

Renaissance and Reformation Renaissance et Réforme



La farse d'Amphitrion (Anvers, 1504), première traduction française d'une comédie plautinienne

Mathieu Ferrand

Volume 40, numéro 3, été 2017

Translating Dramatic Texts in Sixteenth-Century England and France
Traduire le texte dramatique au seizième siècle en Angleterre et en France

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1086136ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v40i3.28740>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ferrand, M. (2017). La farse d'Amphitrion (Anvers, 1504), première traduction française d'une comédie plautinienne. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 40(3), 157–186. <https://doi.org/10.33137/rr.v40i3.28740>

Résumé de l'article

La farse d'Amphitrion paraît à Anvers en 1504, dans un recueil de vers anonymes. Il s'agit de la première traduction française d'une comédie plautinienne. L'analyse du texte et du paratexte permet d'abord de reconstituer le portrait intellectuel de l'auteur — un poète de la cour de Bourgogne — et de proposer une identification. L'analyse de la traduction permet ensuite d'apprécier comment le poète comprend la langue plautinienne, souvent difficile, et comment il tente de traduire sa vis comica. Une attention toute particulière est portée à la façon dont il rend l'agilité verbale de Plaute (jeux de mots, expressions imagées, stichomythies, etc.) et ses jeux de scène, utilisant pour cela les ressources du théâtre — et notamment du théâtre contemporain. Le poète bourguignon offre ainsi à ses lecteurs un texte non seulement fidèle à son modèle, mais aussi lisible et efficace.

La farse d'Amphitryon (Anvers, 1504), première traduction française d'une comédie plautinienne

MATHIEU FERRAND

Université de Grenoble-Alpes

La farse d'Amphitryon paraît à Anvers en 1504, dans un recueil de vers anonymes. Il s'agit de la première traduction française d'une comédie plautinienne. L'analyse du texte et du paratexte permet d'abord de reconstituer le portrait intellectuel de l'auteur — un poète de la cour de Bourgogne — et de proposer une identification. L'analyse de la traduction permet ensuite d'apprécier comment le poète comprend la langue plautinienne, souvent difficile, et comment il tente de traduire sa vis comica. Une attention toute particulière est portée à la façon dont il rend l'agilité verbale de Plaute (jeux de mots, expressions imagées, stichomythies, etc.) et ses jeux de scène, utilisant pour cela les ressources du théâtre — et notamment du théâtre contemporain. Le poète bourguignon offre ainsi à ses lecteurs un texte non seulement fidèle à son modèle, mais aussi lisible et efficace.

La farse d'Amphitryon [The Farce of Amphitryon] was published in Anvers in 1504, in a collection of anonymous verse. It was the first French translation of a Plautine comedy. First, textual and paratextual analysis enables us to reconstruct an intellectual portrait of the author — a poet in the court of Burgundy — and to propose an identification. Analysis of the translation then reveals how the poet understood Plautine language, which was often difficult, and how he sought to translate his vis comica. Special attention is given to the way in which he renders Plautus' verbal agility (word play, imagery, stichomythias, etc.) and his stage games, using the resources of the theatre — and notably of contemporary theatre. The Burgundian poet offered his readers a text which was not only faithful to its original, but also readable and effective.

La farse d'Amphitryon, traduction française de la comédie plautinienne, paraît à Anvers en 1504 sous les presses de Thierry Martens, dans un volume réunissant vers amoureux, poèmes religieux ou encore, traductions de Virgile :

S'ensieult une œuvre nouvelle contenant plusieurs materes et premiers l'an des sept dames, rondeaulx et balades d'amours ; la dernière églogue de Virgile ; une louenge d'Italie de Virgile ; une oraison de notre Dame ou est compris le fondement de la foy chrestienne ; une balade reprenant les erreurs des rhetoriciens rimeurs et baladeurs ; la première farse de Plaute nommée Amphitryon laquelle comprend la naissance du fort Hercules faite en rime ; et un sermon qui fist frere Olivier Maillart à Bruges l'an mil et

cinq cens. Et tout en la fin seront mises aulcunes corrections des faultes des imprimeurs.¹

Deux exemplaires imprimés du recueil anonyme, ainsi qu'une copie manuscrite, ont été conservés².

La *farse d'Amphitryon* compte 2550 vers octosyllabes à rimes plates et se trouve divisée en dix unités de taille très inégale, séparées par la mention « Cornez, menestreaux ! »³. Il s'agit de la seule traduction française connue d'une pièce de Plaute avant *Le Brave* de Baïf (1567). On le sait, le Sarcinate n'eut pas la même fortune que Térence et suscitait encore la méfiance des pédagogues ; le milieu de la cour lui était peut-être plus favorable⁴. En 1504, aucune édition des

1. Titre complet, *S'ensieult une œuvre nouvelle contenant plusieurs materes et premiers l'an des sept dames...* (Anvers : Thierry Martens, 1504).

2. L'histoire de ces trois témoins est désormais bien connue, grâce aux travaux de Françoise Fery-Hue, que nous remercions ici très vivement. Le présent article doit beaucoup, en effet, à ses relectures, à nos conversations informelles sur Philippe Bouton, et aux deux articles inédits qu'elle a bien voulu nous communiquer : F. Fery-Hue, « L'édition de l'*An des sept dames* par Thierry Martens (Anvers, 1504) », in *Les premiers imprimés français et la littérature de Bourgogne (1470–1550)*, Actes du colloque de Dunkerque, 22–23 octobre 2015, éd. J. Devaux, M. Marchal, A. Velissariou, à paraître ; F. Fery-Hue, « L'*An des sept dames* : une œuvre tardive de Philippe Bouton », *Quaderni di filologia e lingue romanze*, à paraître. Nous tenons à remercier aussi très chaleureusement Estelle Doudet, qui a relu ces pages et a enrichi notre réflexion de ses savantes remarques.

