est l'effet du texte, le résultat sur scène : Fourbe parlera donc en jargon, le pédant Cléandre citera du latin, etc.

La comédie du coffre en particulier témoigne de cette hétérogénéité linguistique : cette pièce est truffée de termes précieux, recherchés, et de latinismes² ; mais elle donne aussi une place au jargon *furbesco*, ainsi qu'à des termes familiers voire grossiers (comme *non trar di culo*, littéralement, « ne donne pas de coups de pieds au cul »). Dans *Des lombardismes de Ludovic Arioste dans les comédies*, G. J. Ferrazzi³ remarque même des traits lombards, absolument spécifiques à Ferrare et à Reggio-Emilia, ville natale de l'Arioste)⁴. En revanche, le langage de *Pris l'un pour l'autre* est plus homogène : le jargon disparaît complètement, les latinismes sont bien moins nombreux. Le langage adhère avec plus de rigueur à un toscan familier mais toujours élégant : première étape d'un processus de « toscanisation » continuels de sa langue (mais de manière encore inconsciente : les *Proses de la langue vulgaire* sont encore loin). Bruno Migliorini voit véritablement une évolution linéaire de sa langue (lorsqu'il analyse les remaniements du *Roland furieux*) : « L'exemple de Ludovic Arioste est caractéristique du passage d'un vulgaire illustre de type régional, que nous pourrions qualifier de *padano* [de la vallée du Pô], au toscan littéraire »⁵.

1. En 1503, à Mantoue, le langage du *Formicone* était à la limite de l'obscénité. La pièce était basée sur une expressivité immédiate, sans la prétention littéraire à laquelle l'Arioste ne souhaite en aucun cas renoncer.

2. Par exemple, *absente*, *exequire* et *excusare* en l'espace de deux répliques seulement, en I, 5 ; *experienza* en I, 6 ; *esercizio* en III, 3 ; *substentare* en V, 2.

3. « Dei lombardismi di L. Ariosto nelle commedie », *L. Ariosto, Opere minori : commedie*, p.193-232.

4. Par exemple, il explique le mot *bolze*, que nous trouvons dans *La comédie du coffre* (II, 2). « Pour nous, de Reggio et de Ferrare, la chose est claire comme de l'eau de roche [...] », écrit-il.

5. *Sulla lingua dell'Ariosto*, *Italia*, 23 : 3, Septembre 1946.

Les remaniements continuels sont la preuve que l'Arioste est conscient de l'imperfection du langage des premiers essais. Quant aux comédies, il explique ce scrupule linguistique dans une lettre au marquis de Mantoue, datée du 18 mars 1532 (envoyée en même temps que la version manuscrite des comédies versifiées), où il écrit y reconnaître des « erreurs relatives à la langue »¹. La versification des comédies propose un toscan épuré, débarrassé des termes régionaux et de ses latinismes.

Dans son *Discorso ovvero dialogo in cui si esamina se la lingua... si debba chiamare italiana, toscana o fiorentina*², Machiavel propose une critique de *Pris l'un pour l'autre*. Il défend la supériorité de la langue florentine, la langue « municipale » des auteurs « toscano-florentins » dans les écrits littéraires, en particulier dans la comédie. Ce genre, par essence municipal et ouvert sur le quotidien, exige alors plus que tout autre l'emploi de termes *propri e patrii*, d'un style qui sache s'adapter au parler de la ville, et surtout de la Ville, Florence. Il souligne donc la nécessité d'employer des expressions toscanes : une bonne comédie ne peut naître sans une utilisation adéquate d'expressions idiomatiques propres à sa patrie. Or, le langage comique de l'Arioste mêle le ferrarais au toscan (il est d'ailleurs étonnant que Machiavel s'attaque au langage de *Pris l'un pour l'autre*, plus homogène et proche du toscan, nous l'avons dit, que celui de *La comédie du coffre*)³. Cette pièce devient donc un exemple négatif, qui permet à Machiavel de prouver l'infériorité littéraire des œuvres écrites par les non-toscans : en employant de façon incorrecte le toscan qu'il ne peut entièrement maîtriser, ce ferrarais

1. « *io ci cognosco dentro delli errori circa la lingua* ». Mais nous allons voir que les études linguistiques précises ont été faussées dès le départ par le vol des brouillons de la part des comédiens.

