

***La vis comica de Plaute* de Jean-Pierre Ronfard : une adaptation libre et fidèle**

André Daviault

Numéro 35, printemps 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041558ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041558ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daviault, A. (2004). *La vis comica de Plaute* de Jean-Pierre Ronfard : une adaptation libre et fidèle. *L'Annuaire théâtral*, (35), 95–113.
<https://doi.org/10.7202/041558ar>

Résumé de l'article

La vis comica de Plaute, traduite et mise en scène par Jean-Pierre Ronfard, est une adaptation originale du *Curculio* (*Le charançon*) de Plaute. Au lieu de se limiter à la simple représentation d'une comédie, Ronfard veut aussi expliquer le génie comique du poète latin dans le cadre inusité d'un spectacle triptyque : d'abord la présentation en format réduit d'une comédie latine, ensuite l'adaptation proprement dite du *Curculio*, et enfin, en guise d'épilogue, une scène du *Miles Gloriosus* (*Le soldat fanfaron*). Abstraction faite du cadre, l'examen des textes montre que, si l'adaptation est généralement fidèle, les libertés prises dans la traduction demeurent très plautiniennes.

André Daviault
Université Laval

La vis comica de Plaute de Jean- Pierre Ronfard : une adaptation libre et fidèle

Si le titre inédit d'une comédie appelée *La vis comica de Plaute* s'apparente d'emblée aux yeux de certains au titre original d'un savant cours universitaire ou d'un ouvrage spécialisé, il n'en demeure pas moins que ce libellé a des chances d'apparaître un peu étrange à l'esprit du commun des mortels dont on cherche ainsi à piquer la curiosité. La réponse du public, venu très nombreux se divertir au spectacle de cette comédie latine, a montré que l'originalité d'un tel titre de comédie dû à l'invention du metteur en scène Jean-Pierre Ronfard a fait mouche.

Aujourd'hui le rideau est tombé et il n'est pas sans intérêt, après le phénomène étonnant du succès sans précédent au Théâtre du Trident de la représentation en 2002 d'une comédie latine, de chercher à en comprendre les raisons. Elles tiennent naturellement toutes dans l'art de Jean-Pierre Ronfard, qui maîtrisait plusieurs activités de la sphère théâtrale depuis la traduction jusqu'à l'invention, en passant par la conception de la scène et du décor stylisé comme par le choix et la direction des acteurs de la première à la dernière représentation, toutes interventions animées par une sorte d'intuition ou de

flair lui permettant de jouer comme un complice avec ses publics qu'il parvint à réconcilier avec le vieux Plaute.

De quoi s'agissait-il? de l'entreprise d'adaptation et de traduction d'une pièce du répertoire comique romain du début du II^e siècle avant J.-C. pour le plaisir d'un auditoire francophone du troisième millénaire. Mais ce n'est pas tout. Ce projet, qui n'était pas simple en soi, puisqu'il visait à susciter l'hilarité avec un matériel apparemment d'un autre âge, se doublait d'une mission de nature pour ainsi dire pédagogique dans la mesure où l'adaptateur entendait montrer en même temps à ses spectateurs les règles du jeu auquel il les conviait. Ronfard a eu cette générosité de vouloir faire partager un rire inhabituel tout en dévoilant la nature.

Pour mieux apprécier la qualité du projet, une brève mise en perspective s'impose. Le metteur en scène s'est trouvé face à la grande alternative de la traduction théâtrale : « traduire ou ne pas traduire » (Kouostas, 1988 : 127-138), c'est-à-dire assimiler l'œuvre étrangère à un contexte familier équivalent ou conserver toutes les références culturelles du texte original. Il semble que la voie empruntée par Ronfard s'apparente à une approche sémiotique. On sait que, comme tous les théâtres, le théâtre romain présentait un système pluriel de signes (scéniques, musicaux, gestuels, langagiers, onomastiques, vestimentaires, religieux) qui renvoyaient à la réalité socioculturelle de son temps. Le traducteur est tenu de bien connaître le fonctionnement et la portée de chacun de ces signes, avant de pouvoir faire un choix éclairé de respecter ou non ces exotismes.

Ronfard était bien placé pour savoir que le spectacle d'une comédie de Plaute était littéralement un *ludus*, un « jeu », qui faisait partie d'un rituel (Dupont, 1985 : 45-46) appelé *ludi scenici*, « jeux scéniques », et qui était « joué » dans le cadre de fêtes de diverses divinités (Jupiter, Liber, Cérès, Libera, Apollon ou encore Cybèle). L'enjeu et la réussite du rituel consistaient dans le rire du public, écho du rire des dieux qui assistaient aux spectacles sous forme de statues. Mais le jeu était imposé à l'auteur, en ce sens que la comédie était codifiée avec ses accompagnements musicaux réservés aux mêmes scènes convenues, ses personnages définis par leur nom et leur rôle, et l'alternance de situations connues de tout le monde. Le plaisir ne naissait donc pas du suspense de la fin d'une histoire stéréotypée, mais de la curiosité de voir le déroulement du « jeu », et le rire était alimenté par le recours aux jeux de mots, le montage des tromperies et la manipulation du code théâtral. Ayant pris le parti de respecter le système sémiologique du texte dramatique latin, Ronfard s'est décidément refusé, dans ce type particulier d'entreprise spectaculaire, à s'approprier l'œuvre étrangère en la réinterprétant, mais il s'est au contraire effacé derrière Plaute qui comme lui travaillait sur un modèle, grec en l'occurrence, pour pratiquer une

traduction orientée vers le rire, principe constituant de la pièce. C'est dans ce contrat de fidélité que s'est manifesté le caractère ronfardien d'un spectacle rare aujourd'hui.

Parmi les traductions françaises actuelles des comédies de Plaute, ont longtemps prédominé au XX^e siècle¹ deux traductions qui ont été en quelque sorte en situation de monopole éditorial : en premier l'édition d'Alfred Ernout de la Collection des Universités de France (1932-1940), qui demeure encore l'édition de référence à l'université, ensuite la traduction de Pierre Grimal parue dans la Bibliothèque de la Pléiade (1971). Ces deux traductions, irréprochables sur le plan philologique, ont été exécutées par des savants qui n'étaient pas des hommes de la scène; le résultat est un texte destiné à la lecture et qui est pratiquement injouable. Les troupes universitaires tentent parfois de reprendre ces versions, mais leurs représentations tiennent plus de l'entreprise archéologique que de l'art dramatique. Aujourd'hui commencent heureusement à émerger de nouvelles traductions françaises de comédies de Plaute, préparées cette fois pour la scène par de trop rares personnes qui combinent une expérience théâtrale avec une compétence de latiniste, comme Florence Dupont² et, bien sûr, Jean-Pierre Ronfard³.

