



CLASSIQUES
GARNIER

DUPUIS (Vincent), « La réception de Boccace et de la comédie italienne dans *Le Corriuaus* de Jean de La Taille », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 32, 2016 – 2, p. 165-174

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0165](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0165)

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.

DUPUIS (Vincent), « La réception de Boccace et de la comédie italienne dans *Le Corrivaus* de Jean de La Taille »

RÉSUMÉ – Avec *Les Corrivaus*, pièce composée vers 1562, publiée en 1573, Jean de La Taille est le premier dramaturge français du xvi^e siècle à offrir au public une comédie née de la contamination de sources diverses : un récit du *Décameron* de Boccace, *Les Abusez* de Charles Estienne et la comédie *I Suppositi* de l'Arioste. Cet article examine comment l'héritage facétieux de ces modèles est assumé, transformé et assimilé au goût national, pour aboutir à la création d'un nouveau théâtre comique français.

ABSTRACT – *With Les Corrivaus, a play that was written around 1562 and published in 1573, Jean de La Taille is the first French playwright in the sixteenth century to offer the public a comedy born from the contamination of a variety of different sources: a tale from Boccaccio's Decameron, Les Abusez by Charles Estienne, and the comedy I Suppositi by Ariosto. This article examines how the legacy of facetiousness from these models is adopted, transformed, and assimilated by the nation's taste, resulting in the creation of a new comic French theater.*

LA RÉCEPTION DE BOCCACE ET DE LA COMÉDIE ITALIENNE

dans *Les Corrivaus* de Jean de La Taille

Composée vers 1562, publiée à Paris chez Frédéric Morel en 1573, la comédie *Les Corrivaus* de Jean de La Taille fait figure d'exception dans le paysage dramatique français de la Renaissance. Les critiques s'accordent en général à reconnaître dans cette pièce l'amorce d'une nouvelle phase dans l'histoire de la comédie française. Sur le plan stylistique, d'abord, La Taille est un des premiers auteurs dramatiques, après Charles Estienne, à opter pour la prose, plus naturelle et plus coulante, au nom du principe formulé par Pierre de Larivey en tête de son recueil des *Six premières comédies facecieuses*, selon lequel « le commun peuple, qui est le principal personnage de la Scène, ne s'étudie tant à agencer ses paroles, qu'à publier son affection qu'il a plutost dicte que pensée¹ ». Sur le plan des modèles, ensuite, *Les Corrivaus* se démarque de la production dramatique contemporaine, en cela qu'elle n'est ni une traduction, ni une stricte imitation de comédies antiques ou italiennes (bien que l'influence de cette dernière, nous le verrons, soit prépondérante), mais présente des caractéristiques qui se veulent « originales », et qui témoignent du projet, initié par les poètes de la Pléiade, de réformer la tradition théâtrale nationale.

On connaît le rôle joué par La Taille dans la rénovation de la tragédie au cours des années 1570. Son traité *De l'Art de la Tragédie*, placé en tête du volume contenant les pièces *Saül le Furieux* et *La Famine, ou les Gabéonites* (1572), propose une théorie du spectacle tragique qui, aux côtés du commentaire de Castelvetro sur la poétique d'Aristote (1570), allait s'imposer en France et servir de base à l'ensemble des

1 Pierre de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *Les six premières Comédies facecieuses* (*Le Laquais, La Vefve, Les Esprits*), éd. L. Zilli, Paris, Classiques Garnier, 2011, « À Monsieur d'Amboise advocat en Parlement », p. 39.

règles critiques présidant à la représentation pendant la Renaissance et la période néoclassique. En revanche, on n'a que très rarement souligné son apport à la constitution d'un nouveau style comique, distinct des pratiques médiévales. Si cette contribution s'opère par le biais de la réception d'auteurs italiens en France (en particulier Boccace et L'Arioste), j'aimerais montrer qu'elle repose principalement sur l'importation, dans la langue et les structures narratives, d'éléments facétieux autour desquels s'élabore toute une philosophie de la représentation fondée sur le principe de « naïveté », conçu par les poètes humanistes comme un remède à la « vulgarité » farcesque :

Et si on m'allegue qu'on joue ordinairement assez de jeux qui ont ce nom de Comedies & Tragedies, je leur rediray encores, que ces beaux tiltres sont mal assortis à telles sottises, lesquelles ne retiennent rien de la façon ny du style des Anciens. Au moyen de quoy nous voudrions bien qu'on se desaccoustumast d'ouïr & de faire tels jeux & telles malplaisantes farces & moralitez, qui sont de nostre creu, & que cependant on prist la patience d'ouïr vne Comedie toute entiere, naïve, & faite à l'antique².