3. Le seul travail universitaire consacré à cette *farse* est à notre connaissance la thèse d'études supérieures inédite de Jean-Joël Griesbeck, *La Farse d'Amphitryon. Contribution à l'étude du mythe d'Amphitryon*, Université de Metz, 1989 (2. vol.). Cette thèse présente seulement l'édition du texte (vol. 1, sans note mais avec apparat critique), une courte introduction (vol. 2), et quelques outils lexicographiques (vol. 2, listes de formes, lexique). Les analyses proposées en introduction s'appuient surtout sur les « corrections » de l'auteur, riches d'enseignements comme nous verrons. Ces analyses sont essentiellement linguistiques et ignorent tout du contexte historique et poétique. L'édition que propose J.-J. Griesbeck nous a été utile, cependant, dans la mesure, où, s'appuyant tout d'abord sur les éditions imprimées, elle reproduit l'ensemble des cahiers de corrections publiés dans ces volumes, tout en tenant compte des dites corrections et en indiquant, comme il se doit, les variantes du manuscrit. C'est donc à cette édition que nous empruntons les citations du texte (avec quelques aménagements pour la ponctuation et les graphies, et quelques corrections de coquilles, d'après les exemplaires consultés) et le double système de numérotation (vers et corrections). Nous avons également travaillé sur le volume imprimé conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (RES OEXV 325[3]) et sur la copie manuscrite (Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 24316).

4. C'est aussi devant la cour qu'on joua *Le Brave* de Jean-Antoine de Baïf ; voir l'édition de ce texte par M. Quainton dans Jean-Antoine de Baïf, *Œuvres complètes. V. Œuvres en rime. Troisième partie. Les*

comédies plautiniennes n'avait vu le jour au nord des Alpes⁵. Cette traduction offre donc un témoignage précieux sur la façon dont on pouvait lire, comprendre et apprécier les comédies de Plaute dans l'espace francophone, au tout début de l'époque moderne.

De l'« acteur » anonyme à Philippe Bouton

Qui fut le premier traducteur de Plaute en langue française ? Les riches « corrections » que contient le recueil anversois permettent de dessiner son portrait intellectuel et, peut-être, de proposer une identification.

1. L'« Acteur », auteur unique du recueil anversois ?

Ces « corrections » présentent un intérêt exceptionnel. Extrêmement nombreuses, elles portent sur l'ensemble des textes réunis dans le recueil, à l'exception du Sermon d'Olivier Maillard⁶ :

S'ensieuvent les corrections des fautes des impresseurs, en ce present livre lesquelles l'acteur a cy fait mettre, affin que chescun puisse corriger son livre s'il luy plaist et sache l'intention de l'acteur, avec aulcunes additions pour respondre a ceulx qui voudroyent reprendre le langage ou l'escripture.⁷

Cet « acteur » est-il, comme le suggère prudemment Françoise Fery-Hue, un simple « correcteur d'imprimerie lié à Thierry Martens, [...] peut-être un éditeur intellectuel, rassembleur de cette collection de textes en vers, ou alors le commanditaire de cette impression⁸ » ? Ou bien faut-il voir en lui l'auteur

Jeux, dir. Jean Vignes (Paris : Champion, 2016), vol. 3.

5. Sur les premières éditions de Plaute, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Plaute à Paris. Diffusion et imitation des comédies plautiniennes au début du XVI^e siècle », in *Paris, carrefour culturel autour de 1500*, éd. O. Millet et L. A. Sanchi, *Cahiers V.L. Saulnier* 33 (2016) : 189–203 (et notamment « Annexe. Les éditions des vingt comédies avant 1512 »).

6. Celui-ci, de fait, figure après lesdites corrections, et a pu être ajouté plus tardivement. Voir les articles cités de F. Fery-Hue.

7. Griesbeck, I., p. 215.

8. F. Fery-Hue, « L'An des sept dames : une œuvre tardive de Philippe Bouton ».

anonyme qui a composé tout ou partie des poèmes contenus dans le recueil ainsi que les traductions de Virgile et de Plaute ?

De fait, l'« acteur » ne se contente pas, tel un éditeur seulement soucieux de corriger le travail des compositeurs, de proposer des corrections typographiques. Il justifie ses choix à la première personne, au nom d'une réflexion linguistique personnelle et cohérente. Certaines de ses corrections se développent par exemple en courts manifestes :

Au second quayer, au premier feuillet, en la première parge, en la x^e ligne, au mot *nom*, n'y doit point avoir de *m* en la fin, mais ung *n* ; et s'aulcun veult dire que au latin y a ung *m*, je dis que ne devons point espellir après le latin, mais ainsy qu'on le parle, ne desplaie aulx clerks ; je scay du latin autant que beaucoup d'aultres, et ay esté longuement de leur opinion, mais je n'en suis plus, car je treuve qu'ilz gastent le françois pource que pluseurs jeunes gens qui ne scevent point le latin, prononchent le françois ainsy que les clerks leur espellissent, et par ce gastent le langage, et ne parlent jamais bien. Pour conclusion, je dis qu'on doit acouter chescun mot comment il sonne en commun langage de la court de France et de Bourgoingne, et ainsy l'espellir, sans regarder au latin.⁹

Ainsi l'« acteur » refuse-t-il les graphies étymologiques des « clerks », ces latinistes dont il a soin de se démarquer, tout en prétendant partager leur savoir — dans l'*Amphitrion*, il retient par exemple l'orthographe « malfaiteur » contre le trop savant « malfacteur » (v. 145 et c. *210). Cette distance prise à l'égard des graphies et des pratiques savantes semble caractéristique du poète de cour qui propose une autre norme linguistique, préférant à l'« art de parler », la « coustume de parler », et, précisément, celle qui s'impose « en la court de France et de Bourgoingne »,

car je ne parle point d'aultres mauvais langages dont il en y a pluseurs en France comme parisien, auvergnois, gascon et aultres, et en Bourgoingne comme liegeois, hennuyer, walon brabant, et aultres.¹⁰

9. Griesbeck, I, p. 218–219, c. 15.

10. Griesbeck, I, p. 216, c. 3.

On retrouve ce même goût pour la réflexion métadiscursive dans le corps même du recueil. La « balade reprenant les erreurs des rethoriciens rimeurs et baladeurs » manifeste ainsi un semblable attachement à « la plus commune usance de parler » (c. 246) et aux rimes « naturelles »¹¹ :

Ou sont ces maistres baladeurs
Lesquelz se mellent de rimer
Pour demonstrier leurs grans erreurs ?
Ce livret leur veulz presenter.
Il est fait en commun langage
Et non pas tout d'une matere
Sy des rymes notez l'usage
Tantost sarez tout le mistere.