La démarche de celui-ci n'a donc rien eu d'une transmutation générique, c'est au contraire la fidélité qui a été ici la règle fondamentale de son esthétique, une fidélité toutefois irréductible à une plate transposition et en revanche nourrie par l'originalité. Si la ligne proposée s'est écartée du choix d'appropriation, par exemple, de Shakespeare, qui a pris le parti de créer *The Comedy of Errors* à partir des *Ménechmes* de Plaute, ou de Molière écrivant de nouvelles pièces comme *L'avare* ou *Amphitryon* fondées sur le canevas du comique latin, le spectacle de Ronfard tire paradoxalement sa singularité jubilatoire de sa conformité au modèle plautinien, toutefois ce respect de la paternité du poète latin est tout sauf une reproduction littérale de la comédie de Plaute.

1. Nous faisons abstraction des traductions françaises du XIX^e siècle, dont la langue a vieilli et qui étaient fondées sur un texte latin dépassé par les progrès de la philologie moderne : il s'agit d'abord des traductions de J. Naudet (collection Panckoucke, 1831-1838), et de François et Andrieux (Édition Firmin Didot, 1844). La traduction de J.-B. Leveau, qui a été reprise en 1991 par une maison d'édition à grand tirage, remonte en fait à 1823... Au début du XX^e siècle paraissait la traduction de trois comédies, parmi lesquelles le *Curculio*, effectuée par Laurent Tailhade (Flammarion, 1905), dont la verdeur est plus française que plautinienne.

2. Voir les traductions de Florence Dupont, *Plaute la marmite suivi de Pseudolus*, Paris, Actes Sud, 2001, coll. « Babel ».

3. Il va sans dire qu'une traduction littéraire fidèle de l'original demeure le stade obligatoire par où doit passer l'élaboration du texte à jouer : c'est ainsi que Ronfard a repris son ancienne traduction universitaire préparée dans le cadre de son diplôme d'études supérieures (1953) pour fabriquer son texte actuel.

Le titre : *La vis comica*

Nous sommes invités à assister à la représentation d'une pièce intitulée *Curculio*. D'entrée de jeu se manifestent la personnalité et la finesse de l'adaptateur, qui se refuse à traduire tout bonnement (mais exactement) par « Charançon », un titre décidément trop insolite ou énigmatique pour intéresser le spectateur moderne non prévenu de l'usage métaphorique dans la dramaturgie antique du *nomen omen* (« le nom est un signe »), c'est-à-dire de la dénomination révélatrice du caractère du personnage. En effet, qui se soucie aujourd'hui de cet insecte coléoptère friand de graminées et de l'application de son nom comme désignation éponyme ? De façon surprenante Ronfard remplace ce titre latin par une autre expression latine tout aussi sibylline, *Vis comica*, heureuse trouvaille en fin de compte, dont l'exotisme est plus facile à percer (tout le monde comprend *comica*) et qui, partant, acquiert un potentiel d'attraction incontestable. *La vis comica*, c'est la « puissance comique » de Plaute, et voilà affirmée l'intention de l'adaptateur de mettre en mouvement sous nos yeux tout l'arsenal des procédés comiques de l'auteur latin au moyen d'un spectacle bigarré qui tient de la farce, divertissement au nom significatif emprunté au vocabulaire culinaire pour désigner le hachis que nous connaissons bien.

On observera peut-être que *La force comique* n'est pas un des vingt et un titres authentiques de Plaute. Cela est exact, mais c'est un titre inventé par Ronfard dans un esprit ludique qui procède de l'authentique veine plautinienne, et l'affluence aux représentations a confirmé son caractère accrocheur ; tel était bien l'effet recherché. Le public est là, la salle est pleine. Le metteur en scène, loin de « tenir le loup par les oreilles » doit maintenant montrer à ses invités qu'il sait où il va et remplir ses promesses en matière de rire.

Un spectacle en triptyque

Premier volet : modèle réduit de comédie

Tout spectacle comique doit réunir les conditions de son succès, au premier rang desquelles se trouve l'éclairage adéquat, autrement dit l'information nécessaire à la compréhension du code théâtral. Ces explications préalables au plaisir du spectateur sont fournies par l'intermédiaire des prologues. La stratégie ludique du metteur en scène se déploie ainsi au cours d'un spectacle qui se déroule en trois parties, sorte de triptyque dont les trois panneaux sont entourés de deux prologues et d'un épilogue.

Le premier prologue, prononcé par le personnage qui porte lui-même le nom de Prologue, « Celui qui parle avant (tous les autres) », comme dans le théâtre de Plaute et de Térence, procède à l'exercice obligatoire de la *captatio benivolentiae* (« recherche de la

faveur » de l'auditoire) en lançant quelques quolibets pour disposer son public à la bonne humeur, donne le nom de l'auteur latin, et surtout expose rapidement le schéma de base d'une comédie de Plaute ainsi que la distribution des personnages : un jeune homme, désargenté et désireux d'obtenir les faveurs d'une courtisane, recourt à l'aide d'un esclave ou d'un parasite pour extorquer de l'argent de son père, rouler le tenancier du bordel et arriver ainsi heureusement à ses fins; l'intrigue, dont le personnage principal est l'esclave ou le parasite meneur de jeu, et non pas le jeune homme amoureux, fait intervenir d'autres personnages stéréotypés comme le soldat fanfaron ou la vieille pocharde et se termine par une scène de reconnaissance montrant que la belle courtisane était de naissance libre. Prologue souligne enfin que le rebondissement des situations, la gestuelle débridée et les jeux de mots alimentent le comique. Au même moment, dans le dos de l'acteur qui se livre à cette mise en situation se déroule une agitation à laquelle le spectateur ne peut s'empêcher de jeter des coups d'œil : à travers le rideau transparent, on aperçoit comme l'animation d'une mosaïque antique qui laisse deviner l'activité des comédiens choisissant masques et costumes aux accents de la flûte, instrument propre à la comédie antique.

Soudain, effet de surprise : arrive en trombe, tunique au vent, un esclave agité dont le masque laisse sortir ces paroles inattendues :

*Ego sum servus currens
Et hic venio ut dicam puella,
Quam dominus meus amat,
Ex illo suo exire et ad ejus domum accurrere
Nec procrastinare si non vult inter militis manos cadere!*⁴

Et au moment où entrent en scène les personnages de la maquerelle et du soldat fanfaron, il continue d'exprimer en latin sa frayeur de voir venir ensemble la vieille propriétaire de la jeune fille, Bacchis, dont son maître est follement amoureux, accompagnée du glorieux militaire désirant échanger ses deniers contre la possession de la courtisane.