Entrant dans la sphère de l'honnêteté³, le principe de « naïveté » permet non seulement d'opérer une césure avec le genre de la farce et de la sottie, mais encore oriente directement vers le registre de la facétie. Nicolas Kiès s'est intéressé récemment à l'importance de cette catégorie au sein des recueils de narrations facétieuses de la Renaissance tardive. L'association entre naïveté et humeur facétieuse, explique-t-il, remonte à Cicéron, lequel en parle au livre II du *De Oratore* : « Certaines naïvetés, quelque peu absurdes, et par cela même souvent risibles, peuvent convenir non seulement aux mimes, mais encore à nous autres, les orateurs⁴ ». Désignant « à la fois un trait psychologique et une forme discursive », exprimant le naturel et la « bonne foy », la parole naïve « est caractérisée

2 Prologue de la comédie *Les Corriuaus*, de Jean de la Taille, dans *La Famine, ou les Gabeonites [...] Ensemble plusieurs autres Œuvres poétiques de Jehan de la Taille de Bondaroy*, Paris, Federic Morel, 1573, fol. 66^r. Les références renverront désormais à l'édition de D. L. Drysdall : Jean de La Taille, *Les Corriuaus*, Paris, Didier, 1974, ici p. 56-57.

3 Voir Jean de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, éd. E. Forsyth, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998, p. 9 : « Je m'oserois presque assurer qu'icelles [les comédies] estans naïvement jouées par des personnes propres – qui par leurs gestes honestes, par leurs bons termes [...] ne sentissent aucunement ny l'escolier, ny le pédante, ny sur tout le badinage des Farces [...] ».

4 Cicéron, *De l'orateur*, II, LXVII, éd. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 121.

par la grâce, qui renvoie moins ici à l'univers de la courtoisie, qu'à un principe de plaisir partagé, de gratuité et d'indulgence mutuelle⁵. Si elles sont diversement spirituelles et ne peuvent toutes prétendre au mot d'esprit, les naïvetés n'en sont pas moins intimement liées à l'esprit facétieux ; par leur gracieuse simplicité, elles provoquent un rire subtil et raffiné, le rire des honnêtes gens soucieux de la compagnie des autres et de l'image qu'ils projettent d'eux-mêmes. Ainsi, l'emploi du terme « naïf » dans le prologue des *Corrivaus* renvoie à un positionnement esthétique on ne peut plus clair. Féru qu'il était de culture humaniste et lettrée, possédant une connaissance approfondie de la langue et de la littérature italiennes, La Taille ne pouvait pas ignorer le genre littéraire et les pratiques discursives auxquelles ce vocable était attaché. Il faut donc poser comme hypothèse qu'en plaçant la comédie sous le signe de la naïveté, l'auteur l'inscrivait consciemment, et pour tout dire délibérément, dans le champ de la facétie.

C'est dans le travail des sources que prend forme de la manière la plus visible cette conception de l'art de la comédie. La Taille est le premier dramaturge français du XVI^e siècle à donner l'exemple d'une comédie née de la contamination de sources diverses⁶. Si la pièce a pour modèle le cinquième conte de la cinquième journée du *Décameron* de Boccace, ou plutôt, comme l'a très justement précisé Lionello Sozzi⁷, la traduction française qu'en donne Anthoine Le Maçon en 1545, elle s'inspire également de deux autres pièces : *Les Abusez* de Charles Estienne (une traduction des *Ingannati* de l'Académie des Intronati qui connaît une première édition en 1540, chez Pierre Roffet, sous le titre : *Comedie à la manière des anciens et de pareille matiere, intitulée les abusez. Composée premierement en langue Tuscanne, par les professeurs de l'academie vulgaire Senoise, nommez Intronati : et depuis traduite en nostre langaige Francoys*, par Charles Estienne) et la comédie *I Suppositi* de L'Arioste (traduite en français par Jean-Pierre de Mesmes en 1552). Or, la confrontation des textes révèle qu'à chaque fois, ce sont les procédés facétieux qui intéressent au premier chef notre auteur. Puisant ses racines dans la tradition rhétorique latine, la facétie

