



CLASSIQUES  
GARNIER

FERRAND (Mathieu), « Facétieuses comédies. Les métamorphoses de l'Oiseleur (Plaute, *Asinaria*, v. 215-225), de la *Chrysis* de Piccolomini à *La Trésorière* de Grévin », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 32, 2016 – 2, p. 205-220

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0205](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0205)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2017. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

FERRAND (Mathieu), « Facétieuses comédies. Les métamorphoses de l'Oiseleur (Plaute, *Asinaria*, v. 215-225), de la *Chrysis* de Piccolomini à *La Trésorière* de Grévin »

RÉSUMÉ – L'article se propose d'étudier trois réécritures, dans des pièces néo-latines puis française, d'un texte antique facétieux, le monologue de Cléérète (Plaute, *Asinaria*). En déplaçant les propos de la maquerelle en des contextes divers ou en les modifiant, les auteurs s'amuse de la confusion des modèles, comiques et farcesques, et instaurent ainsi, avec leur public expert, une connivence enjouée. À cet égard, c'est l'acte même d'écrire une comédie qui devient, pour eux, geste facétieux.

ABSTRACT – *This article aims to study three rewrites - found in Neo-Latin plays and, later, in a French one - of an ancient, facetious text, the monologue of Cleaereta (Plautus, Asinaria). By transposing the words of the madam into various contexts or by modifying them, the authors take pleasure in the confusion of comical and farcical models and create a cheerful complicity with their expert public. In this way, it is the very act of writing a comedy that becomes, for them, a facetious gesture.*

## FACÉTIEUSES COMÉDIES

Les métamorphoses de l'Oiseleur  
(Plaute, *Asinaria*, v. 215-225),  
de la *Chrysis* de Piccolomini à *La Trésorière* de Grévin

*Marci Plauti Comici Clarissimi Comoediae luculentissimae ac facetissimae.*  
Tel est le titre de la première édition parisienne des comédies de Plaute, qui paraît en 1512 sous les presses de Denis Roce<sup>1</sup>. Le caractère publicitaire d'une telle formule, qui multiplie les superlatifs, ne fait aucun doute. Associé à l'adjectif « *luculentissimae* », le mot « *facetissimae* » insiste sur l'esprit brillant et acéré du comique latin.

Lorsque, aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, certains s'essayèrent à l'imitation de Plaute et composèrent, en latin ou en langue vernaculaire, les premières comédies à l'antique, c'est aussi cet esprit facétieux qu'ils tentaient de faire revivre. Et Plaute, plus que Térence d'ailleurs, fut une source féconde pour les premières comédies originales, en France comme en Italie<sup>2</sup>. Les textes conservés montrent il est vrai de nombreux décalages avec leurs modèles ; de fait, l'*imitatio* est avant tout *aemulatio* qui s'affranchit volontiers des « archétypes ». Mais l'esprit facétieux vint alors se loger dans ces écarts ; plus exactement, les auteurs ont redoublé la facétie comique par leurs jeux de réécriture. Ces facéties *au second degré* seront au centre de nos réflexions ici : comment, à la Renaissance, l'acte d'écrire une comédie est-il devenu, en soi, geste facétieux ?

Pour mener cette enquête, nous nous appuyerons sur la lecture d'un texte en particulier, extrait de l'*Asinaria* de Plaute, et sur trois de ses

---

1 Sur Plaute et ses premières éditions parisiennes, voir M. Ferrand, « Plaute à Paris. Diffusion et imitation des comédies plautiniennes au début du xvi<sup>e</sup> siècle », *Le carrefour culturel parisien au tournant de 1500*, éd. O. Millet et L. A. Sanchi, *Cahiers V. L. Saulnier*, 33, 2016, p. 189-203.

2 Pour le domaine néo-latin, voir J.-C. Chevalier, « Neo-Latin Theatre in Italy » et M. Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France », *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, éd. J. Bloemendal et H. Norland, Leyde, Brill, 2013, p. 25-101 et 365-413.

réécritures, à l'époque moderne : la maquerelle Cléérète définit son métier en le comparant à celui de l'oiseleur. Certes, les réécritures de ce texte facétieux offrent un objet d'étude en soi : comment ces dix vers sont-ils intégrés dans des intrigues qui souvent, n'ont que peu de rapport entre elles ? Que nous dit cette réécriture de l'esthétique des auteurs et de leur relation avec le modèle antique ? Le texte de Plaute constituera surtout comme un point fixe à partir duquel nous pourrions mettre à l'épreuve la validité du glissement qui s'esquisse ici, de la facétie comme texte à la facétie comme geste.

« FACETIA », « FACETUS », « FACETISSIMUS » :  
QUESTION DE VOCABULAIRE

Un tel glissement me paraît fondé tout d'abord sur la souplesse même du concept de « facétie », notamment lorsqu'il est question de théâtre. À titre d'exemple, et sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons d'illustrer en préambule quelques usages du mot latin et de ses dérivés dans un milieu homogène, celui de l'humanisme parisien autour de 1500. C'est là que virent le jour deux des trois comédies présentées ci-après.