4. « C'est moi qui suis "l'esclave-courant" / Et je viens ici pour dire à la belle / Dont mon maître est amoureux / De se sauver de chez elle et de gagner la maison de mon maître / Sans tarder, si elle ne veut pas tomber entre les mains du soldat! » [Traduction libre]

On avait bien annoncé au public une comédie romaine, mais on s'était bien gardé de le prévenir qu'elle serait jouée en langue latine. La surprise est donc totale, d'abord d'entendre les intonations de la langue de Plaute prononcée avec l'accent de celle de Pirandello, ensuite de se rendre compte que le caractère ancestral de cette langue-mère n'empêche pas les auditeurs de comprendre facilement le sens général de l'action qui se déroule de façon précipitée sous ses yeux : l'esclave-courant part sur-le-champ en quête de son jeune maître, pendant que dans un dialogue loufoque la maquerelle fait payer le prix de sa liaison au soldat qu'elle fait immédiatement entrer dans sa maison; le jeune amoureux fait alors son apparition et demande où se trouve Bacchis à la vieille qui feint l'ignorance; survient l'esclave-courant qui révèle la vérité, tout de suite confirmée par la présence du soldat et de Bacchis, qui surgissent de la maison; les fanfaronnades des belligérants, les criailleries bouffonnes de l'esclave-courant et les simagrées d'une bagarre générale sont interrompues par l'intrusion inopinée de deux voisins, dont l'un à la vue du bracelet de Bacchis reconnaît sa fille, et l'autre ramassant l'épée du soldat retrouve dans la personne du militaire son autre fils, qui devient alors le frère du jeune amoureux; enfin, sublime couronnement, la maquerelle découvre le collier qu'elle avait offert à son mari, le premier voisin, qui récupère de son côté à la fois une épouse et une fille. La saynète s'achève sur les embrassades. Le tout n'aura duré qu'une dizaine de minutes pendant lesquelles le feu roulant des rires n'a jamais cessé. Fut aussi source de plaisir cette chorégraphie, réglée sur un rythme endiablé, de figures de pas et de danse exécutées avec maîtrise par des acteurs costumés et masqués à l'antique.

Pour donner l'élan initial de son spectacle, Ronfard a pensé à un artifice qui ressemble au fond à un vieil usage du théâtre romain antique, selon lequel les magistrats organisateurs des jeux scéniques concluaient les représentations officielles régulières par des *exodia atellanica* ou *mimica* (« petites pièces terminales d'atellane ou de mime »), c'est-à-dire des farces finales, qui dans l'esprit du drame satyrique grec, puis de la phlyaque et de l'hilaro-tragédie⁵, reproduisaient en les plaisantant les arguments mythologiques, dramatiques ou comiques qui venaient d'être montrés sur scène. Mais au lieu de mettre à la fin sa parodie condensée, Ronfard l'a opportunément servie en guise de préambule explicatif. Et avec quel brio sa *virtus pedagogica* fait surgir le rire! Son texte latin est

5. Les phlyaqes (nom grec qui signifie étymologiquement « qui coule en abondance ») étaient des exhibitions attestées au IV^e siècle avant J.-C. en Grande Grèce (Sicile et Italie du sud) de danses comiques issues de Sparte et qui ont évolué vers un genre de spectacle appelé hilarotragédie, dont le plus grand représentant fut Rhinton de Tarente, auteur de la première moitié du III^e siècle avant J.-C. Les hilarotragédies empruntaient leurs sujets à la tragédie grecque pour les traiter en farces (Pickard-Cambridge, 1968 : 216).

composé de termes simples auxquels leur ressemblance voulue avec leurs équivalents français confèrent la plupart du temps un petit air familier et que la gestuelle plus qu'éloquente des acteurs, bouffons à souhait, dépouillent chaque fois de leur mystère, si bien que le spectateur ravi d'avoir tout compris éclate d'un rire triomphant.

Panneau central : la comédie du *Charançon*

Prologue fait une nouvelle intervention, brève, pour annoncer la seconde partie du spectacle, qui est, en quelque sorte, la représentation élaborée de l'abrégé qu'on vient de voir, et, pour rassurer l'auditoire qu'il n'aura plus à poursuivre son effort de traduction.

Maintenant que les spectateurs sont passés par cette espèce d'initiation au mystère de la comédie plautinienne traditionnelle de même qu'à la connaissance de ses personnages conventionnels, le metteur en scène est en mesure d'éprouver la jeune expérience de ces néophytes en déroulant d'un bout à l'autre, pour leur plaisir et pour le sien, la succession des actions d'une comédie authentique, en l'occurrence le *Curculio*, pièce choisie à bon droit pour la qualité de son architecture, habile agencement de temps forts entrecoupés de pauses, qui rythme le tempo du rire jusqu'à la liesse finale.

Le problème de la musique

Avant d'entrer de plain-pied dans l'examen du travail d'adaptation, il est amusant d'observer que Ronfard se trouve par rapport à son modèle latin dans une situation comparable à celle de Plaute lui-même quand il importait pour ses compatriotes latinophones le répertoire grec de la *Nea* ou « Nouvelle Comédie », par exemple d'un Ménandre ou d'un Diphile. Mais l'exubérance italienne avait intégré peu à peu musique, chant, rythme et danse au scénario hellène, à telle enseigne qu'à l'époque de Plaute les représentations comiques étaient devenues des comédies lyriques où la dimension musicale avec l'accompagnement de la flûte était plus importante que la partie parlée : en effet le répertoire plautinien comportait approximativement 40 p. 100 de *diverbia* (« dialogues parlés ») en face de 60 p. 100 de parties chantées au son de la flûte, sous forme soit de *cantica* ou « récitatifs » (40 p. 100), soit de *cantica mutatis modis* ou « chansons aux tons variés » (20 p. 100). Ces spectacles devaient présenter beaucoup de traits communs avec nos opéras bouffes (Dumont et François-Garelli, 1998 : 73). Cette prédilection pour le spectacle musical était liée à une esthétique fondée sur des choix et des règles rythmiques et stylistiques qui nous échappent. Mais on sait tout de même que si les scènes dialoguées mettaient l'accent sur le comique verbal, la convention dramatique conférait aux parties récitées ou psalmodiées des accents de parodie lyrique et aux parties chantées la fonction d'accompagnement d'entrées en cortège ou de mouvements de danse qui permettaient aux acteurs de se mettre en valeur.