5 Voir N. Kiès, « Retrouver la culture par la nature : les bons mots involontaires dans la littérature facétieuse de la Renaissance », *Seizième Siècle*, 7, 2011, p. 225-241, ici p. 232.

6 Voir P. de Capitani, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France*, Paris, Champion, 2005, p. 222. Sur cette question, voir aussi F. Cerreta, « La Taille's *Corrivaux* : a study of new and old sources », *Studi francesi*, 73, 1981, p. 205-218.

7 Voir L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel cinquecento*, Genève, Slatkine Reprints, 1999, p. 124-145.

agissait comme un prisme qui permettait de retrouver Térence derrière Boccace et L'Arioste. Pour La Taille, il n'y avait d'autre méthode afin de renouer avec la comédie romaine que de passer par la médiation des Italiens, lesquels avaient su, bien avant les Français, « retrouver la leçon d'un esprit antique pour la mettre au service de la langue vulgaire⁸ ».

La dimension facétieuse du texte de Boccace est bien connue et il ne s'agit pas ici d'insister sur ce point. Toutefois, il convient de s'interroger sur la mise en œuvre, dans *Les Corriuaus*, de motifs facétieux déjà présents dans la nouvelle boccacienne, de même que sur les conséquences d'une telle transposition sur l'esthétique théâtrale du XVI^e siècle.

Les procédés les plus importants sont ceux du double et du retournement diégétique. Le récit de Boccace met en scène une situation de compétition entre deux protagonistes pour la possession d'un même objet : la fille de Jacquemin. Se vouant une haine réciproque, chaque prétendant croit pouvoir battre l'autre de vitesse, sans savoir toutefois qu'ils usent exactement des mêmes stratégies. Cette structure en forme de miroir donne lieu à une série de parallélismes par où ressortent l'imprudance et la témérité des personnages :

Parquoy voyant qu'elle leur estoit refusée, par honneste occasion, chascun se meit à prochasser de l'avoir, par la maniere qui plus luy seroit facile, Jacquemin avoit en sa maison une chambrière assez d'aage, & ung serviteur qui se nommoit Crinel, homme fort récréatif & bonne personne : avec lequel Jehannot print grande familiarité [...]. Minguyn de l'autre costé avoit prins cognoissance avecques la chambrière [...]. La nuit doncques venue ne sachans les deux amoureux aucune chose l'un de l'autre, ilz s'en allèrent avec certains compagnons armez pour pouvoir entrer en seureté. Minguyn se meit en la maison d'un sien amy voisin de la fille en attendant le signe. Jehannot pareille demoura avecques les siens ung peu plus loing de la maison [...]⁹.

Le scénario est le même dans la pièce de La Taille. Filadelfe aime Fleurdelys, qui est aussi aimée d'Euverte. Leur passion est telle qu'ils ne peuvent résister à l'idée d'enlever la jeune fille. Mais Filandre, le maître du guet de la ville, survient au dernier moment et empêche les prétendants d'accomplir leur forfait. Pris à leur propre jeu, ces derniers sont

8 J. Balsamo, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève/Paris, Slatkine, 1992, p. 271.

9 *Le Decameron de Messire Jehan Boccace, florentin, nouvellement traduit d'italien en françois par Maistre Anthoine le Maçon*, Paris, Estienne Roffet, 1545, fol. 129^v.