En français, le mot « facétie » semble apparaître sous la plume de Guillaume Tardif qui publie dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle à Paris, chez Jean Trepperel, sa traduction du *Liber Facietiarum* du Pogge<sup>3</sup>. Le recueil latin avait lui-même fait l'objet de plusieurs éditions avant 1500<sup>4</sup>. Ces entreprises éditoriales ont pu contribuer à populariser le terme dans les milieux lettrés parisiens, en l'une ou l'autre langue. Certes, la facétie narrative n'a pas *a priori* de lien direct avec le théâtre : il faut noter cependant que les *Facéties* du Pogge et, plus encore, celles de Tardif, associent à l'héritage rhétorique du *facetum* latin une certaine forme de comique, que l'on retrouve dans les fabliaux médiévaux ou la

3 Voir Guillaume Tardif, *Les facécies de Poge. Traduction du « Liber facietiarum » de Poggio Braccioloni*, éd. F. Duval et S. Hériché-Pradeau, Genève, Droz, 2003, ici p. 14 et 53-54.

4 Voir L. Sozzi, « Les Facéties du Pogge et leur influence », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 7, 1977 (*Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, éd. V.L. Saulnier), p. 31-35, ici p. 32.

farce contemporaine<sup>5</sup>. Leur succès peut-il expliquer, au moins en partie, l'amplitude sémantique du mot « *facetiae* » à Paris ? De fait, son sens oscille entre le comique des tréteaux et l'*urbanitas* cicéronienne.

Dans les *Praenotamenta* de Josse Bade, placés en tête de son édition de Térence, l'humaniste affirme par exemple :

*Delectant autem spectatores rudiores facetijs & gestibus actorum*

« Ce qu'apprécient les spectateurs mal dégrossis, ce sont les plaisanteries et les gestes des acteurs<sup>6</sup>. »

Avant de mentionner les procédés plus complexes du théâtre des Anciens (construction de l'intrigue, agréments littéraires, etc.) qui plaisent aux spectateurs instruits, l'imprimeur évoque les ressorts traditionnels de la farce contemporaine : aux gestes (*gestibus*) il associe le comique verbal trop facile (*facetijs*), qui seul peut séduire les *rudiores*<sup>7</sup>.

Le sens du mot *facetia* est sensiblement différent dans certains textes réglementaires de l'université de Paris. Il apparaît en effet lorsqu'il est question de spectacles d'étudiants qui créent le chahut :

*Solae illae facetiae conceduntur in memorato festo, quae per magistrum paedagogum, aut alium de suis regentibus fuerint uisitatae ad unguem, priusquam in ludum prodeant [...] Et ludantur in propriis collegiis hujusmodi facetiae [...]*

« Seules sont autorisées les *farces*, lors de ladite fête <des Rois>, qui ont fait l'objet de l'examen minutieux du principal ou de quelque autre de ses régents avant d'être jouées [...]. Et que l'on joue les *farces* de ce genre dans les collèges eux-mêmes [...]<sup>8</sup>. »

5 Sur les *Facéties* du Pogge, voir l'édition, avec traduction italienne, de M. Cicuto, *Facezie*, Milan, BUR, 2009 (notamment l'introduction, p. 45-51) et l'édition, avec traduction française, de S. Pittaluga et E. Wolff, *Facéties, Confabulationes*, Paris, Les Belles Lettres, 2005 (notamment l'introduction, p. XVI-XXI). Sur le rapprochement de la farce et de la facétie, voir les textes plus tardifs de Bouchet et Marot cités par R. Dubuis et P. J. Roux, « Réflexion sur l'histoire de "facétie" ou la difficile rencontre d'un mot et d'une notion », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 7, 1977 (*Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, éd. V. L. Saulnier), p. 12-18.

6 Josse Bade, *Praenotamenta*, chap. xxiv [dans] *P. Terentii Aepri comicorum elegantissimi comediae* [...], Paris, Josse Bade, 1504, fol. bii<sup>v</sup>.

7 Voir W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch (= FEW)*, t. III, 1934, p. 354 : la « facétie » est définie comme une « grosse plaisanterie qu'on fait ou dit pour égayer ».

8 Compte rendu de l'assemblée de l'Université du 4 novembre 1488. Texte donné par C.-E. Du Boulay, *Historia Universitatis Parisiensis*, Paris, F. Noël, 1673, t. V, p. 782-783.

Notre traduction du mot *facetiae* par « farces » s'appuie sur un constat : dans les règlements en français (notamment ceux du Parlement), c'est ce mot-là qui le remplace souvent :

Ce jour la cour a mandé les principaux des colleges [...] auxquels elle a fait deffenses de ne permettre jouër en leurs colleges aucunes *farces* ou jeux scandaleux<sup>9</sup>.

Les « jeux scandaleux », dont le mot « farces » semble ici l'équivalent, désignent précisément des spectacles satiriques dont la dimension critique rappelait davantage la liberté de ton des *Facéties* italiennes que la gauloiserie prétendument inoffensive de certaines farces contemporaines ou la retenue bienséante de l'*orator* latin.