Cet aspect des choses ne facilite pas la tâche de l'adaptateur moderne, mais Ronfard en a tiré le meilleur parti en ayant recours au fond musical pour soutenir la caricature des premiers élans des amoureux (acte I, scène III), rythmer comiquement les pas de course du parasite Charançon qui revient de voyage (acte II, scène III), pour affubler de sons redoutables l'apparition du militaire (acte IV, scène III), pour ajouter une note burlesque à la scène d'affrontement entre le soldat et le maquereau (acte IV, scène IV) et pour grossir le pathos de la scène de reconnaissance (acte V, scène II). De même a-t-il intégré au texte des chansons rimées qui contrefont les envolées lyriques⁶ (p. ex. conseils d'amour de Palinure : acte I, scène I; libation de vin à la porte de l'aimée : acte I, scène I; prière aux verrous : acte I, scène II; plainte du soldat : acte IV, scène III). Ces arrangements sonores parfaitement assortis aux situations et aux personnages qu'ils annoncent et colorent sont révélateurs de la volonté du metteur en scène de conjuguer le respect du modèle avec la nécessité de l'accommoder aux habitudes modernes.

Le problème du texte

Il n'est pas possible de monter une comédie de Plaute comme on préparerait une pièce de Molière sans reprendre en quoi que ce soit le texte original français, qui est pratiquement intouchable; l'idée de transformer la formulation des vers du *Misanthrope* ou des répliques de *L'avare* n'effleure l'esprit d'aucun metteur en scène. Mais Plaute était un ombrien de Sarsina qui écrivait à la fin du troisième et au début du deuxième siècle avant Jésus-Christ dans une langue qui n'était pas la nôtre. L'homme de théâtre d'aujourd'hui qui, par un souci archéologique déplacé, aurait la superstition de laisser intacte l'œuvre antique, lui conservant toutes ses allusions à une actualité lointaine et tous ses calembours d'un autre âge, pour la représenter dans une solennité classique assommante qui n'aurait rien à voir avec le rire que voulait soulever le comique latin, commettrait là dans l'ordre de la fidélité littéraire un véritable contresens. Une trahison qu'on aggraverait, si on s'interdisait de protéger l'essence comique de l'ensemble contre des agents nuisibles tels qu'une réplique inutile, une phrase redondante, une plaisanterie incompréhensible, un rôle superflu, un dialogue répétitif, tous autant d'automatismes secondaires destinés à un public différent de nous et qui ne doivent pas gêner notre réception de l'essentiel, une formidable machine à faire rire le spectateur. En cette matière d'ailleurs Plaute lui-même a donné l'exemple en procédant aux remaniements qu'il jugeait nécessaires à la bonne réception à Rome des textes des auteurs grecs qu'il adaptait.

6. À Rome, la lyrique théâtrale faisait accompagner les passages lyriques exclusivement par la flûte (Grimal, 1978 : 33). Dans sa *Vis comica*, Ronfard recourt surtout dans son adaptation aux instruments à cordes, car la guitare est aujourd'hui l'instrument lyrique par excellence.

Structure du *Curculio* de Plaute

Fort heureusement, Ronfard avait une conception plautinienne de la loyauté littéraire. Pour cette entreprise de divulgation de l'art de Plaute, il a choisi une de ses comédies les mieux construites. Pièce d'intrigue garder traditionnelle, qui met en scène des types conventionnels de la comédie romaine, elle se développe en quatre mouvements :

I- Le premier mouvement (v. 1-215), qui a pour fonction d'exposer la situation à la place du prologue, s'ouvre sur une rue d'Épidaure, théâtre d'une scène nocturne au cours de laquelle un jeune amoureux, Phédrome (nom qu'on pourrait traduire « Lumineux-qui-court »⁷) vient, à la tête d'un cortège de porteurs de flambeaux, donner une aubade à la porte de sa bien-aimée. Un dialogue entre lui et son esclave Palinure (« Qui-ramène-le-vent-favorable ») livre tous les éléments de l'intrigue : le jeune homme soupire après Planésie (« Qui-écarter-du-vrai-chemin »), une belle courtisane tenue sous la garde du *leno* ou proxénète Cappadox (« Étranger-de-Cappadoce »), qui est bien déterminé à ne louer les faveurs de sa protégée qu'à prix d'or; sans le sou, Phédrome compte se procurer l'argent nécessaire grâce à son parasite Curculio (« Charançon ») dont il attend impatiemment le retour de Carie en Asie Mineure où il l'a envoyé solliciter la bourse d'un ami. En attendant, il n'a d'autre ressource, pour rencontrer sa belle à l'insu du *leno*, que de gagner la complicité de la vieille servante de celui-ci, la dénommée Leæna (« Léonine », c'est-à-dire assoiffée comme une lionne), en flattant son penchant pour le vin. La conquête de la pocharde finit par apporter le résultat escompté, un rendez-vous secret avec Planésie, scène galante sur le mode parodique à laquelle met fin l'arrivée du jour, annonciatrice de la venue de l'indésirable Cappadox. Il convient d'observer que, dans le but de renouveler ce vieux thème rebattu des amours contrariées dans la comédie grecque, Plaute a choisi de l'introduire par une scène de nuit (tout le mouvement se déroule à la lueur des flambeaux), qui est le moment privilégié des aubades et des amours clandestines, c'est dire tout le parti qu'il entendait tirer de la musique et de la chanson. Le dialogue comique inaugural entre le jeune maître et son serviteur, débordant d'impertinence, donne le ton et annonce le tour parodique que prendra l'expression des deux élans lyriques qui se manifesteront en deux chansons successives : l'aspiration dionysiaque de la vieille ivrogne à la poursuite du vin (v. 96-108) et les lamentations amoureuses de Phédrome reproduisant avec des démonstrations burlesques le motif du *paraklausithyron* ou « dépit amoureux devant la porte close de la maîtresse » (v. 147-157). Ces deux numéros comiques sont suivis par la

7. Nous avons vu que, comme le laisse entendre la formule latine *nomen omen* (« le nom est un signe »), le nom des personnages de la comédie a généralement pour fonction d'indiquer la dominante de leur caractère.

scène galante en récitatif entrecoupée par les réflexions ironiques de Palinure (v. 158-215). Ce mouvement initial joue littéralement le rôle d'un prélude.