Je croy que pas n'y trouverez,
Sy bien l'examinez au net,
Nulz motz constrains diminuez,
Ne nulle ryme de goret,
Nulles sillabes racoursees,
De nulle lettre adioustement,
Ne aulcunes rymes adoubees
Et de pourpos nul changement.

Vous n'y verrez nulle redite
De rymes qui deux fois s'assambtent
Sy la lettre n'est mal escripte,
Ne nulz propos qui se resambtent.
Venez avant rethoriciens
Aprenez nouvelle science,
Lessez les motz durs et anciens
Sans point muer vostre loquence.

Prince ceste œuvre encommencee
N'est pas pour les rimes deffaïre

11. Ajoutons que les rhétoriciens désignent peut-être ici les membres des chambres de rhétorique des villes du Nord, bourgeois cultivés dont se distingue le poète de cour.

A ceste fin l'ay composee
Pour à rymmer rymeurs attraire.¹²

L'« acteur », quant à lui, se défend à plusieurs reprises de déroger à ces mêmes principes. À propos du v. 716 de l'*Amphitrion* (« Je t'assomeray tout à steure »), il prétend par exemple ne pas faire usage de « syllabe racoursée » :

Item, au second feuillet, en la premiere parge, en la premiere ligne, au mot *steure*, s'aulcun vouloit dire que c'est syllabe racoursée pour ayder la ryme, je dis que non et qu'on le dit oussy souvent que à *ceste heure*.¹³

Et tandis que, conformément au propos de la ballade, ses corrections condamnent les « rimes de goret »,

[...] de *es a ez*, il y a difference, et seroit rime de goret, comme de *chauffer* à *fer*, enquoy pluseurs faillent bien souvent. Pareillement, *ance* et *ence*, *ans* et *ens*, *ant* et *ent*, c'est toute rime de goret.¹⁴

dans l'*Amphitrion*, le poète croit nécessaire de justifier ses choix :

Item, au vi^e feuillet, en la seconde parge, en la xi^e ligne, l'on poroit dire que *maison* n'est pas bonne rime avec *Amphitrion*. Je dis que *intention* seroit meilleure, mais en une grande oeuvre teles rimes se peulent passer et n'est pas rime de goret puisque la derniere syllabe sonne tout ung.¹⁵

Certes, l'expression, technique, n'est pas propre à l'« acteur ». La « rime de goret » est rejetée par les théoriciens du XVI^e siècle, à commencer par Fabri :

Il est une autre fort basse rithme que l'en appelle rithme de goret ou de boutechouque, qui garde mesure en syllabes, mais en la rithme a pou

12. BnF Ms. fr. 24316, fol. 114 r^o-v^o.

13. Griesbeck, I, p. 264-265, c. 232.

14. Griesbeck, I, p. 240, c. 124.

15. Griesbeck, I, p. 260, c. 214 [v. 253-254 : « Du serf Sosie ay pris l'ymaige / Qui s'est parti de sa maison / Auecq son maistre Amphitrion »].

ou point de convenience ; laquelle n'est approuvee que entre ruraulx et ignorans qui en font les dictz pour aller a la moustarde.¹⁶

De même, la défense des rimes « naturelles » est assez typique des milieux de cour ; elle peut être mise en relation avec l'*Art de rhétorique* de Molinet, paru vers 1492¹⁷. Les prémisses sont les mêmes : les courtisans riment avec élégance et leurs artifices n'en sont pas. Le retour de ce langage métapoétique (« sillabes racoursées », « rimes de goret ») dans tout le recueil anversois (poèmes et corrections) témoigne au moins de la cohérence d'une pensée et d'une écriture.

En toute occasion, mais plus encore lorsque l'usage de « la court de France et de Bourgoingne » l'autorise, c'est finalement l'euphonie qui justifie telle ou telle graphie :

Item, en la vi^e ligne, l'on pouroit dire qu'en ce mot *requiers*, y a trop d'un g s ; je dis que non, combien qu'autrepart, je metz *requier*, pour ce que de coustume on dist tous les deulx et prent-on celuy qui resonance mieulx aulx motz precedens ou ensieuvans.¹⁸

Cette attention portée à « ce qui résonne mieulx » dans l'économie du vers n'est pas, évidemment, le fait d'un simple correcteur, mais bien celle d'un poète. De même, l'« acteur » justifie l'usage de certaines rimes dans l'*An des Sept Dames* :

Item, en ce second feuillet, je faitz difference entre la rime de *aistre* à *estre*. Toutesfois je ne veulx reprendre ceulx qui n'en font pas, pource que la resonance est sy samblable, mais je le fay pour les clerks.¹⁹

16. Pierre Fabri, *Le grand et vray art de pleine rhétorique* (1525), éd. A. Héron (Rouen : Librairie Espérance Cagniard, 1889–1890 [Genève : Slatkine, 1969]), livre 2, p. 27. Sur la condamnation de la rime en ou de goret, voir aussi *L'art de rhétorique* de Jean Molinet dans *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, éd. G. Berthon, E. Buron et alii (Paris : Classiques Garnier, 2015), p. 259 et suiv.