2. *Discorso intorno alla nostra lingua*, par Paolo Trovato, Padoue, Antenore, 1982.

3. Machiavel cite l'exemple du terme de *bigonzoni*, que nous trouvons sous la forme *bigoncioli* : « *NUTRICE* : [...] *Credo che in casa nostra sino le lettiere e le casse e li uscì abbino li orecchi.* / *POLINESTA* : *E bigoncioli e pentole l'hanno similmente.* », 1, 1). Nous pouvons nous demander ce qu'il y a de choquant si ce n'est qu'il s'agit d'un terme régional. Dans le *Vocabolario ferrarese-italiano* de Luigi Ferri (réimpression anastatique, Ferrara, Aldo Forni Editore, 1889) nous trouvons la forme *bigòzz* (plus proche de celle que cite Machiavel) pour *bigoncio*, dont les diminutifs sont *bigunzzin* et, justement, *bigonciolo*. Or, Luigi Ferri ajoute que dans son sens figuré, le terme peut désigner un homme de faible intelligence, un idiot. Il s'agirait donc d'un terme bien dépréciatif. À supposer que les oreilles de Machiavel étaient offensées par la signification du terme plus que par sa provenance régionale et sa forme, il pourrait s'agir d'une hypothèse que nous avançons cependant sans conviction. La question reste ouverte.

d'Arioste ne peut qu'échouer. Dans cette optique, l'argument de Machiavel devient presque « physiologique » : il *faut* naître en Toscane, et si possible, à Florence, pour être capable de bien écrire, dans la seule langue digne de noblesse. Toutes les autres langues manquent du raffinement qui est le privilège du florentin. Ainsi, l'Arioste se trouve face à un choix impossible : l'emploi du dialecte risquerait de desservir ses projets culturels, mais d'un autre côté, il ne peut connaître et employer le florentin comme le ferait un toscan. Sa langue sera donc une langue « mêlée ».

Le prologue de la première version du *Negromante* est presque un dialogue à distance avec Machiavel (dialogue sûrement involontaire, même si nous ne pouvons en être certains en raison des difficultés de datation des deux écrits). Les vers 45 à 54 se concentrent sur la langue, et expriment la conscience d'un cheminement, d'une maturation florentinisante. La langue peut s'enrichir d'apports divers (passant ainsi d'une dimension municipale à une dimension presque déjà nationale), tout en conservant sa base d'origine :

Mais si vous n'avez pas l'impression d'entendre l'idiome propre et habituel de son peuple, / vous devez penser qu'il entendit quelques vocables / en passant à Bologne, où est l'Université ; / lesquels lui plurent, et il les tint en mémoire ; / il mit ensuite à l'oeuvre à Florence et à Sienne, puis dans toute la Toscane, toute l'élégance qu'il put ; mais il les a appris en trop peu de temps pour cacher entièrement sa prononciation lombarde. ¹

Après un passage à Bologne, la langue de la comédie a enfin acquis son élégance en Toscane, mais sans parvenir toutefois (la raison invoquée étant le manque de temps) à cacher des caractères phoniques lombards. Cette élégance tient surtout, dans la comédie de l'Arioste, à l'élimination des termes trop archaïques et des latinismes, et à l'adoption d'une syntaxe plus naturelle, devenant ainsi plus claire.

Les écrits comiques, au cours du xvi^e siècle, n'emploieront pas nécessairement le langage homogène et municipal que conseillait Machiavel (sa *Mandragore*, dont la réussite tant esthétique que comique n'est plus à

1. « *Ma, se non vi parrà d'udire il proprio / e consueto idioma del suo popolo, / avete da pensar ch'alcun vocabolo / passando udi a Bologna, dove è il Studio; / il qual le piacque e lo tenne a memoria; / a Fiorenza et a Siena poi diede opera, / e per tutta Toscana, all'eleganzia / quanto poté più; ma in sì breve termine / tanto appreso non ha, che la pronunzia / lombarda possa totalmente nascondere.* », *Commedie*, par Aldo Borlenghi, *Op.cit.*, vol. II, p.456.

démontrer, sera une belle mise à l'épreuve de ce moment théorique) : il suffit pour en juger de constater l'efficacité du toscan littéraire de certains non-toscans (leurs pièces « fonctionnent » véritablement elles-aussi), de remarquer l'emploi des dialectes qui va parfois jusqu'au plurilinguisme (pensons par exemple à *La Venexiana*, cette comédie anonyme en dialecte vénitien, à Ruzzante ou encore à l'Arétin).