II- Le deuxième mouvement (v. 216-370) fait apparaître, sortant du temple d'Esculape, dieu de la médecine, le personnage du *leno* Cappadox, dont on se rend compte tout de suite qu'il n'a rien de redoutable et qu'il représente au contraire la future victime des ruses à venir. Après un bref soliloque, qui confirme aux yeux des spectateurs une hypocondrie bien assortie au ventre proéminent du bonhomme, la conversation qu'il entreprend avec Palinure continue de dévoiler son caractère superstitieux, égocentrique, geignard et surtout des plus crédules (v. 216-250). Ce dernier trait, caractéristique des dupes de la Comédie, fait immédiatement l'objet d'une belle démonstration sous la forme d'une scène d'oniromancie (v. 251-279) vivement appelée de ses vœux par le *leno* lui-même. Sur la suggestion de Palinure, occupé ailleurs, un esclave cuisinier s'improvise interprète des rêves de Cappadox et lui annonce un malheur à venir, à savoir, comme le devine le public, la déconvenue finale. Après cet avant-goût de l'issue heureuse de la pièce, les spectateurs voient enfin arriver le meneur de jeu, Curculio, qui triomphera du *leno*. Son arrivée en *servus currens* (comme dans le préambule latin de Ronfard) alimente le rythme rapide de la mécanique comique. À la vivacité des mimiques animées de la rencontre du maître et de son parasite répond la double rafale des questions de l'un soucieux de connaître les résultats de la mission et de l'autre obsédé par l'idée d'un bon repas (v. 280-327); rassuré par les promesses de son maître, le parasite débite presque d'un trait le récit de ses aventures en Carie (v. 328-363) au cours desquelles, à défaut d'obtenir quoi que ce soit de l'ami de Phédrome, il a pu faire la connaissance fortuite d'un soldat fanfaron, nouvel acquéreur de Planésie, à qui il a réussi à subtiliser son cachet ou sa signature après une soirée bien arrosée. La joie de cette bonne nouvelle cède la place au pragmatisme de Curculio qui invite ses partenaires à préparer la supercherie et à le sustenter (v. 363-370). Ce deuxième mouvement a contribué à rassembler toutes les composantes nécessaires à l'action : la dupe, le roublard et l'instrument de la supercherie à mettre sur pied. Le spectateur comprend que la stratégie de Curculio consiste à fabriquer une fausse lettre dont le cachet volé garantira l'authenticité. Le public connaît bien les ressorts majeurs de la Comédie, la feinte et l'erreur, mais il ignore comment Plaute échafaudera la machine comique. Tout l'intérêt est là.

III- Le troisième mouvement (v. 371-532), comme le précédent, commence par l'entrée d'un nouveau personnage, le banquier Lycon (« celui qui dévore comme le loup »), dont le court monologue (v. 371-383) sert à découvrir le cynisme du financier sans scrupule. Il ne tarde pas à tomber sur Curculio déguisé, avec un bandeau sur l'œil, en aide de camp du soldat fanfaron (avec le nom d'emprunt de *Summanus*, « le Pisseur »), et à se laisser attraper par la supercherie de la fausse lettre au cours d'une scène bouffonne

(v. 384-454) où le parasite montre ses talents de mystificateur. Les deux interlocuteurs saluent l'arrivée du *leno* neurasthénique, la seconde cible de la machination, car c'est ce dernier qui, en échange de l'argent remis par le banquier sur la foi de la fausse lettre, libérera la belle Planésie. Les trois comparses se mettent rapidement d'accord et partent chercher la jeune fille (v. 455-461). Pour combler le vide de la scène, Plaute opte pour le procédé de la rupture de l'illusion dramatique et recourt à un intermède verbal (v. 462-486), tout à fait dans l'esprit de la parabase aristophanesque consacrée à un sujet d'actualité, qu'il confie au *choragus* ou directeur de théâtre. Celui-ci, exprimant d'abord sa peur de se faire voler, à l'occasion du déguisement de Curculio, costumes et accessoires par les acteurs de la troupe, se livre ensuite à une satire générale des mœurs romaines. On observera, en même temps que l'habileté du dramaturge – qui a pris soin d'accorder organiquement à la pièce cette adresse au public au moyen d'une allusion préalable au travestissement de Curculio –, son respect de l'usage du déroulement continu du spectacle sans entracte. Le *choragus* cède vite la place aux personnages qui sortent de la maison du *leno* en compagnie de la courtisane. Toute cette scène (v. 487-532) illustre naturellement le succès du parasite, qui a roulé sa deuxième victime, mais elle accentue davantage le ressort comique par la manifestation de la suffisance du *leno* trompé qui s'abuse lui-même en croyant sortir grand vainqueur de l'affaire. Il reste à mettre le meneur de jeu face à la plus grande difficulté, la confrontation ultime avec sa toute première victime, le soldat fanfaron.

IV- Le dernier mouvement (v. 533-729), le couronnement de la pièce, est en effet dominé par la figure du militaire au nom retentissant de Théraptontigonus Platagidorus (« Serviteur-d'Antigone » – célèbre général d'Alexandre le Grand – et « Qui-fait-claquer-sa-lance »). Le premier jeu de scène (v. 533-556) prend la forme d'une tonitruante altercation entre deux personnages bernés par le parasite, notre militaire et le banquier. Celui-ci fait comprendre à Théraptontigonus qu'il a agi en toute bonne foi en remboursant l'argent du dépôt prévu pour l'achat de la courtisane à un pseudo-envoyé de sa part. Cet épisode grotesque est suivi par une scène parallèle (v. 557-590) qui répète ce schéma de confrontation en opposant cette fois le soldat au *leno* dans un affrontement également ponctué d'injonctions, de menaces, de justifications, qui finissent tout de même par éclairer sa lanterne : « Par Hercule! c'est Curculio... » (v. 583). Pressé de mettre la main au collet du responsable de sa déception, Théraptontigonus part à sa recherche à travers la ville. L'expectative du spectateur est à son comble, quand il aperçoit Curculio et qu'il l'entend tenir des propos misogynes pour se demander en aparté (v. 591-598) pourquoi Planésie s'acharnait à connaître l'origine du cachet ou anneau qu'il porte à son doigt. Justement survient la jeune fille, suivie de Phédrome, qui se met de nouveau à harceler le parasite de questions et lui apprend que cet anneau appartenait à son père et qu'elle est née libre (v. 599-607). La pièce atteint ici son paroxysme et les événements se précipitent de plus en

plus rapidement selon la loi de la comédie d'intrigue. Au moment même où Curculio rappelle qu'il a escamoté l'anneau au militaire (v. 608-609), voilà que Thérapontigonos réapparaît (v. 610)! Viennent alors les péripéties et du règlement de comptes entre le soldat et le meneur de jeu qui reçoit quelques coups de poing (v. 611-628), et des échanges de révélations de la scène de reconnaissance (v. 629-660) grâce auxquelles Planésie et Thérapontigonos se retrouvent comme sœur et frère, et enfin de la promesse de mariage (v. 661-678). Au cours de cette succession d'incidents, le personnage de Curculio s'est montré tel qu'il était : un meneur de jeu plein d'astuce et de bagout, mais aussi un parasite pleutre (il a eu peur du soldat), faible (il savait s'effacer derrière son jeune patron), douillet et soucieux de sa petite personne (il ne songeait qu'au banquet de noce). Mais on n'entendra presque plus sa verve comique (deux répliques seulement : v. 712 et 713-714) dans la scène finale (v. 679-729) où Plaute fermera la boucle en montrant la véritable victime de la manœuvre de Curculio, le *leno* Cappadox. L'entremetteur arrive du forum avec l'air triomphant de celui qui a fait de bonnes affaires sans se douter de la mauvaise rencontre qui l'attend : dans des empoignades bouffonnes, les violences du militaire ont raison de l'entêtement du proxénète qui consent, dans le cadre d'un semblant de procès et conformément aux termes du contrat, à rendre l'argent de la vente de Planésie, puisque la jeune fille n'est pas une courtisane, mais une vierge de naissance libre. Le spectateur a donc assisté à une comédie d'intrigue traditionnelle, fondée sur une séquence de légères pauses et de rebondissements dramatiques qui a animé jusqu'au bout les personnages habituels.