17. Je remercie Estelle Doudet pour ces rapprochements, qui inscrivent fermement l'« acteur » dans la tradition des poètes bourguignons.

18. Griesbeck, I, p. 250, c. 169.

19. Griesbeck, I, p. 243, c. 134.

Le poète montre ici son pragmatisme, tout en soulignant la cohérence de sa réflexion théorique. Dans l'*Amphitrion*, s'il fait un choix différent, il s'en justifie d'ailleurs par un renvoi interne :

Au xx^e quayer, au second feuillet, en la premier parge, en la xviii^e ligne,
je ne fay point de difference entre la rime de *aistre* et de *estre*, pour les
raisons dessudittes au x^e quayer.²⁰

De tels renvois sont fréquents, dans l'ensemble du volume :

Item, en ceste mesme ligne, je ne fay point de difference entre la ryme de
aite et de *este* pour les raisons dittes au xii^e quayer.²¹

Tout porte donc à penser qu'un même auteur, sûr de ses choix linguistiques et poétiques, compose et corrige l'*An des Sept Dames* comme l'*Amphitrion*.²²

2. Philippe Bouton (1419–1515), traducteur de l'*Amphitryon* ?

Dès lors, il est tentant de proposer ici une identification. Depuis peu, on croit savoir en effet qui a composé l'*An des Sept Dames* : il s'agirait de Philippe Bouton (1419–1515), poète de la cour de Bourgogne²³. Familier du Grand Bâtard, Antoine de Bourgogne, Bouton est connu pour ses poèmes légers voire obscènes (le *Rondeau Bouton* ou le jeu-parti *Les Gouges*), ses pièces de circonstance (*Poème sur la Toison d'or*, adressé à Philippe le Bon vers 1454), ou ses œuvres à tonalité moralisante (le *Dialogue de l'homme et de la femme*, vers 1454–1456, et le *Miroir des dames*, vers 1477–1482, dédié à la duchesse Marie de Bourgogne). Or, Françoise Fery-Hue semble avoir montré qu'il est

20. Griesbeck, I, p. 262, c. 223 (v. 405–406). Voir aussi Griesbeck, II, p. 298.

21. Griesbeck, I, p. 266, c. 238.

22. Ajoutons que toutes les corrections sont présentées par cahier, par feuillet et par page, de manière continue, sans distinctions entre les œuvres, comme si l'ensemble (à l'exception du *Sermon* d'Olivier Maillard, qui figure en fin de volume et n'est pas corrigé) était bien tenu pour un tout cohérent.

23. Notice biographique et bibliographique dans C. Van Hoorebeeck, *Livres et lectures des fonctionnaires des ducs de Bourgogne (ca. 1420–1520)* (Turnhout : Brepols, 2014), p. 338–339 ; voir aussi J. de La Croix Bouton et F. Fery-Hue, « Philippe Bouton », *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge* (Paris : Fayard, 1992), p. 1137–1138.

aussi l'auteur du poème publié en 1504²⁴. Elle a pour cela relevé un certain nombre d'indices convergents : retour des signatures habituelles du poète (les mots « Rose » et « Bouton », l'expression « des corps et d'âme ») ; allusions aux voyages de Bouton, notamment en Angleterre, ou à sa charge d'échanson du comte de Charolais ; goût, enfin, pour l'équivoque et l'esprit léger. Certes, Françoise Fery-Hue, qui a proposé d'attribuer d'autres œuvres du recueil anversois au poète bourguignon, n'a pas vu en lui le traducteur de Plaute. S'il est vrai cependant qu'un seul poète se cache derrière l'ensemble des vers publiés en 1504²⁵, Bouton a dû traduire aussi l'*Amphitryon*.

Il n'en demeure pas moins que l'esprit résiste quelque peu à cette identification. Notre connaissance du poète bourguignon et de son œuvre s'en trouverait en effet considérablement modifiée. Le poète de cour, capable d'un retour réflexif sur sa pratique, se fait ici traducteur des anciens, de Virgile et de Plaute ; la bibliothèque familiale, pourtant, ne témoigne pas d'un tel intérêt²⁶. Ici, l'« acteur » revendique à la fois son statut de poète courtisan, et affiche sa maîtrise des textes latins classiques. Il n'a donc rien à envier aux « clercs » dont il critique parfois les usages mais qui définissent pourtant ce qu'il appelle le « bon » (c. *52, c. *80 et c. *252) ou le « beau langage » (c. *149). Cette position, cohérente et nuancée, est bien celle du traducteur de l'*Amphitryon*, soucieux de donner à lire le texte latin en un « commun langage », y compris au sens dramaturgique du terme. Mais les talents dont il fait preuve alors outrepassent d'assez loin ceux que l'on prêtait jusqu'ici à Philippe Bouton.

Donner à lire l'*Amphitryon* : le choix des mots

Une observation attentive des éditions italiennes de l'*Amphitryon* antérieures à 1504 permet de dire que le traducteur ne suit pas aveuglément l'une ou l'autre d'entre elles, mais traduit un manuscrit perdu ou bien encore consulte diverses

24. F. Fery-Hue, « L'*An des sept dames* : une œuvre tardive de Philippe Bouton », à paraître.

25. Faut-il y voir une heureuse coïncidence (commandée par le texte latin) ou une confirmation « interne » de notre thèse ? Françoise Fery-Hue, après J. de La Croix Bouton, signale que Philippe Bouton « avait l'habitude de terminer certaines de ses poésies (*Poème sur la Toison d'or*, *Miroir des dames*, *Epitaphe*) par la mention du Paradis ». Or, la dernière réplique de Jupiter (qui précède, il est vrai, une ultime intervention d'Amphitryon), s'achève de la même façon (« Et je m'en voy en paradis », v. 1143 de Plaute : « Ego in caelum migro »). L'argument est cependant très fragile.