menés en prison, d'où ils ne sortiront qu'au dernier acte. *Les Corrivans* offre ainsi, à la manière des recueils du Pogge, des exemples d'individus « naïfs », dans le sens où le XVI^e siècle définit le mot : un être restitué à son naturel¹⁰, dépourvu de toute expérience mondaine, et dont la condition contraint à une forme d'ignorance ou d'incomplétude. Nous sommes ici sur le terrain de la facétie. L'attitude facétieuse, qui requiert une certaine lucidité, est le pendant de cette ignorance. Elle vise à une représentation satirique de la vie contemporaine, et expose, pour mieux les déconstruire, les illusions dont l'homme est sans cesse la victime. Ce que l'on moque, bien sûr, c'est l'impatience de la jeunesse¹¹. Et si le plaisir de l'auditoire vient de ce qu'il devance les personnages sur le plan du savoir, il réside surtout dans le regard complice et critique que la pièce de La Taille et la nouvelle de Boccace réussissent à susciter. Comment ne pas se reconnaître dans ces deux blancs-becs, que la construction même de la fable tend à indifférencier ? N'avons-nous pas été nous-mêmes jeunes et innocents ? En montrant gaiement et sans complaisance la « médiocre condition » des hommes, les deux auteurs n'ont d'autre but, selon le mot de Madeleine Lazard, que de faire « sourire dans l'âme » les honnêtes gens¹².

Par ailleurs, quand il ne vient pas de la répétition, l'amusement du public peut aussi découler d'un revirement de situation. En effet, la *surprise* est, depuis Cicéron jusqu'à Castiglione, un critère essentiel de la plaisanterie facétieuse (« comme aux facéties on rit du dict contre l'attente, peut-on lire dans le *Livre du courtisan*¹³, ainsi és bourdes quand on fait contre l'attente, il

10 Ainsi La Taille écrit-il dans le prologue de la comédie *Les Corrivans*, éd. Drysdall, p. 57 : « Au reste elle vous représentera comme en un miroir le naturel & la façon de faire d'un chacun du populaire : comme des vieillards, des jeunes gens, des serviteurs, des filles de bonne maison & autres ». Voir Kiès, « Retrouver la culture par la nature », p. 229-230.

11 De même peut-on lire dans le prologue de la comédie *Les Abusez* de Charles Estienne : « Sur le tout pourrez tirer deux beaux enseignements de la presente Comedie : et sçauvez combien peult & vault la fortune es choses d'Amours : & combien aussi en icelles vault une longue patience, accompagnée de bon conseil » (*Les Abusez. Comedie faite à la mode des Anciens Comiques, premierement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Academie Senoise, et nommée Intronati, depuis traduite en François par Charles Estienne, et nouvellement reuenü et corrigée*, Paris, Estienne Groulleau, 1548, fol. [Bijj']).

12 M. Lazard, « Facétie et comédie humaniste », *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. 138.

13 Castiglione, *Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castillonois, es deux Langues [...] de la traduction de Gabriel Chappuis [= Chappuy] Tourangeau*, Paris, Nicolas Bonfons, 1585, in-8°, p. 325.

faut se mettre à rire ». En l'occurrence, la nouvelle de Boccace se termine sur un coup de théâtre se situant à la limite du vraisemblable. Celle que l'on croyait être la fille de Jacquemin s'avère être en fait la fille de Bernardin, et par là se trouve être la sœur de Jehannot ; elle épouse donc le prétendant légitime (Minguyn), et le frère se contente d'une autre demoiselle, qui, dans *Les Corrivans*, porte le nom de Restitue. Et comme si ce n'était pas assez, La Taille ajoute à ce finale une troisième union : celle de Bénard et de Jacqueline, mère de Restitue. On le voit, dans ce cas-ci, ce n'est pas la redondance qui fait l'agrément du récit, mais bien son caractère inattendu. Découvrant en même temps que les acteurs la véritable identité de Fleurdelys, le public ne peut que s'amuser de ce dénouement spectaculaire. « De toutes les plaisanteries, écrit Cicéron, les meilleures sont celles que l'on n'attend point¹⁴ ». Ainsi le spectateur aura été la victime d'un « bon tour », d'une « amiable tromperie des choses qui n'offensent ou tout à le moins, peu », écrit Castiglione, mais qui au contraire réjouissent le cœur et l'esprit¹⁵.