LE GESTE ET LA PAROLE

Ainsi, ce nouveau mode de communication théâtrale passe par un nouveau langage, mais il est nourri par une pleine conscience des potentialités gestuelles du texte. Dans *La comédie du coffre*, lorsque Renard se dit, en IV, 2 : « Mais qu'est-ce que j'attends pour lui jouer mon tour ? », il souligne implicitement l'importance aussi de la dimension gestuelle, de la valeur extralinguistique des « jeux variés ». Deux scènes de nos comédies (remarquons qu'il s'agit de deux scènes de théâtre dans le théâtre où les personnages jouent et commentent les rouages de leur jeu, de manière presque métathéâtrale) indiquent explicitement quelles sont les deux composantes du langage théâtral : la parole et le geste. Dans *La comédie du coffre*, il s'agit de la scène un de l'acte cinq, lorsque Pivot raconte à Érophile comment il a réussi à faire fuir l'entremetteur grâce à ses ruses¹ : « Avec ces gestes et ces mots, et d'autres encore qui ont été très efficaces, j'ai fait si peur à cet idiot, que je l'ai fait courir derrière moi dans toute la ville : au moindre bruit, il tremblait plus qu'une feuille, car il avait toujours l'impression d'avoir les sbires et leur chef sur les talons. [...] *J'aimerais que tu l'aies vu*, pâle, larmoyant et tremblant [...] ». Dans *Pris l'un pour l'autre*, nous trouvons des termes similaires, lorsque le faux Dulippe raconte au faux Érostrate comment il s'est joué du Siennois : « *J'aurais aimé que tu aies entendu les mots, et vu le visage et les gestes* que je simulais pour le persuader » (II, 1). Dans la scène suivante, nous remarquons l'insistance sur ce double registre de la parole et de la gestuelle, lorsqu'Érostrate met le Siennois en garde afin qu'il joue bien son rôle : « Garde bien à l'esprit [...] qu'ils ne doivent s'apercevoir *ni par tes paroles, ni par tes gestes* que tu n'es ni Philogone de Catane, ni mon père ». Dans ces deux cas d'échange d'identité, les deux *supposizioni* constitutives de la *fabula*, ce jeu a d'autant plus de valeur symbolique que le personnage

1. Remarquons l'efficacité descriptive presque *visuelle* de ce récit : nous voyons Lucrain courir dans tous les sens, ridiculement terrorisé.

d'Érostrate est déjà *finto*, déguisé¹. La fiction, la simulation investissent tous les niveaux : la feinte est le ressort constitutif de la narration, mais elle s'attaque aussi aux épisodes secondaires. Ce thème du déguisement, du masque, propre au théâtre donc, acquiert d'autant plus de résonance dans le cadre du Carnaval, propice s'il en est à l'échange des vêtements, comme des identités (ce que l'Arioste évoquera dans le deuxième prologue du *Negromante*²). Sans pour autant parler de véritable mise en abyme métathéâtrale (la technique du travestissement étant un ressort fréquent depuis la comédie grecque), nous pouvons toutefois affirmer avec Giuseppe Zanetto dans son édition critique de l'*Eunuco* : « La scène de camouflage “mime” la dynamique de la *performance* théâtrale, et elle est donc l'invitation à une réflexion sur le théâtre, sur le rapport mystérieux et fuyant qui le relie à la vie »³.

Comme dans la comédie latine, mais avec une vivacité souvent décuplée, certaines scènes offrent des possibilités de mise en scène à travers l'usage de didascalies parlées : dans la scène de litige en IV, 7, dans *Pris l'un pour l'autre*, lorsqu'Érostrate ordonne : « Et toi, pose cette pierre » (s'adressant certainement à un serviteur qui n'est pas nommé), il laisse le champ d'interprétation libre pour un metteur en scène qui pourra choisir d'augmenter le mouvement scénique⁴. Nous trouvons le passage le plus proche du rythme du

1. Dans *La comédie du coffre*, nous trouvions déjà cette technique, lorsque Renard disait, en II, 1 : « Je veux déguiser cet homme en marchand : je prendrai les vêtements de ton père. Il est bien fait de sa personne, et je l'arrangerai de sorte que quiconque le verra le prendra pour marchand important ».