26. Cf. C. Van Hoorebeeck, p. 543–544. Rappelons que Philippe est le père du poète Claude Bouton.

sources (éditions ou imprimés) et fait des choix à sa convenance²⁷. Il propose globalement une lecture cohérente et fidèle de la comédie antique, dont il sait s'affranchir aux moments opportuns.

1. Latinismes et culture antique

Les principes poétiques et linguistiques énoncés dans les *correctiones* ont des conséquences directes en matière de traductologie. S'il faut suivre le « commun langage », le poète ne saurait proposer une traduction *ad verbum*. Mieux encore, le traducteur doit éviter autant que possible les latinismes qui rappellent trop le texte original, selon un principe souvent formulé au XVI^e siècle²⁸. Ainsi notre Bourguignon se sent-il obligé, dans ses corrections sur la traduction de Virgile, de justifier certains choix :

Item en ceste ligne s'aulcun vouloit dire que *Pierides* et *humides* ne sont pas motz françois, je dis qu'il est vray mais pour declarer les motz de virgile n'est possible de le dire aultrement.²⁹

Dans l'*Amphitryon*, la question se pose tout d'abord pour les termes génériques « *comoedia* » et « *tragoedia* ». Le titre comme les rubriques qui ouvrent le prologue et la première scène préfèrent au premier d'entre eux le mot « farse » : « C'est le prologue de la farse d'Amphitryon [...] » ; « Cy commence la farse [...] ». Souvent, en effet, les mots « farce » et « comédie » se présentent comme des équivalents, autour de 1500 ; ils désignent en général des pièces

27. Ainsi, il traduit les scènes apocryphes qui complètent l'importante lacune de notre moderne acte III, longtemps attribuées à Hermolao Barbaro. Ces scènes ont été publiées, avant 1503, à quatre reprises : dans l'édition vénitienne de Scutarius en 1495, dans les éditions publiées à Milan par Sebastianus Ducius et Georgius Galbiatus (vers 1497) puis Gianbattista Pius (1500) et dans l'édition bolonaise de Béroalde en 1503. L'examen de ces éditions montre que le Bourguignon traduit un texte très proche de celui qu'édite Scutarius, mais retient parfois d'autres leçons. Là encore, on ne peut dire si le traducteur a collationné plusieurs témoins ou s'il disposait d'un texte différent.

28. Voir par exemple Étienne Dolet, *La maniere de bien traduire d'une langue en autre* (Lyon : Dolet, 1540), règle n° 4 (fac-similé, Paris, I. Tastu, s.d., 16–17).

29. Griesbeck, I, p. 255, c. 191.

orientées vers le rire³⁰, dont la ruse est l'un des principaux ressorts³¹. Dans la traduction elle-même, le traducteur toutefois n'utilise pas le mot « farse » et lui préfère le mot « jeu », dont le spectre sémantique est plus large encore ; c'est du reste le terme le plus commun pour désigner alors le théâtre dans sa dimension performantielle. Il traduit ainsi le v. 15 du prologue (« Ita huic facietis fabulae silentium »³²) :

Dont vous ferez ycy silence
A nostre jeu qui se commence.³³

puis le mot « *tragoedia* » (v. 41, « Nam quid ego memorem, ut alios in tragoediis / Vidi [...] »),

[...] ne pourquoy dirai-je,
Comme j'ay veu es aultres juz
[...]³⁴

Ainsi évite-t-il à la fois d'assimiler trop directement le texte de Plaute aux modèles comiques contemporains, et d'utiliser des latinismes.

Toutefois, l'esquive n'est guère possible lorsque Mercure, dans ce même prologue, entreprend d'opposer comédie et tragédie :

30. C'est ainsi, par exemple, que la *Farce de Maître Pathelin* est nommée *Comedia* dans sa traduction latine, vers 1505, et que le manuscrit de La Vallière invite à « pren[dre] en gré la commedye » dans son congé final. Sur cette équivalence, autour de 1500, voir mon article « La comédie dans les collèges parisiens. Question de vocabulaire, définition d'un corpus », in *Le théâtre néo-latin en France (1500–1630). Études et anthologie*, éd. M. Ferrand et S. Laigneau-Fontaine (Genève : Droz, à paraître).

31. De fait, le verbe « farser » qui revient à plusieurs reprises dans le corps de la pièce, se présente comme un équivalent des verbes « moquer » et « tromper » : il traduit le plus souvent le verbe « *deludere* » ou « *ludos facere* ». Cf. v. 1180, 1398, 1650, 1954, 2092, 2192.

32. Pour le latin, et afin de faciliter la lecture, je donne prioritairement les vers et numéros de vers de l'édition d'A. Ernout, Plaute, *Comédies* (Paris : Les Belles Lettres, 1932), t. I. Toutefois, le traducteur bourguignon avait parfois sous les yeux un texte différent. Ainsi, je reproduis, lorsque cela est nécessaire, le texte d'une des éditions antérieures à 1504, celle qui me semble la plus proche du texte réellement traduit. Le cas échéant, je signale ces substitutions en note.