Si La Taille trouve chez Boccace les procédés narratifs qui permettent d'exciter le rire, c'est chez Charles Estienne qu'il va chercher un langage et un style comique adaptés aux personnages de condition moyenne qu'il met en scène. En 1542, Charles Estienne traduit la pièce les *Inganmati* des Académiciens de Sienne, et l'intitule en français la *Comédie du sacrifice*. En 1548, il la fait republier sous le titre des *Abusez*, et l'accompagne pour l'occasion d'une épître qu'il avait rédigée pour sa traduction de l'*Adrienne* de Térence (1541), et dont l'argumentaire s'inspire librement du *De Tragoedia et Comoedia* du célèbre grammairien Donat¹⁶. Cette épître en forme de traité d'art dramatique, la première en langue vernaculaire en France, ainsi que la comédie *Les Abusez*, eurent une grande influence tant sur les conceptions théoriques de La Taille que sur sa vision de l'écriture dramatique¹⁷. De fait,

14 Cicéron, *De l'orateur*, II, LXX, éd. Courbaud, p. 125.

15 Castiglione, *Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castillonois*, trad. G. Chappuys, p. 325. Rappelons en ce sens le passage suivant de Cicéron, *De l'orateur*, II, LXXI, éd. Courbaud, p. 128 : « En somme, tromper l'attente des auditeurs, railler les défauts de ses semblables, se moquer au besoin des siens propres, recourir à la caricature ou à l'ironie, lancer des naïvetés feintes, relever la sottise d'un adversaire, voilà les moyens d'exciter le rire ».

16 Selon H. Lawton, Charles Estienne apparaît à cet égard comme le véritable réformateur de la comédie régulière en France : « Les recherches d'Estienne furent constamment offertes au public, qui pouvait tirer parti des renseignements recueillis par le savant » (« Charles Estienne et le théâtre », *Revue du Seizième Siècle*, XIV, 1927, p. 346).

17 L'épître des *Abusez* présente en outre avec le prologue des *Corrivans* des ressemblances frappantes, que l'espace de cet article ne nous permet pas de détailler.

les rapports entre cette pièce et les *Corrivaus* sont étroits et ne concernent pas que les termes de l'intrigue. Bons mots, expressions proverbiales, traits d'esprit et naïvetés sont autant d'éléments langagiers présents dans l'une et l'autre comédies, et qui se rapportent à la facétie verbale.

À côté des équivoques grivoises, le jeu sur le sens des mots, qui consiste, comme le dit Castiglione, à prendre les mots « en signification autre que les autres ne les prennent¹⁸ » est un des traits typiques du langage comique de La Taille. À ce titre, la pièce d'Estienne offre un modèle exemplaire. L'humour, et surtout l'humour licencieux, est fréquent dans *Les Abusez*, comme c'était du reste le cas dans le prologue d'origine des *Ingannati*. En atteste le passage suivant, où les allusions et descriptions de l'acte sexuel expriment une intention humoristique qui menace de devenir franchement indécente lorsqu'elles sont prises en charge par un personnage de rang social inférieur :

CLE. – Et voilà tout le mal, que les jeunes mariées veulent estre traitées comme femmes, & non pas comme filles, & demandent que l'on les morde, que l'on les retourne & renverse, puis d'un costé, puis d'autre, & non pas qu'on les traite comme filles.

VIR. – Tu penses que toutes les femmes te res[s]emblent, tu entends bien que je vueil dire. Mais elles ne sont pas toutes telles, non ? toutesfoys que Gerard a bon vouloir de la traiter comme femme.

CLE. – Et comment ? il a desja passé cinquante ans ?

VIR. – Qui fait cela ? je suis bien du mesme aage, & toutesfoys tu sçais si je suis bon jousteur, ou non.

CLE. – Ho l'on en trouve peu de telz [...] ¹⁹.