Dès lors, les formes adjectivales, *facetus* et, surtout, *facetissimus*, peuvent sans doute être traduites par « farcesque », mais elles désignent moins, dans les textes que nous avons pu lire, « ce qui est relatif à la farce », forme dramatique aux contours trop incertains, qu'un ton, un esprit critique et moqueur. C'est ainsi que plusieurs textes de théâtre néo-latin sont dits « *facetissimi* » tels le *Dialogus longe facetissimus de temporum ac scientiarum mutatione* de 1533<sup>10</sup>. *Facetus* semble alors l'équivalent de l'adjectif *festivus* qui qualifie aussi des dialogues satiriques comme le *Julius Exclusus* (« *dialogus festiuus sane ac elegans* ») mais aussi le *Dialogus saneque festiuus* et le *Dialogus nouus et mire festiuus*, publiés en 1519 par des amis d'Érasme dans le contexte de l'affaire Reuchlin<sup>11</sup>.

Enfin, le superlatif *facetissimus* qualifie le théâtre des comiques anciens dans les premières éditions du xvi<sup>e</sup> siècle. En 1528, paraissent ainsi à Paris les *Aristophanis facetissimi comoediae novem*<sup>12</sup>. C'est un souvenir de

---

Nous soulignons. Sauf indication contraire, nous traduisons.

- 9 Registres du Parlement de Paris, 27 décembre 1523. Texte donné par M. Félibien et G.-A. Lobineau, *Histoire de la ville de Paris*, Paris, G. Desprez et J. Desessartz, 1725, t. IV, *Preuves*, p. 645.
- 10 Sur ce texte, voir M. Ferrand, « Rôles et images de professeurs dans le théâtre des collèges. Le *Dialogus longe facetissimus* (Paris, c. 1533) », *Nouveaux regards sur les Apollons de collège. Figures du professeur humaniste en France dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle*, éd. M. Ferrand et N. Istasse, Genève, Droz, 2014, p. 311-331.
- 11 Voir *Les funérailles de la Muse* suivi de *La Conférence macaronique*, éd. J.-C. Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- 12 Éd. de Jean Chardame, chez Jean de Gourmont, Paris, 1528. C'est la première édition parisienne des comédies d'Aristophane.

Cicéron : « *Aristophanes, facetissimus poeta ueteris comoediae*<sup>13</sup> ». On notera là encore que le sens de *facetissimus* n'est pas incompatible avec le comique parfois grossier ou railleur de l'Athénien, même si, sur le plan théorique, l'orateur les distinguait nettement :

*Duplex omnino est iocandi genus, unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. Quo genere [...] Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia [...] referti sunt [...].*

« Il y a en somme deux manières de plaisanter : la première est indigne d'un homme libre, insolente, déshonorante et obscène ; la seconde distinguée, plaisante, spirituelle et *de bon goût*. [...] Plaute et l'ancienne comédie des Attiques [...] sont riches en plaisanteries de ce genre<sup>14</sup>. »

C'est dans cet esprit qu'au début du xv<sup>e</sup> siècle, le superlatif qualifie d'abord l'œuvre de Plaute : dans le titre de la première édition, nous l'avons vu, mais aussi dans les paratextes parisiens. Le professeur Louis Odebert, qui publie séparément, dès 1514, l'*Amphitryon*, célèbre dans sa préface les mérites de Plaute : « *Quid per deum immortalem plautinis comoediis cultius, frugalius, urbanus, facetius*<sup>15</sup> ? » Ici, intégré dans une série très cicéronienne, le mot *facetus* correspond bien à l'esprit d'*urbanitas*<sup>16</sup> et au sens que Charles Estienne, lecteur de l'Arpinate, donne au mot « *facetia* » dans son *Dictionarium latinogallicum* : « raillerie, plaisanteries, rencontres de bonne grace, un dict tout faitiz, une plaisante mocquerie ayant quelque gravité en soy<sup>17</sup> ».

En matière de théâtre, les divers sens des mots *facetia*, *facetus* ou *facetissimus* forment donc, à l'orée du xv<sup>e</sup> siècle tout au moins, un arc sémantique cohérent, depuis la farce, qui peut être grossière, jusqu'à l'*urbanitas* cicéronienne de la comédie. De fait, les auteurs ne connaissent pas encore de séparation

13 Cicéron, *Traité des lois*, II, xv, 37, éd. G. de Plinval, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 60, repris notamment par Aulu-Gelle, à propos de trois vers des *Grenouilles* (837-839) (*Nuits Attiques*, éd. R. Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1967, I, xv, 19, p. 56).

14 Cicéron, *Des Devoirs*, I, xxix, 104, éd. M. Testard, trad. S. Mercier, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 116-119. Je souligne.

15 *Amphitryo Plautinus* [...], Paris, Jean de Gourmont, s.d. (c. 1515), fol. a1<sup>v</sup>.

16 Rappelons que l'*urbanitas*, qui définit les qualités de l'*homo facetus*, représente l'ensemble des traits de l'homme urbain, homme cultivé et civilisé obéissant aux règles de bienséance. À cet égard, il s'oppose au *rusticus*.

17 *Dictionarium latinogallicum*, Paris, Robert Estienne, 1544, p. 270. L'adjectif semble avoir un sens plus vague : « plaisanteurs, qui dit mots pour rire, recreatif en parolles, rencontreurs ».

formelle entre farce et comédie, comique bas et comique policé. Du moins emploie-t-on les mêmes mots pour qualifier les uns et les autres. Ainsi, les premières éditions en français du théâtre comique des latins traduisent le mot « *comedia* » par « *farse*<sup>18</sup> », tandis que les éditeurs des *Dialogi* de Ravisius Textor appellent, en 1530, ses farces latines « *comediae*<sup>19</sup> ».