2. « Mais rendez-vous compte et souvenez-vous / que c'est durant le Carnaval que les gens / se déguisent ; et les vêtements que ces derniers portent, / appartinrent hier à d'autres, et ils les donneront / demain à d'autres ; et quant à eux, ils mettront demain / un autre habit, qui appartient aujourd'hui à un autre » (« *ma avvertite e ricordatevi / che gli è da carnoval che si travestono / le persone ; e le foggie ch'oggi portano / questi, fur ier di quegli altri, e darannole / domane ad altri ; et essi alcun altro abito / ch'oggi ha alcun altro, doman vestirannosi.* », *Commedie, Op.cit.*, vol. II, p.547).

3. Terenzio, *Eunuco*, Milano, BUR, 2007.

4. Nous pouvons souligner l'importance des déictiques dans le domaine de la gestuelle et de la mise en scène. D'après la célèbre définition de Cesare Segre, c'est grâce à eux que l'on peut dépasser l'antinomie texte théâtral / représentation : supports de la gestualité et de la mise en scène, les déictiques constituent l'immanence du spectacle au sein du texte. Ils acquièrent une grande importance pour le texte écrit, dans la mesure où ils sont des indicateurs performatifs, de gestualité, et à plus forte raison dans des textes comme nos comédies qui ne comportent pas de didascalies. Ils apparaissent donc comme des indications de régie non négligeables qui permettent de « donner chair » au texte, de lui offrir une projection

dialogue plautinien dans la scène un de l'acte trois. Ce dialogue entre Dalius et Caprin est en effet « serré » et repose sur un enchaînement rapide : tout est dans le jeu, et la vivacité verbale peut être soutenue, voire potentialisée par une mise en scène efficace. Si nous faisons une analyse quantitative des deux pièces, il en ressort que *La comédie du coffre* regorge de situations plus dynamiques, plus riches en mouvement sur scène (par exemple, lors du rapt Eulalie, avec la foule des serviteurs en action). Dans *Pris l'un pour l'autre* en revanche, l'épisode du Siennois reste narratif : il est exprimé en effet au discours rapporté. Si cette scène offre plus de possibilités de jeu d'acteur pour Dulippe (incarnant les deux rôles dans le dialogue, il peut exploiter des techniques aussi bien gestuelles que vocales), elle permet cependant beaucoup moins de dynamisme scénique.

Arrêtons-nous enfin sur deux scènes qui se font écho dans nos deux comédies : les épisodes du muet¹. Dans *La comédie du coffre*, lorsque Crisobole a trouvé Crapule, qui fait au départ semblant d'être muet afin de ne pas trahir les plans de Renard, les gestes remplacent la parole (nous n'en citons que quelques fragments : « Tu ne veux pas parler, hein ? Cet homme est muet, ou il fait semblant. » [...] « Parle-lui avec des gestes. » [...] « (Ce fou parle avec les mains, comme les autres le font avec leur bouche). Sais-tu ce qu'il dit ? », IV, 7). Cette scène sera rappelée dans *Pris l'un pour l'autre*, qui fait référence à *La comédie du coffre*, quand le serviteur du Siennois demande à son maître : « Veux-tu que je feigne d'être muet comme je l'ai déjà fait autrefois ? »² En somme, il s'agit d'un anéantissement (volontaire) du langage, qui fait nécessairement basculer dans le langage des signes : le

sur la scène. Ainsi dans *La comédie du coffre*, lorsque Crapule dit, après s'être laissé voler Eulalie : « *Quelli che m'hanno battuto, se ne vanno là* » (« Ceux qui m'ont frappé sont partis par là »), le topodéictique est accompagné d'un doigt pointé, pour indiquer où se sont enfuis les attaquants. C'est pourquoi il est si important de respecter ces didascalies implicites.