33. Griesbeck, I, v. 7–8.

34. Griesbeck, I, v. 78–79.

*Post argumentum huius eloquar **tragoediae**.
 Quid contraxistis frontem ? Quia **tragoediam**
 Dixi futuram hanc ? Deus sum, commutavero.
 Eandem hanc, si vultis, faciam ex **tragoedia**
Comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.*³⁵

Et puis apres fault-il que je dye
 L'argument de ma **tragedie**...
 -Mais pourquoy froncez-vous voz frons ?
 Ne trouvez-vous pas mes motz bons,
 Pource que j'ay du **jeu** parlé,
 Et **tragedie** l'ay nommé ?
 Je suis dieu, ce sachiez de vray :
 Ce mesme **jeu** je changeray
 S'il vous plaist, par moyens couvers ;
 Avecques tous les mesmes vers,
 Je feray que, de **tragedie**,
 Ce **jeu** sera fait **commedie**.³⁶

Il faut noter cependant que le « jeu » (le mot est répété cinq fois ici) s'ajoute ici au couple comédie/tragédie, tel un troisième terme qui rompt le face-à-face plautinien de deux notions. Ce faisant, le traducteur infléchit très légèrement le propos. Tandis que Plaute envisage seulement l'existence de deux formes dramatiques, avec la possibilité — c'est là son audace — de passer de l'une à l'autre, voire de faire un mélange des deux, notre traducteur, qui n'a annoncé qu'une « farse » voire un « jeu », propose, lui, de transformer indifféremment ce « jeu » tantôt en « tragédie », tantôt en « comédie », ou mieux encore, de les entremêler :

*Teneo quid animi vestri super hac re siet.
 Faciam ut commixta sit **tragico comoedia**.
 Nam me perpetuo facere ut sit **comoedia**,
 Reges quo veniant et di, non par arbitror.
 Quid igitur ? quoniam hic servos quoque partes
 faciam,
 Sit pro inde ut dixi **tragico comoedia**.*³⁷

Je scez bien ce que vous volez
 De ceste chose et desirez.
 Vous volez dont que **commedie**
 Je mesle avecques **tragedie**.
 Car je ne cuide estre raison
 De **commedie** avoir seul non
 Le **jeu** qu'on joue en aulcuns lieux
 Ouquel sont les rois et les dieux.
 Mais que sera-ce, à dire vray ?
 Car en ce **jeu**, serf je seray.

35. Ernout, v. 51–55.

36. Griesbeck, I, v. 95–106.

37. Ernout, v. 58–63. Cependant, les deux derniers vers ici reproduits et traduits diffèrent des leçons retenues par Ernout. Le texte latin que nous donnons, le plus proche du texte traduit, est celui de Merula,

Soit donques avecq **commedie**
Entremellée **tragedie**.³⁸

Ainsi modifie-t-il discrètement les enjeux : son projet, de fait, est moins de brouiller les frontières génériques qui étaient familières aux spectateurs romains — elles l'étaient moins pour les lecteurs de la *Farse* — que de proposer, à partir de son « jeu », une œuvre à l'antique — comédie ou tragédie, là n'est pas l'essentiel. Demeure explicite, toutefois, le geste qui consiste à mêler le personnel dramatique, élevé ou bas : le poète de cour s'amuse sans doute de la rencontre, sur la scène, du petit peuple et des « rois ».

Dans le corps de la pièce, le traducteur renonce aux latinismes encombrants. Lorsque, au v. 868, Jupiter se présente « pour ne pas laisser cette comédie inachevée (« Ne hanc inchoatam transigam comoediam »), il traduit sans surprise :

Affin que ne lesse passer
Ce **jeu** qui est encommenché.³⁹

Plus loin, lorsque le Mercure plautinien, dans un nouveau commentaire métathéâtral, se compare au petit esclave des comédies (« servolo in comoediis », v. 987), le Bourguignon substitue au terme générique une référence plus concrète aux tréteaux du théâtre :

Pourquoi ne puis je menasser,
Moy qui suis Dieu, et hault parler
Comme ung petit serf sur ung **hourt**.⁴⁰

Ce dernier terme désigne en effet la scène en bois sur laquelle jouaient les farceurs⁴¹. Ce choix est significatif : comme le mot « jeu », il met en avant la

dans son *editio princeps* de 1472, parue à Venise.

38. Griesbeck, I, v. 113–124.

39. Griesbeck, I, v. 1718–1719.

40. Griesbeck, I, v. 1929–1931.

41. *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*, éd. W. von Wartburg, Bâle, R. G. Zbinden, 1922–2002, vol. XVI, p. 269a, **hurd* : « ouvrage de charpente, servant d'échafaudage, ou bien d'estrade ou encore de tribune ».

dimension spectaculaire de la pièce proposée, et laisse au second plan le code générique des Anciens, dont Plaute s'amusait. De même, les mentions du *parasitus* de comédie, que Sosie fait mine de prendre pour modèle, disparaissent : ces jeux sur les différentes *personae* de la comédie ancienne sont sans objet pour les lecteurs de la *Farse*⁴².

De façon générale, le vocabulaire trop savant ou trop rare, qui ne présente pas d'équivalent dans « la plus commune usance de parler », n'est pas traduit. Quand Sosie attend sous le ciel étoilé et nomme les constellations :

*Certe edepol, si quicquamst aliud quod credam aut certo sciam,
Credo ego hac noctu Nocturnum obdormisse ebrium,
Nam neque se Septentriones quoquam in caelo commouent,
Neque se Luna quoquam mutat atque uti exorta est semel,
Nec Iugulae neque Vesperugo neque Vergiliae occidunt.
Ita statim stant signa neque nox quoquam concedit die.*⁴³

Le poète renonce à traduire et ne fait mention que du seul Nocturnus, dont le nom, transparent, est cependant glosé :

Certainement je creroy tost
Que Nocturnus, dieu de la nuyt,
En quelque lieu pour son deduyt,⁴⁴
S'est enyvré, car trop actend
Et le jour vient trop longuement.
Je ne le scez appercevoir.⁴⁵

Certes, dans la pièce, sont retenus les noms de divinités les plus célèbres : Mercure, Jupiter ou Bacchus. Mais les Bacchantes, elles, disparaissent (v. 703 / v. 1415).

Outre le vocabulaire et les noms latins, le poète évite de traduire ou de transposer les réalités antiques trop étrangères à la vie moderne. La prière

42. Il n'en retient que l'idée de complaisance ou de flatterie, voir les vers 1065, 1077, 1943 (pour, respectivement, les vers plautiniens 515, « *subparasitabor* » ; 521, « *parasitatio* » ; 993 « *subparasitor* »).