Adaptation ronfardienne : structure

On constate que cette comédie de Plaute est une machine bien rodée – qualité qui justifie le choix par Ronfard de la mettre en scène – et que sur le plan de l'architecture générale elle ne laisse pratiquement rien à désirer. Aussi, dans son travail d'adaptateur, ce n'est pas à ce niveau que Ronfard effectuera ses interventions majeures. Son expérience et son flair d'homme de théâtre le conduisent cependant à procéder à des ajustements, peu nombreux, mais très efficaces.

Ses deux principaux remaniements d'ordre structurel se situent d'abord au deuxième mouvement, dans la scène d'oniromancie (v. 251-279), où Ronfard supprime le personnage plautinien du cuisinier, dédoublement superfétatoire de l'esclave Palinure, et évite ainsi l'effet de dispersion qui diluerait inutilement l'intérêt du spectateur moderne. Il respecte le contenu de cet épisode comique de l'interprétation mensongère d'un rêve, mais il maintient la distribution des deux personnages de la scène précédente : l'esclave et le *leno* poursuivent leur conversation dans un dialogue qui gagne en naturel, en vivacité et en

drôlerie du fait des réactions plus nombreuses de Palinure interrompant constamment le récit de Cappadox (Ronfard : 40 (3)-42 (1)*).

L'autre transformation concerne la scène finale du simulacre du procès qui fait condamner Cappadox à rendre l'argent perçu pour la vente de Planésie. Chez Plaute (v. 679-729), l'affaire est menée rondement entre trois belligérants, c'est-à-dire le jeune Phédrome et le soldat Thérapontigonus opposés au *leno* Cappadox, Curculio et Planésie faisant office de simples figurants. Ronfard, pour actualiser cette parodie de justice, supprime des répliques inutiles (les vers 708 et 711 reproduisant questions du soldat et réponses du *leno* sont répétitifs; les vers 713-714 constituent une affirmation superflue de Curculio) ou change l'attribution d'une réplique, par exemple le vers 712, le témoignage du parasite, est remplacé par celui du militaire (Ronfard : 83 (11)). Surtout il entend ménager jusqu'à la fin l'intérêt du public en élargissant, au fur et à mesure du déroulement de l'action, la distribution des personnages sur scène qui reçoivent chacun une fonction précise : le Palinure du début est là pour aller chercher le banquier Lycon dont le témoignage est requis, le témoignage du banquier fonde le jugement de Phédrome qui mérite l'approbation de Charançon dont c'est la toute première intervention dans cet épisode, les nouveaux venus augmentent le nombre des acteurs qui assaillent le *leno* pour le forcer à payer, et enfin Lycon a aussi pour rôle de poser la question cruciale : « Mais comment tout cela a-t-il pu se produire? » (Ronfard : 85 (8)). Sur la réponse du *leno* qui affirme que le responsable est Chapard (nom inventé par Ronfard pour remplacer celui de *Summanus* qui ne ferait guère rire aujourd'hui), Phédrome demande la comparution du prévenu qui apparaît sur scène et quitte son bandeau pour redevenir Charançon. La mimique de ce dévoilement qui n'est pas vraiment une révélation pour tout le monde se résout dans la complicité du rire. Enfin quand Phédrome lance son invitation générale pour la noce et qu'alors survient la vieille avinée toujours à l'affût d'une bouteille, l'effet de surprise comique est à son comble.

Il y a encore quelques autres ajustements, qui demeurent mineurs et dont la fonction est toujours de mieux servir le propos de Plaute : par exemple, si des longueurs sont éliminées dans le récit de voyage de Curculio-Charançon (Plaute, v. 329-334 = Ronfard : 48 (2)) ou si un dialogue est allégé et modernisé (la première rencontre de Lycon et de *Summanus*-Chapard : Plaute, v. 371-461 = Ronfard : 51 (1)-57 (5)), en revanche des répliques sont ajoutées pour rendre la scène plus vivante (par exemple, dans le duo

8. Les références chiffrées entre parenthèses renvoient à la page et au numéro de la réplique dans le manuscrit de Ronfard.

d'amour de Phédrome et de Planésie, Ronfard intègre trois nouvelles répliques : 36 (4), (5) et (6)) ou pour clarifier une donnée, par exemple, pour l'explication du séjour du *leno* dans le temple d'Esculape, il y a une addition à Plaute, v. 216-222 dans Ronfard (38 (1)); on en relève une autre pour l'explication de la supercherie à venir de l'anneau : Plaute, v. 364-365 = Ronfard : 50 (1)). Quand un jeu de scène est développé, par exemple, après la réussite de la remise de Planésie en échange de l'argent dans Plaute, v. 455-461, Ronfard complète par le triomphe explicatif de Charançon (57 (5), ou modifié, par exemple, lors de la rencontre des amoureux et de Curculio-Charançon, Plaute, v. 601, fait saisir Curculio par Phédrome, mais Ronfard (72 (3)) plus cohérent confie cette action à Planésie, dont Charançon vient précisément de décrire le caractère hystérique (Ronfard : 71 (1)), et quand des répliques changent d'attribution (ainsi, dans l'avant-dernière scène de reconnaissance en présence du militaire, Plaute, v. 615, donne l'initiative à Phédrome qui affirme que Planésie est née libre, au lieu que Ronfard (74 (4)) recourt à Charançon pour apporter ce témoignage), il s'agit de resserrer la logique de l'intrigue ou les liens entre le texte et le statut du personnage qui le prononce. La subtilité du metteur en scène se mesure aussi dans cette toute petite opération qui a consisté à prélever, dans le cadre de l'épisode de reconnaissance, le cri de panique poussé chez Plaute par Planésie effrayée par le soldat (v. 628 : « Phédrome, je t'en supplie, protège-moi ! ») pour le faire hurler plutôt par un Charançon soudainement épouvanté (p. 76 (1) : « Phédrome, au secours, défends-moi ! »). Ronfard dévoile ainsi le caractère codé du parasite, qui est un être exclusivement sensuel aux antipodes de la souffrance physique, tout en accentuant le comique de contraste entre l'assurance affichée jusqu'ici par le personnage meneur de jeu et la sincérité spontanée de cette expression de terreur. Tous ces ajustements, en somme mineurs puisqu'ils sont loin de compromettre l'essentiel, rendent au modèle original, auquel ils apportent un nouveau vernis, la force et l'authenticité comiques qu'une simple copie exacte aurait irrémédiablement diminuées.