#### FARCE ET COMÉDIE : UNE RENCONTRE FACÉTIEUSE

Nous proposons à présent d'explorer ce *continuum* notionnel et générique à travers l'étude du motif plautinien de l'oiseleur, et plus exactement, du mode d'insertion de cette « facétie » dans les intrigues farcesques des comédies humanistes.

#### LA TIRADE DE CLÉÉRÈTE

La maquerelle Cléérète dans l'*Asinaria* de Plaute prostitue sa propre fille. Quand elle paraît sur la scène, elle essaie de repousser Diabole, un amant de la jeune femme, qui, ruiné, ne l'intéresse plus. Dans ce dialogue en forme de joute verbale, Cléérète s'apprête à porter le coup de grâce ; avec cynisme, elle rappelle en quoi consiste son métier :

*Non tu scies ? Hic noster quaestus aucupi simillimust.  
Aucps quando concinnauit aream, offundit cibum.  
Aues assuescunt : necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum.  
Saepe edunt ; semel si sunt captae, rem soluunt aucupi.  
Itidem hic apud nos : aedes nobis area est, aucps sum ego,  
Esca est meretrix, lectus inlex est, amatores aues.  
Bene salutando consuescunt, compellando blanditer,*

18 Voir la *Farse d'Amphitrion*, traduction anonyme, dans le recueil *Œuvre nouvelle contenant plusieurs maters* [...], Anvers, Thierry Martens, 1504, fol. 116<sup>r</sup>-184<sup>v</sup> ; sur cette traduction, voir M. Ferrand, « *La farse d'Amphitrion* (Anvers, 1504), première traduction française d'une comédie plautinienne », *Translating for the Stage in Early Modern France and England*, éd. A. Graham et Á. Juhász-Ormsby, Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme (à paraître).

19 *Dialogi aliquot Ioannis Ra. Textoris Nivernensis hactenus non editi, studiosae inventuti utiles et iucundi, adiecta sunt animi gratia eiusdem epigrammata aliquot non inutilia*, Paris, Regnault Chaudière, 1530.



*osculando, oratione uinnula, uenustula.  
Si papillam pertractauit, haud id est ab re aucupis.  
Saviu[m] si sumpsit, sumere eum licet sine retibus.  
Haecine te esse oblitum, in ludo qui fuisti tam diu !*

« Vois-tu, notre métier est tout pareil à celui de l'oiseleur. L'oiseleur commence par préparer son terrain, puis il répand des graines. Peu à peu, les oiseaux s'habituent : pour gagner, il faut savoir dépenser. Ils viennent souvent manger. Une fois pris, ils dédommagent le chasseur. Il en est de même chez nous : notre terrain, c'est la maison ; je suis l'oiseleur, la fille est l'amorce, le lit est l'appau, les amoureux, les oiseaux. On les apprivoise avec des bonjours aimables, des paroles caressantes, avec des baisers, des propos bien mignons et bien tendres. Si l'un pelote un téton, c'est tout profit pour l'oiseleur. S'il prend un baiser, on peut le prendre sans filets. Avoir oublié tout cela, toi, qui as été si longtemps à bonne école<sup>20</sup> ! »

D'un point de vue rhétorique, le facétieux est une qualité du discours, qui repose souvent sur une finesse verbale de l'orateur et suscite le rire ou le sourire complice de l'auditeur (au détriment du parti adverse<sup>21</sup>). *Stricto sensu*, la tirade de Cléérète, qui n'a pas, par exemple, la concision des *facetiae* les plus percutantes, ne saurait correspondre à une telle définition. Elle partage toutefois quelques traits avec le mot d'esprit cicéronien. Dans le système de double énonciation propre au théâtre, la maquerelle cherche bien à faire rire le spectateur de « l'adversaire » – ici, Diabole. Pour cela, elle développe terme à terme une longue comparaison : le métier de la maquerelle se voit rapproché de celui de l'oiseleur, qui tend ses pièges pour capturer les oiseaux – Cicéron rappelle que la comparaison (*conlatio*) est l'une des modalités possibles de la facétie oratoire<sup>22</sup>. S'y ajoute un troisième univers de référence : le jeu, qui permet de miser et de gagner. Par ailleurs, ce que décrit Cléérète est précisément ce qu'a vécu Diabole, qui l'admet bien volontiers ; ainsi le propos est-il à la fois pertinent et surprenant puisque d'une part, la comparaison filée met en rapport des réalités *a priori* très éloignées

20 Plaute, *Comédies*, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1963, t. I, v. 215-225, p. 96-97.

21 Sur la facétie rhétorique, voir en particulier Cicéron, *De l'orateur*, II, LIV-LXXI, 216-289 (éd. et trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966) ainsi que la section XXVI, 87-89 de *L'Orateur* (éd. et trad. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964).

22 Voir Cicéron, *De l'orateur*, II, LXVI, 265, éd. Courbaud, p. 118 : *Est etiam ex similitudine, quae aut conlationem habet aut tamquam imaginem* (« Les similitudes fournissent également des traits plaisants : elles comprennent les comparaisons et les analogies d'image »).