43. Ernout, v. 271–276.

44. Ce vers manque dans l'édition, oubli signalé dans les *errata*, c. 229.

45. Griesbeck, I, v. 536–541.

païenne n'est évoquée, dans la traduction, que lorsque son rituel demeure lisible sans le soutien d'un commentaire historique⁴⁶. De même, quand Amphitryon demande si Alcmène a partagé son lit de table pour le repas, le traducteur préfère écarter ce détail et insiste seulement sur le partage du lit conjugal. Enfin, les répliques qui, dans les scènes apocryphes, multiplient les savoirs géographiques, historiques et mythiques sont opportunément ignorées, comme l'expression idiomatique « Nec Bacchum salutem hodie, nec Cererem » (i.e. « Je n'ai bu ni mangé de toute la journée », selon la traduction Levée⁴⁷). Le poète transpose platement : « Et encore n'ay-je à desjuner » (v. 2224).

Ce faisant, la traduction gomme, sans jamais l'effacer, l'inscription de l'intrigue dans son contexte antique. Toutefois, l'auteur refuse avec plus de constance encore d'adapter le monde de Plaute aux réalités contemporaines. Le *Brave* de Baïf mettra en scène un valet nommé Finet, un « fanfaron authentiquement français »⁴⁸ comme Taillebras, et multipliera les allusions à l'actualité et à la géographie de la France moderne. Le Bourguignon, lui, refuse tout cela ; il cherche plutôt un point médian, capable de rendre le texte lisible, tout en respectant son altérité. Sans doute pourrait-on traduire avec plus d'audace, reconnaît-il en conclusion de ces *errata*, mais il laisse l'exercice à d'autres :

Item, aulcuns pourroyent dire que ceste farse de Plaute n'est pas achevée et qu'il y a beaucoup oublié en pluseurs lieulx. Je dis qui n'est pas oublié mais l'ay lessé pource que les motz et les sentences et les histoires et les nons sont sy vieulx comme du tans de Plaute — qui fust bien ii. ou iii. cens ans avant que Dieu fust nez — que on les saroit mettre en françois qu'ilz fussent plaisans pour le jeu, pour le bien entendre a tout chescun.⁴⁹

« Mettre en françois » les « motz et les sentences et les histoires et les nons », c'est leur trouver un équivalent dans la langue vernaculaire, qui les rendra intelligibles à tous (et non pas proposer des calques, qui garderaient leur

46. Ainsi les vers 739–742 ne sont pas traduits (offrandes de farine salée et d'encens).

47. *Théâtre complet des Latins*, éd. et trad. J.-B. Levée et alii (Paris : A. Chasseriau, 1820), t. I, p. 169.

48. Simone Maser, dans l'introduction de son édition de Jean-Antoine Baïf, *Le Brave* (Genève : Droz, 1957), p. 18.

49. Griesbeck, I, p. 272, c. 277.

mystère). Seulement, l'exercice est souvent périlleux et le poète bourguignon, qui n'adapte pas l'*Amphitryon* mais le traduit, préfère y renoncer.

La lecture de cette note finale appelle une autre remarque. Dans son entreprise, Bouton, s'il s'agit bien de lui, semble confronté en effet à un double lectorat. Ses *correctiones* sont écrites « pour les clercs » ; eux seuls peuvent apprécier l'ampleur des lacunes (« aucuns pourroyent dire ... »). Mais la traduction elle-même, qui fuit toute érudition, s'adresse, elle, à un public beaucoup plus large (« tout chescun ») dont elle dessine en creux la culture moyenne, un public d'hommes de cour, voire de bourgeois cultivés⁵⁰. Les uns veulent lire une traduction de Plaute ; les autres, une *farse* plaisante. L'existence de ce double public s'explique, notons-le, par les circonstances mêmes de la publication : le volume de 1504 est en effet la seule publication en français sortie des presses de Thierry Martens⁵¹. Les clients habituels de l'imprimeur formaient vraisemblablement un lectorat redoutable pour une œuvre qui, au départ, ne leur était peut-être pas destinée.

2. Le comique verbal

Les difficultés du traducteur ne tiennent pas seulement à la question des transferts culturels. La langue de Plaute, dans ses dimensions poétique, comique et dramatique, représente à chaque vers, ou presque, un défi. En ce domaine au moins, le poète ne manque ni d'audace ni d'inventivité. Il apprécie vraisemblablement la langue plautinienne, sonore et imagée, et s'efforce de traduire sa *festivitas*, avec les moyens dont il dispose.

50. Signalons un détail : la culture moyenne permettait sans doute de reconnaître Hercule derrière l'enfant prodigieux de Jupiter et Alcène — il n'est jamais nommé dans la pièce ni dans sa traduction (mais seulement dans le titre du volume, voir *supra*). Mais il y avait peut-être là une difficulté, pour certains, qui pourrait justifier l'ajout à la main de deux vers complémentaires, à la fin de la pièce, révélant le nom de l'enfant (imprimé « bruxellois », fol. 183 r° ; je remercie F. Fery-Hue pour cette indication) : « Ce fera Hercules le fort / Qui maint grant mettra a mort ». Ajoutons, à propos de la figure d'Hercule, qu'elle est le comparant constant des ducs de Bourgogne (et des rois de France) depuis la fin du XV^e siècle au moins (voir le fameux Banquet du Faisan par exemple, en 1454) : le détail n'était sans doute pas sans intérêt pour un poète de cour.

51. R. Adam et A. Vanautgaerden, *Thierry Martens et la figure de l'imprimeur humaniste (une nouvelle biographie)* (Bruxelles, Turnhout : Maison Érasme, Brepols, 2009). Ce détail nous interroge sur le processus et les intentions mêmes de la publication : œuvre de commande, recherche d'un nouveau public, etc.