Plaisir du texte

Si « le théâtre de Jean-Pierre Ronfard est d'abord un théâtre de la parole » (Garand, à paraître) et que la force comique de Plaute tient en grande partie à sa verve, on ne s'étonnera pas que l'adaptation de l'œuvre du second, en raison du caractère étranger de la langue latine, de la forme métrique du texte et du mélange des styles, des tons et des niveaux de langue, sollicite expressément la vigilance du premier dans son travail de traduction. Et sur ce plan l'implication de Ronfard est extrêmement importante.

Tout d'abord, il faut souligner qu'il respecte l'oralité fondamentale du théâtre de Plaute. Les traductions françaises antérieures à celle de Ronfard n'avaient pas été effectuées par des professionnels de la scène et présentaient une raideur académique et une solennité littéraire étrangères à la bonne humeur de Plaute. Ces traductions philologiques, déplorées

avec raison par l'essayiste et latiniste Jacques Gaillard (1993 : 59), ne seraient guère utilisables au théâtre. Au contraire, sous la plume de Ronfard le texte de Plaute acquiert la qualité exceptionnelle d'une œuvre comique antique, dont on oublie qu'elle est traduite et dont on se rend compte qu'elle est toujours drôle. Le traducteur réussit ainsi à faire partager le « côté joyeux » de l'auteur latin et atteint son but « d'être en lien constant avec les spectateurs » (Kemeid, 2002 : 11).

La transformation d'un texte écrit en parole jubilatoire est le résultat d'un véritable travail d'orfèvre. Point n'est besoin de se livrer à une analyse comparée exhaustive des traductions pour avoir une idée juste de cette lutte corps à corps ou de ce commerce que Ronfard a entretenu vers par vers avec Plaute. Le plaisir avec lequel il a renouvelé sa première traduction de 1953 pour relever son défi de plautinianisation se mesure aussi aux innombrables passages où sa traduction l'emporte en clarté (par exemple, v. 691-692 Ernout : « Et moi, beau mignon, je te ferai douillettement coucher avec un petit chien, / mais un chien de fer. » et Ronfard : 81 (9) : « Moi, j'assoierai ta chair délicate sur le cheval de torture. »), en naturel (par exemple, v. 591-592 Ernout : « J'ai entendu citer cette maxime d'un vieux poète tragique : / "il y a plus de méchanceté dans deux femmes que dans une." » et Ronfard : 71 (1) : « Ouf! Un vieux poète a dit : "Qu'y a-t-il de pire qu'une femme? – Deux femmes." »), en vivacité (par exemple, v. 641 Ernout : « À quels signes t'en croirai-je? » et Ronfard : 77 (4) : « Comment? Hein? Quoi? Non! Est-ce vrai? Puis-je te croire? Ce n'est pas possible! ») et souvent en fidélité au texte latin (par exemple, v. 230-231 *Quis hic est homo / cum collativo ventre atque oculis herbeis?* Ernout : « Quel est cet autre avec son ventre en citrouille et ses yeux couleur d'épinard? » et Ronfard : 39 (2) : « Quel est cet homme au ventre boursoufflé et aux yeux d'herbe verte? »). Tout cela va de pair avec des manipulations du type de l'émondage (par exemple, suppression de lazzi sans intérêt entre Palinure et Planésie : v. 201-202) ou du greffage (par exemple, développement aux vers 494-504 d'une réplique de Charançon pour exprimer une opinion plus affirmée : Ronfard : 61 (4)).

On se souvient que Plaute donnait à ses phrases, conformément à la tradition du genre comique, une forme polymétrique, c'est-à-dire versifiée différemment selon la place qu'elles occupaient dans la pièce (parties dialoguées, parties psalmodiées, parties chantées). Même si le respect de ces lois esthétiques est hors de portée, Ronfard a voulu au moins rappeler l'origine poétique de son modèle en composant pour les passages musicaux des chansons rimées, comme le montrent en guise d'échantillon ces octosyllabes burlesques de Palinure :

Jeune homme qui pars [*sic*] en vadrouille
N'oublie pas l'avertissement :
Aime sans calcul et sans trrouille

Pourvu que celle que tu prends
Soit de joyeux tempérament... (Ronfard : 16 (6))

Le latin de Plaute n'était pas vraiment une langue standard uniforme et il se prêtait à diverses variations linguistiques correspondant, par exemple, aux différentes origines géographiques ou classes sociales des spectateurs qui formaient le public composite de ses comédies⁹, aux niveaux de langue imités ou aux divers styles littéraires parodiés. Toutes proportions gardées, Ronfard se trouvait dans une situation comparable, lui qui devait susciter l'hilarité en faisant passer son modèle archaïque dans la langue de ses contemporains. Qu'il suffise d'invoquer ici le recours, mesuré il est vrai, à quelques expressions familières du français québécois (par exemple, Ronfard : 38 (1) : « Fini, Esculape! Esculape, je m'en sacre. »; p. 42 (4) : « Je le vois qui arrive cent milles à l'heure. ») et surtout les nombreux jeux de mots promiscués dans le premier prologue (par exemple, p. 39 (7) et (8) : « [...] mes boyaux se tordent de douleur – En effet c'est tordant. »; p. 40 (2) : « Pour la rate, un seul remède : la course à pied. Sais-tu que les dératés courent très vite? »; p. 56 (6) : contrepèterie des noms de villes « Bibance et Bonture »; p. 56 (6) : au v. 445, une allusion mythologique trop pédante « la centaouromachie et l'armée unomamellienne » est transformée en risible galimatias botanique « armées centaureennes et cucurbitacées »). L'adaptation de Ronfard ne saurait être identifiée à une autre docte traduction pour édition critique à l'usage des spécialistes.