– ici, il y a animalisation des clients qui deviennent de petits oiseaux innocents – et d’autre part, elle est prononcée avec une bonne dose de cynisme par le « joueur » : celui-ci triomphe de son adversaire en révélant, devant lui, la manipulation dont il a été victime. À cet égard, le dernier vers, qui passe du général au particulier, constitue la pointe finale du propos.

Toutes ces qualités de la réplique, sinon facétieuse, du moins plaisante et spirituelle, peuvent expliquer sa fortune à la Renaissance, outre sa portée générale (il s’agit d’une définition qui abstrait une leçon de l’expérience) et parfaitement autonome (le texte est clos sur lui-même). Le passage revêt du reste une valeur méta-discursive : Cléérète décrit l’un des ressorts fondamentaux du *ludus* comique, la *burla*<sup>23</sup>.

#### DEUX RÉÉCRITURES NÉO-LATINES

Ces vers ont ainsi fait l’objet d’un grand nombre de réécritures et d’adaptations aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Nous nous arrêterons ici sur trois d’entre elles. La première se lit dans la *Chrysis* d’Enea Silvio Piccolomini (1444), que nous n’évoquerons pas tant pour elle-même que comme point de comparaison avec le théâtre français.

La trame de cette comédie latine rappelle celle de la comédie plautinienne et la réplique est prononcée dans un contexte tout à fait semblable à celui de l’*Asinaria* : la maquerelle Canthara fait patienter deux amants que leurs maîtresses, deux courtisanes, sont en train de duper : de fait, elles se livrent au même moment aux plaisirs dans les bras de deux hommes plus jeunes. La maquerelle fait donc la leçon à deux « oiselets » pris au piège, comme le faisait Cléérète :

*Sed uide, quia non bene dixi aucupium  
Vos esse; sed questus quem facio  
Similis est aucupii. In aucupio  
Hec sunt : auceps, area, cibus, aues.  
Hec domus est area, cibus est meretrix,  
Ego sum auceps ac uos estis aues,  
Qui bene salutati consuescitis*

23 Ajoutons que le motif médiéval de la « Pipée », dans la littérature allégorique (*Le Roman de la Rose*) et farcesque (*La Farce de la Pipée*) présente, à propos des séductions de l’amour, une forme très proche. Voir M. Rousse, « L’allégorie dans la farce de *La Pipée* », *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, 28, 1976, p. 37-50.

*Et, compellati blanditer sauiis,  
 Attractu papillarum et oracione uenustula,  
 Tamquam aues deprendimini retibus.*

« [...] Mais vois :  
 J'ai dit à tort que vous êtes mes oiselets ;  
 Toutefois, le métier que je fais est semblable  
 A de l'oisellerie. Car dans l'oisellerie  
 Il y a oiseleur, terrain, appât, oiseaux :  
 Ma maison, le terrain ; l'appât, la courtisane ;  
 Moi, je suis l'oiseleur ; vous êtes les oiseaux.  
 Par d'aimables bonjours, vous vous apprivoisez ;  
 Par des propos câlins, des baisers florentins,  
 Le toucher des tétins et un mignon discours,  
 Vous êtes pris aux rets comme les oiselets<sup>24</sup>. »

La réplique, intégrée dans une pièce assez proche par le ton et le contenu du modèle ancien, ne constitue pas, dans ce cadre nouveau, un élément hétérogène. Notons toutefois que Piccolomini réduit le texte source : il fait des dix septénaires trochaïques dix pseudo-sénaires, ce qui conduit à resserrer le propos. Les vers 5 et 7 juxtaposent les substantifs puis les redistribuent autour du verbe « être », établissant, avec une très grande économie de moyen, une équivalence stricte entre les deux univers. Cette concision renforce le caractère incisif du passage plautinien et le rapproche, à certains égards, de la « *promptitudo* » facétieuse.

Les comédies néo-latines des collèges parisiens sont très différentes dans la forme et dans l'esprit. On a conservé de rares textes<sup>25</sup> dont la *comedia Marabei* qui fut composée et sans doute jouée au début des années 1530 ; elle est restée à l'état manuscrit<sup>26</sup>. C'est l'un des tout premiers textes à se présenter, en France, comme une imitation de la comédie antique. Il en affiche tout au moins certains signes extérieurs : il s'intitule *comedia*, est composé en vers iambiques, est divisé en actes et scènes selon le modèle des éditions contemporaines de Plaute et Térence. Il multiplie enfin les réécritures des deux comiques latins.

24 E. S. Piccolomini, *Chrysis*, v. 265-273, éd. et trad. J.-L. Charlet, Paris, Champion, 2006, p. 62-63.

25 J'en prépare l'édition, à paraître chez Droz, dans le prolongement de ma thèse de doctorat, *Le théâtre des collèges parisiens au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Textes et pratiques dramatiques*, EPHE, 2013.

26 Bibliothèque nationale de France, Manuscrit latin 8439. Pour une présentation plus précise de cette pièce, voir Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France », p. 384-385.