1. Ce thème a encore une fois son précédent dans une nouvelle du *Décameron* : « Masetto da Lamporecchio joue les muets et devient jardinier d'un couvent de femmes qui se disputent la faveur de coucher avec lui » (III, 1). Certaines phrases font particulièrement écho : « il demandait à la manière des muets », « il lui fit comprendre par signes » etc. (« *faccendo i suoi atti come i mutoli fanno* » [...] « *con i suoi atti gli fece intendere che* ». [...] « *con cenni domantolo se egli voleva star quivi e costui con cenni ripostogli che far voleva ciò che egli volesse* »).
2. « *Vòi tu ch'io mi finga mutolo, come io feci un'altra volta ?* » (II, 2). La version en vers rend l'allusion encore plus explicite : « comme je le fis aussi chez Crisobole » (« *come feci anco in casa di Crisobolo* »). Il s'agissait peut-être d'attirer l'attention du public sur un acteur connu, jouant à la fois Crapule et le serviteur du Siennois.

théâtre est le lieu par excellence dans lequel ces signes peuvent trouver leur place.

Pour conclure, arrêtons-nous sur le sens même de la fiction au théâtre, sur ce que nous pourrions appeler une « conscience du comique ». La comédie latine montrait déjà une conscience exprimée de la fiction, au sein même de l'illusion théâtrale. Dans le prologue des *Captifs* de Plaute, nous en trouvons une belle déclaration (v. 52) : « *Haec res agetur nobis, vobis fabula* » (en somme : « Ce que nous allons représenter sera une réalité pour nous, une fiction scénique pour vous »). Dans certaines scènes, l'illusion est brisée par des rappels à des situations typiques des comédies. Lorsque Pasiphile dit, dans la huitième scène du dernier acte de *Pris l'un pour l'autre* : « On n'a jamais vu un hasard aussi beau : on pourrait en faire une comédie », ce procédé provient directement du théâtre de Plaute, et non d'une conscience métathéâtrale précoce. Cette réflexion deviendra plus construite et mûre dans la *Lena*, à travers le personnage de Corbolo, qui va jusqu'à citer ses prédécesseurs antiques (Davo et Sosia). Stefano Bianchi voit en lui un personnage lucide quant à son appartenance au théâtre, un personnage « parfaitement conscient des stéréotypes de la fiction scénique ». Il rappelle au spectateur qu'il est en train de *jouer*, à travers un « mécanisme subtil de démystification, certainement suggéré par les comédies de Plaute où certaines répliques qui interrompent momentanément l'illusion scénique avec des références à des faits et des situations théâtrales sont récurrentes »¹.

Guido Davico Bonino propose une analyse très enrichissante à ce sujet, lorsqu'il étudie les comédies de l'Arétin :

L'Arétin est arrivé à démasquer le théâtre comme fiction au premier degré : ou - si l'on préfère, et c'est la même chose - à le reposer comme une fiction au deuxième degré. Dans notre optique moderne, fascinés que nous sommes par les techniques d'un jeu distancié, en montrant que nous savons parfaitement qui nous feignons d'être, une expérience de ce type semble originale. Mais si nous la replaçons dans le goût théâtral de l'époque, nous devons admettre que la recherche de l'Arétin conduisait à l'anéantissement du théâtre, du moins tel que ses contemporains tendaient à le concevoir : conscients certes que toute pratique scénique relève de l'illusion, mais décidés aussi à lui reconnaître une fonction irremplaçable de divertissement et d'éducation.²

1. *La Lena*, Bianchi, BUR, Fabbri Editori, 1995.

2. *Op.cit.*, p.LXXI-LXXII.

Cette réflexion a le mérite de nous interdire de nous arrêter, fascinés, devant une conscience « métacomique » des dramaturges du xvi^e siècle, devant cette fameuse paroi du théâtre qui s'écroule (et qui sera au centre du théâtre contemporain). Certes, le parallélisme entre la réalité et la convention théâtrale, ce jeu de renvois perpétuels entre le monde réel et la fable (accentués par la transposition de la scène à Ferrare devant le public des courtisans) est indéniable. Cependant, la valeur éminemment ludique de la comédie rappelle que son but premier est avant tout le rire, le divertissement, au degré zéro du plaisir théâtral, à plus forte raison, encore une fois, dans le cadre du Carnaval.