Le dernier volet : l'épilogue du *Soldat fanfaron*

Et en rappel, ou en guise de signature, Ronfard achève sa démonstration à la façon d'une *exodia* antique par une adaptation de la scène inaugurale de la comédie *Miles Gloriosus* ou « *Soldat fanfaron* », qui présente le personnage éponyme (Pyrgopolinice, « Vainqueur-des-tours-et-des-villes ») et le parasite (Artotrogus, « Ronge-pain ») dans le rôle cette fois de l'aide de camp. Ici, quelle jubilation devant son dernier sourire de connivence avec le vieux Plaute! On sait que, selon les usages romains, tous les personnages étaient joués par des acteurs, dont certains se spécialisaient dans l'interprétation comique des rôles féminins, car les actrices n'étaient admises que dans les spectacles de mimes (Bieber, 1971 : 165). Sans chercher à respecter cette convention, Ronfard a tout de même trouvé un moyen original de la rappeler et a offert une variante inverse de ce jeu de travestissement en confiant le rôle du parasite à une comédienne. La trouvaille de ce déguisement à l'envers a permis de donner encore plus de relief au grotesque de l'emploi du parasite complimenteur. La brièveté du sketch (78 vers), d'une durée comparable à celle

9. Sur la physionomie composite de la foule urbaine qui formait l'auditoire de Plaute, où on pouvait voir des nobles, des plébéiens, des étrangers, des esclaves, des marchands, des artisans, des nourrices, des matrones, voir Taladoire (1956 : 7-34).

du divertissement latin initial, permet une transposition plus conforme. Ronfard, qui suit pas à pas le fil conducteur de son devancier, prend cependant le parti d'actualiser l'épisode pour mieux illustrer le caractère universel du comique de Plaute. Sur scène, les rôles codifiés des deux compères, le soldat suffisant et le parasite intéressé, prennent le costume de combattants des forces armées canadiennes en Afghanistan et cette plongée de deux personnages antiques dans le monde contemporain efface paradoxalement le contraste anachronique en rappelant ainsi la pérennité du contexte militaire. Le spectateur reconnaît la manière ronfardienne de créer un parler vif, expressif, excessif, et s'esclaffe aux percutantes allusions à l'actualité politique d'aujourd'hui, dominée par la lutte antiterroriste, qui se greffent naturellement sur le récit flatteur des exploits de Pyrgopolinice complaisamment récité par le serviteur affamé : par exemple, le soldat a combattu dans les plaines *alcaïdobachiques* (p. 89 (1) = Plaute, v. 13 Ernout : « plaines Charançonniennes ») de nombreux ennemis fictifs aux noms tarabiscotés et ridicules avec leurs finales patronymiques grecques comme ce *Oussamadabissdochlès* ou cet autre appelé *Clutumollahomardisarchidès* (p. 89 (1) = Plaute, v. 14 Ernout : « Bumbomachidès, Clutumistharidysarchidès », noms qui ne veulent plus rien dire pour nous) et même un éléphant dans le massif de l'Hindu Kouch en Afghanistan (p. 90 (1) = Plaute, v. 25 Ernout : « Et dans l'Inde, par Pollux, te rappelles-tu cet éléphant! »). Ronfard procède à la façon de Plaute dans son approche avec son modèle en s'appliquant à reproduire moins la lettre que l'esprit, c'est-à-dire la force comique. Une traduction purement philologique serait, comme le souligne un latiniste réputé (Gaillard, 1993 : 61), un antidote puissant du plaisir esthétique. Le spectacle en triptyque s'est déroulé sans entracte comme dans la Rome de Plaute (Taladoire, 1956 : 83-86). Et Ronfard ferme la boucle de son adaptation, qui reste un modèle du genre, en latin avec son *Ite mecum, satellites!* (« Gardes, suivez-moi! »), qui rappelle à beaucoup notre *Ite missa est*.

La vis comica de Plaute, traduite et mise en scène par Jean-Pierre Ronfard, est une adaptation originale du *Curculio* (*Le charançon*) de Plaute. Au lieu de se limiter à la simple représentation d'une comédie, Ronfard veut aussi expliquer le génie comique du poète latin dans le cadre inusité d'un spectacle triptyque : d'abord la présentation en format réduit d'une comédie latine, ensuite l'adaptation proprement dite du *Curculio*, et enfin, en guise d'épilogue, une scène du *Miles Gloriosus* (*Le soldat fanfaron*). Abstraction faite du cadre, l'examen des textes montre que, si l'adaptation est généralement fidèle, les libertés prises dans la traduction demeurent très plautiniennes.

The *Vis comica de Plaute*, translated in french and staged by Jean-Pierre Ronfard, affords an inventive adaptation of the *Curculio* (*The Weevil*) of Plautus. Instead of representing a single comedy, Ronfard intends as well to show the comic spirit of the latin poet by means of an unusual play : first, the small size staging of a latin comedy, secondly, the genuine adaptation of the whole *Curculio*, and finally, as an epilogue, a scene of the *Miles Gloriosus* (*The Braggart Captain*). Despite the context, a comparative reading of the texts reveals that the adaptation not only generally corresponds to the original, but that also the liberties taken in the translation are in fact highly Plautian.

Professeur titulaire de langue et littérature latines à l'Université Laval, André Daviault est auteur de *Comœdia Togata* fragments (Collection des Universités de France, 1981), et coauteur avec Janine Lancha et Luis Alberto Lopez Palomo, de *Un mosaico con inscripciones*, *Une mosaïque à inscriptions*, Puente Genil (Cordoba), Casa de Velasquez, 1987, et avec Philippe Heuzey, d'une traduction de Ovide *Amours*, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 1996; il prépare en ce moment l'édition des *Sentences morales* du mime romain Publilius Syrus. Ancien doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval, il est président de la Fédération internationale des associations des études classiques (FIEC).

Bibliographie

- BIEBER, Margaret, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- DUMONT, Jean-Christian, et Marie-Hélène FRANÇOIS-GARELLI, *Le théâtre à Rome*, [Paris], Librairie Générale Française, 1998, coll. « Le Livre de Poche ».
- DUPONT, Florence, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- DUPONT, Florence, *Plaute La marmite suivi de Pseudolus*, Paris, Actes Sud, 2001, coll. « Babel ».
- ERNOU, Alfred, *Plaute Charaçon – Curculio*, édition critique et traduction, Paris, Les Belles Lettres, 1935, coll. « Universités de France ».
- ERNOU, Alfred, *Plaute Le soldat fanfaron – Miles Gloriosus*, édition critique et traduction, Paris, Les Belles Lettres, 1936, coll. « Universités de France ».
- GAILLARD, Jacques, *Beau comme l'antique*, Paris, Actes Sud, 1993.
- GARAND, Caroline, « L'urgence de raconter dans l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard : fondements culturels et stratégiques scéniques », Communication, Stratégies scéniques du dédoublement dans le Hitler de Ronfard et Martin, Colloque la Narrativité en littérature et dans le théâtre québécois contemporains : modulations et déplacements, Congrès de l'ACFAS, Université de Rimouski, 21 et 22 mai 2003.
- GRIMAL, Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- KEMEID, Olivier, « Entretien avec Jean-Pierre Ronfard » dans *La vis comica de Plaute*, Programme du Théâtre du Trident, 17 septembre au 12 octobre, 2002, p. 11-12.
- KOUSTAS, Jane, « Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, « Traduction et culture(s) », vol. 1, n° 1, 1988, p. 127-138.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, UK, Oxford University Press, 1968.
- RONFARD, Jean-Pierre, *La vis comica de Plaute*, 2002. Manuscrit d'auteur.
- TALADOIRE, Barthélémy-A., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956.