Pour le contenu, toutefois, on est assez loin de la comédie ancienne. Que l'on en juge : Marabeus est un Italien ruiné qui, arrêté pour vagabondage, est condamné, avec d'autres mendiants, à récurer les fossés de Paris. Il parvient toutefois à y échapper, retrouve les bas-fonds de la capitale avant d'être repris et renvoyé à son triste sort. Le point de départ est le même que celui d'une farce du recueil de Florence, la *Farce nouvelle des maraux enchaînés*<sup>27</sup>. Mais les errances dans le Paris interlope sont originales. Marabeus croise par exemple un duo détonnant : Sophoclidisca, une maquerelle, et Albidulus qui brûle d'apprendre, à l'école de Sophoclidisca, le métier de maquereau :

*Quid audio ? Lena ut mea est sententia.  
Fortunam queritur admodum iniustam sibi.  
Forsanque vellet id consilium credere  
Mibi tanquam viro omnium tutissimo !  
Ecastor animus esset agere clanculum  
Vel liberius hac cum clereta colloqui  
Lenocinandi ut nodos mihi dissolveret  
Meque adeo peritum lenonem redderet,  
Artis nihil priveret ut Davus mihi  
Aut Ballio ille Plautinus mihi cederet.*

« Qu'est-ce que j'entends ? D'après moi, c'est une maquerelle. Elle se plaint d'un sort trop injuste. Peut-être voudra-elle se confier à moi, je suis le plus sûr des hommes. Par Castor, l'idée serait d'agir en toute discrétion et de parler assez librement avec cette Cléérète : elle pourrait ainsi me révéler les arcanes du métier et ferait de moi un maquereau vraiment professionnel. Davos n'aurait alors rien à m'apprendre ou je l'emporterais sur le célèbre Ballion de Plaute<sup>28</sup> ! »

Ainsi se voit introduite une nouvelle Cléérète, qui accepte d'enseigner son métier à Albidulus :

*S. – [...] Nonne tenes aucupandi industriam ? A. Teneo.  
S. – Est profecto nostra hac ars huic similima.  
A. – Nec prompte adhuc quicquid dicas intellego.  
S. – Auceps cum primum concinauit aream  
Granorum facit hic volucris tum copiam  
Aves facilius sparso ut assuescant cibo*

27 Voir *Le Recueil de Florence. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, éd. J. Koopmans, Orléans, Paradigme, 2011, p. 581-591.

28 Bibliothèque nationale de France, Manuscrit latin 8439, fol. 12<sup>v</sup>-13<sup>r</sup>.

*Sumptu quas saepe facto tum domum accipit.*

A. – *Quid exponit sumptum auceps.*

S. – *Quia querit lucrum.*

*Porro itidem apud nos in dies fieri assolet.*

A. – *Sed istud quomodo facile tentabitur?*

*Quod dicis ardua est mihi provincia.*

S. – *Tanquam leno rbetia tendas, auceps eris.*

*Meretrix vero esca, amatores aves erunt.*

*Quos bene salutando convenies blanditer.*

« S. – D'accord. Tu connais les techniques de la chasse ?

A. – Oui.

S. – Eh bien notre art est tout à fait semblable.

A. – Je ne comprends pas bien encore ce que tu veux dire.

S. – Dès que l'oiseleur a préparé son terrain, alors il y met une bonne quantité de graines pour volatiles, afin d'accoutumer les oiseaux à la nourriture qu'il a répandue ; grâce à cette dépense, il les accueille alors souvent chez lui.

A. – Mais pourquoi l'oiseleur fait-il cette dépense ?

S. – Parce qu'il recherche un gain ; d'ailleurs, c'est la même chose qui se produit chez nous, chaque jour.

A. – Et comment y parvenir sans difficulté ? Tu me parles là d'une mission délicate.

S. – En tant que *leno*, tends tes filets, tu seras l'oiseleur. La courtisane, ce sera l'appât, les amants seront les oiseaux. Tu les attireras par d'aimables salutations et des propos caressants<sup>29</sup>. »

L'auteur du *Marabeus* a pris au pied de la lettre l'image du *ludus* comme école, développée par Plaute après la tirade de Cléérète : ce qui était définition cynique adressée à la proie devient concrètement ici une leçon donnée au futur maquereau/oiseleur. Dès lors, la forme dialogique s'impose d'elle-même ; bien loin de contracter le texte source, l'auteur de la pièce le dilate au contraire et en rompt l'unité discursive en intégrant la parole de l'élève, soucieux d'apprendre.

Rappelons que, dans le cadre d'une représentation scolaire, les auditeurs sont experts : ils savent apprécier d'abord le jeu de réécriture sur un texte qui avait pu faire l'objet d'une *praelectio*, ils en reconnaissent chaque mot. Ici, le plaisir tient donc d'abord de la reconnaissance et de la complicité que crée le partage d'un savoir commun : la manipulation d'un texte classique – au sens premier du terme – est en soi une performance qui se donne à voir ou à lire. En évoquant, dans la