Après l'expérience théâtrale de l'Arioste, nous ne trouverons plus de chef-d'œuvre du genre à Ferrare : l'expérimentation concernera surtout la tragédie et la pastorale (plus adaptées peut-être au cadre de la Cour), tandis que la voie du comique sera parcourue dans d'autres centres culturels comme Urbin, Florence, Venise. Le dramaturge ouvre un sentier qui sera battu jusqu'au bout par d'autres, en premier lieu Bibbiena (dont le prologue acquiert une valeur théorique fondamentale et ne semble en réalité qu'une continuité de l'entreprise du Ferrarais) puis Machiavel, dont la *Mandragore* marquera le sommet du genre. L'immatunité artistique des comédies de l'Arioste n'apparaît telle, en réalité, qu'à la lumière des œuvres versifiées : une re-contextualisation de nos pièces permet d'en mesurer la valeur indéniable, à la fois historique, littéraire, et scénographique, ainsi qu'une conscience, tout en retenue, de sa nouveauté. *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* font sourire, et nous pouvons imaginer qu'en 1508 et 1509, elles faisaient véritablement rire le public : ces deux pièces « fonctionnent », et l'évidence d'un héritage comique latin, dépassé dialectiquement, ne leur ôte rien. L'Arioste nous fait assister à la naissance d'un nouveau langage comique en cherchant à enrichir ses modèles grâce à l'observation du monde contemporain.

Cette coexistence d'ancien et de nouveau tempère ainsi la révolution de l'Arioste, qui apparaît donc, cinq cent ans après, comme une révolution silencieuse, sans cesse modérée par un respect des Anciens. L'œuvre théâtrale de l'Arioste est véritablement symptomatique d'une période charnière,

à cheval sur deux siècles, qui se débarrassait d'un héritage médiéval encombrant, redécouvrait la grandeur du passé pour se tourner entièrement vers le monde moderne. Chaque élément des pièces de l'Arioste peut témoigner de cette période de passage, à l'exception peut-être de la *Lena*, indéniablement moderne et qui parle tant à notre siècle. Œuvres de transition, *La comédie du coffre* et *Pris l'un pour l'autre* passent le relais à leurs « grandes sœurs », qui consacrent définitivement l'usage de la langue vulgaire pour le genre en devenir : le théâtre comique régulier.

Note du traducteur

À LA RECHERCHE D'UN TEXTE SOURCE :

L'ÉTUDE DES MANUSCRITS ET DES PREMIÈRES ÉDITIONS

Il est important d'établir le texte source, c'est-à-dire la version du texte qui permettra d'atteindre avec le plus de cohérence et de fidélité les intentions de l'auteur, et qui servira de support à la traduction. Les notes des éditions d'Angela Casella et d'Andrea Gareffi fournissent des indications détaillées permettant de retracer la tradition des versions manuscrites et imprimées de nos comédies.

Il n'existe pas de version originale de ces pièces, dans la mesure où l'Arioste ne s'est pas chargé personnellement des éditions de ses œuvres mineures, contrairement à ce qu'il fit pour le *Roland furieux*. Ainsi, ses œuvres théâtrales souffrent d'une grande incertitude philologique, que ne font qu'accentuer les remaniements apportés par l'auteur (la versification de *La comédie du coffre* et de *Pris l'un pour l'autre*, les deux versions du *Negromante* et de la *Lena*, l'inachèvement des *Studenti*). Enfin, le genre théâtral lui-même, ne trouvant son accomplissement qu'à la représentation, rend par nature problématique la valeur littéraire du texte écrit qui est son support ; à plus forte raison dans le cadre ludique d'une fête de Carnaval, comme en 1508 et 1509. Ainsi, nous devons accepter que nous n'aurons jamais en main la version originelle et originale de *La comédie du coffre* et de *Pris l'un pour l'autre* en prose, et que nous ne pourrons approcher leur sens que de façon médiée, par le temps et les différentes versions¹.