La scène III de l'acte II des *Corrivaus* est une reprise presque littérale de ce dialogue. On y assiste à un échange entre Fremin et sa chambrière Alizon à propos de la nécessité de trouver un époux convenable pour sa fille. Une même atmosphère de familiarité égrillardes plane sur la scène, si ce n'est que le style de La Taille se révèle un peu moins cru et peu plus concis que celui de son prédécesseur :

FRE. – Penses-tu que si j'eusse trouvé quelque party raisonnable pour elle, que j'eusse tant delayé ? Tu sçais bien comme j'en suis sollicité tous les jours, & mesme d'un Euvertre fils de Gerard Gontier riche citoyen, mais son père ne s'y est pas bonnement accordé.

18 Castiglione, *Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castillonois*, trad. G. Chappuys, p. 280.

19 Estienne, *Les Abusez. Comedie faite à la mode des Anciens Comiques*, acte I, sc. II, fol. [C'].

ALI. – Vous en ferez à vostre plaisir : si est-ce qu'en bonne foy il me semble que vous la faites trop jeusner.

FRE. – Il t'est advis que toutes femmes te ressemblent. Tu m'entens bien.

ALI. – Mais au rebours, il vous est advis que tout le monde est aussi froid comme vous.

FRE. – Il est bien vray, que je ne m'y échauffe pas tant que tu voudrois bien.

ALI. – Mais, mon dommage, qui presque n'en pouvez plus. Et si vous en faites encor quelques uns des vostres, c'est si peu souvent que cela ne se doit mettre en ligne de compte.

FRE. – Or bien laissons cela [...]²⁰.

Se laissant guider par l'exemple, La Taille puise donc chez Estienne le thème de l'érotisme – qui par ailleurs était absent de la nouvelle de Boccace – et brode autour de lui un langage fait de sous-entendus et d'insinuations. Il ne faut pas oublier que le but des dramaturges humanistes est de se dissocier de la « vulgarité » et des « badineries » de la farce. Un des moyens d'y parvenir est d'éviter les excès de réalisme, qui pourraient heurter la pudeur des spectateurs en proposant des images d'ordre sexuel trop explicites. Or, il me semble justement que La Taille, à la différence par exemple d'un Odet de Turnèbe ou d'un Pierre de Larivey, réussit à traiter du thème de l'érotisme sans jamais tomber dans l'obscénité, et que cela est rendu possible principalement grâce à la rhétorique allusive qu'il trouve chez Charles Estienne. En conformité avec les enseignements de Castiglione, qui bannit l'usage de l'obscène dans la plaisanterie, la référence à la sexualité de la servante ou de la femme de chambre sert à tourner en dérision la vision courtoise et idéalisée de l'amour en lui opposant la vision plus « naturelle » de la comédie, « où les droits de l'instinct triomphent sur ceux du sentiment²¹ ». Ainsi sommes-nous confrontés à un paradoxe : si l'ironie à contenu obscène entre en contradiction avec le principe de naïveté, entendu au sens d'ingénuité et de candeur, elle est véhiculée par un langage qui n'a rien en lui-même de grossier, qui se veut encore « naïf » par son aspect plaisant et inoffensif, c'est-à-dire qui ne blesse point la décence et participe d'un honnête divertissement.

Quant aux rapports entre la traduction des *Suppositi* de L'Arioste par Jean-Pierre De Mesmes et *Les Corrivains* de Jean La Taille, ils ont été bien étudiés par Denis Drysdall dans son édition critique de la pièce. Publiée à

20 La Taille, *Les Corrivains*, acte II, sc. III, éd. Drysdall, p. 89-90.

21 Capitani, *Du spectaculaire à l'intime*, p. 143.

Paris chez Estienne Groulleau en 1552 sous le titre la *Comédie des Supposez*, la pièce de De Mesmes fournit à notre auteur une quantité non négligeable de détails pour ses personnages et son intrigue (entre autres la figure de la jeune fille). Mais au-delà de ces similitudes structurales et thématiques, c'est au niveau des tournures expressives que l'analogie se fait le plus sentir. Et cela ne doit pas nous étonner : en même temps qu'elle pouvait servir de manuel pour l'apprentissage de la langue italienne, la traduction de De Mesmes, remarque Jean Balsamo, « offrait à travers une comédie l'exemple séduisant du meilleur style familier²² », c'est-à-dire d'un style qui, tout en conservant les critères de la simplicité, ne sacrifiait pas à la dimension spirituelle et facétieuse de l'intrigue. C'est ce style que les dramaturges des années 1560-1570 entreprendront d'imiter, non pas pour transposer en France la langue et les schémas de la comédie italienne, mais bien pour rivaliser avec celle-ci sur le terrain de l'éloquence, laquelle passe obligatoirement par un retour à l'Antiquité :