29 BnF, Manuscrit latin 8439, fol. 16<sup>r-v</sup>.

première réplique citée, le souvenir de Cléérète, mais aussi du *leno* Ballion, l'auteur invite d'ailleurs explicitement à une lecture seconde, pleinement intertextuelle ; il prépare ainsi la facétieuse réécriture de la comparaison cynégétique. On voit cependant à quel glissement nous sommes en train de procéder : l'esprit facétieux se situe ici à un autre niveau de l'analyse. Il n'est plus seulement dans la parole spirituelle du personnage en scène – disloquée par le dialogue –, mais dans celle de l'auteur qui joue avec ses lecteurs savants et sollicite leur intelligence. On s'amusera ainsi de le voir transformer la maquerelle en professeur, sa réplique en colloque scolaire parodique et *in fine*, peut-être, de voir le vénérable monde du collège s'effondrer dans la fange et la prostitution. Nous sommes certes très en-deçà, dans ces premières comédies, de cette *urbanitas* que d'autres développeront, de cette conversion du « comique populaire » en sage plaisanterie ou en « honnête divertissement ». Le recours aux modèles antiques, dans une pièce qui, du point de vue de l'*inventio*, doit tant à la farce et au comique du bas corporel, n'est en aucun cas un moyen de polissage ; le modèle se voit au contraire arraché à sa prétendue urbanité. À un autre niveau cependant, la réécriture n'en relève pas moins d'un jeu plaisant et enjoué, qui séduit d'abord l'intelligence de l'auditeur.

#### LA TRÉSORIÈRE DE GRÉVIN

Les choses sont-elles très différentes après 1552 et la création de la première comédie française ? Faut-il prendre au mot les déclarations tonitruantes de Jodelle et Grévin qui rejettent la farce et son humour grossier pour, cette fois, une *urbanitas* facétieuse de bon aloi ? Rappelons que le second, dans son « Brief discours pour l'intelligence de ce theatre », reprend les mots de Cicéron cités plus haut, à propos des comédies plautiniennes, « parfaites de tous poincts et, comme dit Cicéron, pleines de choses ingenieuses, civiles, elegantes et facetieuses. » Quant aux « farces des François », elles viennent plutôt d'« une autre sorte de comédie que [les Anciens] appeloient mimus ou bastelerie, pour autant qu'elle estoit faite de parolles ordes et villaines et de matiere assez deshonneste<sup>30</sup> ». C'est d'ailleurs l'un des reproches que Grévin adresse aux « jeux de

30 Jacques Grévin, « Brief discours pour l'intelligence de ce theatre », dans *César*, éd. E. S. Ginsberg, Genève, Droz, 1971, p. 88-95, ici p. 92.

l'université de Paris » : « contre le commandement du bon precepteur Horace, [étudiants et professeurs] font à la manière des basteleurs un massacre sur un échaffaut, ou un discours de deux ou trois mois [...] et autres telles badineries que je laisse pour être plus bref<sup>31</sup> ». Si, dans ces lignes, il semble être question surtout du théâtre sérieux des collègues, le monde des « basteleurs » est aussi celui de la farce, grand pourvoyeur de « badineries » scolaires.

Dans *La Trésorière* (qui fut représentée dans un collège, rappelons-le), Grévin se propose donc de renouer avec le modèle antique, plus fermement que ne l'ont fait avant lui, et en latin, professeurs et étudiants<sup>32</sup>. Toutefois, la critique récente a montré que le modèle farcesque demeurerait prégnant. De fait, il y a loin, par exemple, de la comédie latine à l'antique présentée par Piccolomini, qui met en scène *meretrices*, courtisanes et *adulescentes*, à la comédie bourgeoise en français, qui fait la satire d'un milieu social – les gens de finances – et met en scène le couple marié des farces contemporaines. La tirade de Cléérète, que Grévin se contente de traduire, a ainsi semblé « plaquée » : pas d'entremetteuse ni prostituée qui puissent justifier, dans cette comédie, un tel développement<sup>33</sup>. C'est d'ailleurs Richard, serviteur de Loys, amant malheureux, qui prononce la tirade. L'emprunt n'en a pas moins, me semble-t-il, une certaine pertinence en contexte. La comparaison facétieuse devient ici un amer reproche, voire, pour l'épouse infidèle, une lourde accusation :

Et voyla, la coustume est telle,  
Car envers une damoiselle  
Il fault tousjours l'argent en main.  
Et puis on sçait bien que son gain  
Est semblable à l'oïselerie :  
L'oïseleur en quelque prairie  
Vient espandre ses grains semez,  
Où les oïseaux accoustumez  
Ainsi se laissent amorcer ;  
(Car il fault un peu avancer,  
Pour en avoir du grain après)

31 Grévin, « Brief discours... », dans *César*, éd. Ginsberg, p. 95.

32 Jacques Grévin, *La Trésorière*, éd. C. Douël Dell'Agnola, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1561-1568 [Théâtre français de la Renaissance, Première Série. Vol. 7]*, Florence, Olschki ; Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 1-71.

33 Voir J.-C. Ternaux, « La comédie humaniste et la farce : *La Trésorière* de Grévin », *Seizième Siècle*, 5, 2010, p. 77-93, ici p. 79.

Et lorsqu'ils sont pris dans les retz  
 Ils payent au long la despense,  
 Dont l'oiseleur a fait l'avance.  
 Ainsi le bordeau c'est le pré,  
 Là où l'amoureux est entré  
 Comme un oiseau; la macquerelle  
 Est l'oiseleur, qui renouvelle  
 Souvent l'appas, et met en main  
 Au lieu d'amorce, une putain.  
 Les caresses, les mignardises,  
 Les bonjours et les gaillardises,  
 Le doux accueil, le déviser  
 Sont les moyens d'appriivoiser.  
 En cette façon, mon maistre  
 Est aux rets [...] <sup>34</sup>.