La genèse des traces écrites de ces comédies nous est proposée par l'auteur lui-même dans sa lettre datée du 17 décembre 1532, adressée au Prince Guidobaldo Feltrio della Rovere :

[...] je n'ai composé que quatre comédies, dont deux, *Pris l'un pour l'autre* et *La comédie du coffre*, que me volèrent les acteurs lors de leur représentation à Ferrare il y a vingt ans, furent imprimées à mon très grand regret.²

1. Contrairement aux éditions en vers imprimées par Gabriel Giolito de' Ferrari, qui garantissent plus de correction : cela vaut tout particulièrement pour *Pris l'un pour l'autre*, dont un autographe aurait été fourni à l'éditeur par Virginio Ariosto, le fils de l'auteur qui avait été nommé héritier dans le testament de 1533.
2. « [...] non mi trovo haver fatto se non quattro comedie, de le quali due, i *Suppositi* e la *Cassaria*, rubatemi da li recitatori, già vent'anni che furo rappresentate in Ferrara, and-

Ainsi, l'existence même d'un texte écrit des comédies de l'Arioste découle d'un acte de violence : violence concrète (le vol), mais également littéraire. En effet, le regret déçu voire la colère (*displacencia*) de l'auteur prouvent qu'il n'était pas satisfait de la qualité de ces versions. L'expérience du *Roland furieux* et simplement la versification des deux comédies suffisent à prouver sa propension à la relecture, à la correction et à la réécriture de ses feuillets (notamment dans le sens d'une amélioration linguistique). Or ses comédiens¹, en proposant clandestinement aux éditeurs un canevas fragmentaire, empêchent dès l'origine la naissance d'un texte approuvé par l'auteur, lequel seul pourrait avoir une valeur linguistique et littéraire définitive. Ce sont cependant ces brouillons volés qui ont donné lieu aux *editio princeps* de nos comédies : il s'agit des premières éditions, sans date ni indication typographique, mais attribuées à l'éditeur florentin Bernardo Zucchetta (entre 1509 et 1511)². Les *princeps* sont donc pirates et comportent malheureusement de nombreux traits grammaticaux, des graphies, ainsi que des emplois allant vers une toscanisation de la langue qui ne sont pas de la main de l'Arioste³ ; mais dans la mesure où elles ont servi de base à toutes les

rono con mia grandissima displacencia in stampa » (Lettera LXVII [213], *Opere minori*, volume trois : *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, préfacé par Mario Santoro, Torino, UTET, 2007, p.605). Nous retrouvons d'autres témoignages de ce vol et du mauvais traitement infligé à l'œuvre dans deux autres lettres, datées du 18 mars 1532 (l'une adressée à Giovan Giacomo Calandra, l'autre au marquis de Mantoue) ; et dans le prologue de *La comédie du coffre* en vers, où l'auteur écrit que la pièce, dans sa première version « a été donnée en proie aux éditeurs importuns et avides, qui la torturèrent, et firent d'elle ce qui leur passait par l'esprit ; puis la vendirent à ceux qui la voulaient dans les magasins et sur les places publiques, à bas prix, et la traitèrent de telle sorte qu'elle ne ressemblait plus à ce qu'elle était à l'origine. [...] », v. 7-14.

1. Il devait certainement s'agir de domestiques du Cardinal Hippolyte d'Este, si l'on en croit Michele Catalano dans sa biographie de l'auteur.
2. D'après Dennis E. Rhodes, « The Printer of Ariosto's Early Plays », *Italian Studies*, 18 (1963), p.13-18, qui réfute ainsi leur attribution à l'imprimeur Giovanni Mazzocco di Bondena, à Ferrare. Les nombreux éléments toscans de cette version semblent confirmer que l'impression aurait été effectuée à Florence plutôt qu'à Ferrare. Enfin, la preuve la plus tangible nous est donnée par le frontispice, qui est identique à celui des œuvres imprimées par Bernardo Zucchetta et Francesco di Dino entre 1493 et 1517.
3. « Le codex et la première édition comportent tous deux une importante patine florentine qui n'est pas cohérente avec l'*usus scribendi* de l'Arioste durant la première décennie du XVI^e siècle », dans l'édition d'A. Gareffi, p.85. Nous pouvons trouver une liste détaillée de ces phénomènes « non-ariostesques » ou adoptés seulement entre 1525 et 1532, dans le chapitre très complet de G. Ronchi et A. Casella, « Le "Commedie" e i loro stampatori »,