[U]ne Comedie faite selon l'art, comme est ceste cy : & qui n'a moins de grace en nostre vulgaire, que les Latines, & Italiennes au leur. Aussi me puis-je bien vanter que nostre langue pour le present n'est en rien inferieure à la leur, tant pour bien exprimer nos conceptions que pour enrichir & orner quelque chose par eloquence²³.

Enfin, toutes ces observations nous invitent à revoir, comme l'avait fait Franco Simone dans les années 1970, ce que la critique, depuis au moins un siècle, a désigné du vocable d'*italianisme*. À ce sujet, Jean Balsamo écrit :

Les Français imitent les Italiens, comme toute l'époque écrit selon l'imitation ; le *vulgaire François* imite l'italien, et cette imitation fait apparaître une autre relation, plus essentielle encore, qui unit la France à l'Antiquité, la cour des Valois à la Grèce et à Rome : la France imite l'Italie pour parvenir à la maîtrise d'une Antiquité retrouvée ou recréée²⁴.

Dès le xv^e siècle, les auteurs italiens d'histoires comiques et de pièces de théâtre avaient assumé dans leur langue maternelle l'héritage littéraire et rhétorique de la *facetia*, affirmant ainsi la réalité de la *renovatio*. Par

22 Balsamo, *Les rencontres des muses*, p. 270.

23 La Taille, *Les Corrivaus*, prologue, éd. Drysdall, p. 56.

24 La Taille, *Les Corrivaus*, prologue, éd. Drysdall, p. 34.

conséquent, s'approprier le registre facétieux, cela revenait non seulement à assimiler en français un style et une langue perçus alors comme le symbole d'une civilisation raffinée, mais cela signifiait surtout se rapprocher des Anciens, tout en réalisant l'autre ambition du temps : contribuer à l'amplification, à l'enrichissement et à l'illustration d'une langue qui restait à bien des égards encore fragile.

Phénomène complexe, l'italianisme des poètes comiques français déborde largement la simple transposition dans la langue française de termes et expressions issus de la langue italienne. Comme l'a bien montré Jean Balsamo, le rapport de fascination qu'entretiennent les dramaturges français face à leurs homologues italiens se double d'un rapport de rivalité. En ce sens, l'infléchissement de la comédie vers la facétie obéit à une visée poétique, aussi bien que politique. Si la catégorie du facétieux permet, nous l'avons dit, de rendre plus nette, au moins sur un plan théorique, la rupture avec les pratiques scéniques médiévales, elle entre également dans une logique de la concurrence dont La Taille, loin d'être dupe, mesurait parfaitement les enjeux et difficultés. Nous touchons ici à un problème central, qui est celui de la traduction à la Renaissance : imiter consistait moins à copier fidèlement qu'à prendre l'invention d'un auteur étranger afin de lui donner une vie nouvelle. Ainsi, la récupération du registre facétieux ouvrait un espace esthétique se matérialisant dans des choix linguistiques et stylistiques, tout un éventail de procédés narratifs par lesquels la comédie française entendait surpasser la *commedia* italienne. Partant, l'imitation n'est pas à elle-même sa propre fin, elle n'est qu'une étape en vue de la constitution d'une poétique française de la comédie ; l'esprit de *facetudo*, qui avait permis dans un premier temps de renouer avec les Térence, Plaute et Ménandre, devait, une fois transformé et assimilé au goût national, aboutir à la création d'un nouveau théâtre comique, adaptée à la réalité culturelle française. Telles sont, semble-t-il, les modalités par lesquelles s'effectue la réception des poètes italiens dans la comédie du XVI^e siècle, une comédie qui se veut « image de vérité », naïve et spirituelle tout à la fois.

Vincent DUPUIS
Université McGill, Montréal