La réplique de la maquerelle plautinienne est simplement traduite mais elle se trouve déplacée dans la bouche de la victime (ou de son représentant); l'énoncé est intact, mais la situation d'énonciation et donc le point de vue changent. L'enjeu est dès lors profondément modifié : Cléérète faisait mine, chez Plaute, de révéler ce que chacun reconnaissait comme un élément topique du *ludus*; la tirade devient ici opérateur de vérité qui dit crûment ce que la farce de Grévin dénonce : la parenté du monde de la finance et du monde de la prostitution. Nous retrouvons ici, à certains égards, l'esprit facétieux du Pogge et de ses « répliques démystifiantes », qui témoignent d'une « lucidité clairvoyante » et « désenchantée<sup>35</sup> ». Au reste, ce n'est peut-être pas un hasard si c'est Richard qui prononce ces mots : on a parfois fait de lui le badin de la farce<sup>36</sup>, dont l'une des fonctions traditionnelles est de dire sans fard la vérité. De fait, qu'est vraiment cette Trésorière dont on nous dit qu'elle se donne volontiers à plusieurs amants ? Elle est mue par l'appât du gain, comme les « putains » auxquelles Richard la compare. Quant au mari, s'il est bien le cocu de la farce et paraît ignorer les agissements de son épouse, il ne tire pas moins profit de son commerce puisqu'il prête à Loys

34 Grévin, *La Trésorière*, éd. Douël Dell'Agnola, III, 6, v. 913-938, p. 54.

35 Sozzi, « Les Facéties du Pogge », p. 34.

36 Le fait a été souligné notamment par J.-C. Ternaux, « La comédie humaniste », p. 87-88. Nous ne discuterons pas ici ce point précis (sur le personnage du badin, voir les travaux de C. Mazouer, et notamment *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979).



(avec un taux d'intérêt exorbitant) la somme que Constante lui réclame (cf. v. 925-926 : « Ils payent au long la despense, / dont l'oiseleur a fait l'avance »). Allié objectif de son épouse dans cette affaire, le Trésorier, sans le savoir dit-on (mais est-il permis d'en douter ?), serait alors, aux yeux de Richard, comme l'oiseleur de notre comédie.

L'hypotexte plautinien, que le public savant (« ceux qui seront un peu versez en l'Aristophane, Plaute et Terence<sup>37</sup> ») peut reconnaître, se met donc au service d'une sévère condamnation (l'épouse vend ses charmes comme la prostituée antique ; l'époux pratique une forme de proxénétisme, sinon véritable, du moins indirect) tout en s'inscrivant sans heurt dans un univers farcesque qui modifie ses enjeux – le projet, en effet, devient satirique. Ainsi, c'est la facétie d'origine antique qui, placée dans la bouche du badin, rend manifeste le propos de la pièce ; loin de policer le discours, elle permet à l'auteur d'explorer les limites du dicible. En dernière analyse, opposer farce et comédie à l'antique, comique grossier et comique policé, ne permet pas d'apprécier ce qui se noue dans *La Trésorière* ; les deux couples antithétiques ne se recoupent pas nécessairement d'ailleurs, n'en déplaît aux théoriciens. L'auteur en revanche se montre facétieux lorsqu'il prétend, dans le prologue, rejeter la farce au nom de l'*urbanitas* comique, et continue pourtant de jouer avec l'horizon scabreux que farce et comédie ont en commun. L'« honnête divertissement » est quant à lui réservé aux auditeurs-lecteurs les plus habiles, capables d'apprécier en connaisseurs les jeux d'emprunts et de contamination entre ces différents univers.

La facétie, plus qu'un contenu fixe, est surtout, dans le théâtre comique dont il a été question, manière d'écrire et, partant, manière de lire. En opposant, après Cicéron, les termes « *illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum* » à l'*elegans*, l'*urbanum*, l'*ingeniosum*, le *facetum*, en associant la farce à la première série, la comédie de Plaute à la seconde, les auteurs de comédies françaises (et parfois, la critique moderne) ont feint d'ignorer les rencontres possibles et réelles entre les diverses traditions du théâtre comique. Pourtant, leurs œuvres mêmes ne cessent d'illustrer leur articulation. Nous avons tenté de le montrer en nous appuyant sur les jeux de réécritures et d'emprunts d'une « facétie » plautinienne : insérant dans leurs propres compositions, modelées par l'univers farcesque, des mots étrangers, les poètes se donnent les moyens d'une métamorphose

37 Grévin, « Brief discours... », dans *César*, éd. Ginsberg, p. 94.

qui, lorsqu'on sait la lire, fait le sel de la comédie humaniste. Ce geste de l'écrivain correspond alors, *mutatis mutandis*, à la définition que nous avons proposée ici de la facétie : elle est un appel à l'intelligence par le moyen des mots, qui espère susciter le sourire et la complicité bienveillante ou critique du lecteur/spectateur. De la *facetia* grossière et farcesque à l'honnête divertissement de la comédie, mais aussi de la facétie comme texte à la facétie comme geste, se dessine ainsi comme une subtile dialectique ; une dialectique facétieuse, comme il se doit.

Mathieu FERRAND  
Université de Louvain-la-Neuve  
UCL-GEMCA