Dans la scène 1, par exemple, Sosias se définit comme le « fils de Davus », parodiant une expression réservée en principe aux hommes libres, qui seuls peuvent se vanter de leur ascendance : « Sosiam uocant Thebani, Dauo prognatum patre » (v. 365). Le Bourguignon a bien compris l'effet comique de ces vers, dont l'équilibre solennel vient buter sur le pléonasme final. Il renforce même les effets de parallélisme par une lourde répétition :

A Thebes suis dist Sosias,
Nez de mon pere, dist Dauus.⁵²

Ailleurs, l'esclave est obligé d'admettre sa vile origine : « sum vero verna verbero »⁵³. Là encore, le traducteur, comme l'« acteur » des *errata*, est sensible à la « résonance » du vers, et en particulier à la paronomase ; il associe donc en chiasme les allitérations : « Vilain serf suis en vérité ». Dans cette pièce qui met au centre de l'attention la question de l'identité, les deux formules par lesquelles Sosias se définit reçoivent ainsi, de la part du traducteur, un traitement qui paraît digne de leur importance.

Les effets de répétitions, structurelles et phoniques, n'interviennent pas seulement dans la composition du vers plautinien, mais aussi dans la construction de certains échanges. À cela encore, notre traducteur est attentif, même si ses réalisations semblent parfois maladroites. Dans le passage suivant, la répétition du mot « *familiaris/res* » — il s'agit de déterminer qui, de Sosias et de Mercure, est membre de la *familia* — prépare le jeu de mot final :

At nunc abi sane aduenisse familiares dicito.
Me. Nescio quam tu familiaris sis ; nisi actutum hinc abis,
*Familiaris accipiere faxo haud familiariter.*⁵⁴

Le traducteur s'est efforcé de conserver le polyptote :

SOSIAS
Mais maintenant t'en peuls aler,
Et luy peuls dire sans celler

52. Griesbeck, I, v. 740–741.

53. Ernout, v. 180.

54. Ernout, v. 353–355.

Que la **famile** vint dès hier.

MERCURE

Je ne scez pas quel **familier**

Tu veulx estre, quoy, ne comment.

Sy tu ne pars souditement

D'ychy, et plus tost que le pas,

Toy, **familier**, ne seras pas

Familierement rechut.⁵⁵

Mais le Bourguignon a tendance à dilater le vers par l'adjonction, imposée par la prosodie, de syntagmes divers (« dès hier », « quoy ne comment », « et plus tost que le pas »). Le texte latin, plus ramassé, créait, lui, un réseau de répétitions plus serré, dont les effets rhétoriques et comiques étaient plus manifestes.

De même, le traducteur cherche à rendre les images, qui, chez Plaute, sont l'une des principales sources de la *vis comica*. Dans la scène 1, toujours, Mercure entend un commentaire de Sosie, prononcé en aparté :

Me. Vox mihi ad aures aduolauit. So. Ne ego homo infelix fui,

Qui non alas interuelli : uolucrum uocem gestito.

Me. Illic homo a me sibi malam rem arcessit iumento suo.

So. Non equidem ullum habeo iumentum. Me. Onerandus est pugnīs probe.⁵⁶

La première image, qui fait l'objet d'un plaisant commentaire de Sosias, est parfaitement comprise et rendue, jusque dans ses allitérations :

MERCURE

Une voix me vole aux oreilles

Mais je ne scez par quel chemin.

SOSIAS bas en soy mocquant

Je suis un maleureux coquin

Qui n'ay sceu les eles couper

De ma voix et les racourser

Comment je porte voix volante.

55. Griesbeck, I, v. 705–713.

56. Ernout, v. 325–328.

MERCURE

Je ne scez pas s'il parle ou chante,
Mais je le chargeray de poingz.⁵⁷

Notons toutefois que l'ultime plaisanterie de Sosias — il feint de prendre à la lettre l'expression idiomatique « *iumento suo* », littéralement « sur son propre cheval », c'est-à-dire de son propre chef — a semblé intraduisible et notre homme, prudent, renonce à transposer cet échange.

Est-ce encore un problème linguistique qui conduit le poète de cour à ne pas traduire les vers qui contiennent l'une des rares équivoques obscènes de la pièce ?

*Ego tibi istam hodie, sceleste, comprimam linguam. So. Haud potes :
Bene pudiceque adservatur [...].*⁵⁸

Les commentateurs italiens voyaient en effet dans la réplique de Mercure une allusion à une pratique sexuelle et expliquent ainsi la réponse de Sosias⁵⁹. Bouton, qui avait pourtant composé des poèmes scabreux, pouvait-il rougir devant de tels vers ? Si notre identification est recevable, nous peinons à le croire.

3. Le rythme du dialogue

La *festivitas* plautinienne tient enfin, en matière d'écriture, à un certain sens du rythme dans la conduite des dialogues et de l'intrigue. Le traducteur semble l'avoir bien compris mais fait preuve, là encore, d'un grand pragmatisme.

57. Griesbeck, I, v. 646–653.

58. Ernout, v. 348–349.

59. Gianbattista Pius commente ainsi le passage (avec une certaine complaisance, dont nous écourtons les développements) : « *Comprimam linguam. Locus obscenus ex ambiguitate. Videtur enim significare Sosiae stultiloquentiam compressurum, hoc est sedaturum et pacaturum verbis et verberibus cum possit significare (honor auribus habendus est) caput eius profanaturum iri et construpratum ea teterima et despuenda libidine quae nec capiti parcat [...]* » (*Comprimam linguam*. L'équivoque rend ce passage obscène. Il semble dire qu'il va *réprimer* les folles paroles de Sosie, c'est-à-dire que celui-ci va se calmer et s'apaiser sous l'effet de ses mots et de ses coups. Mais ça peut signifier — il faut préserver les chastes oreilles — qu'il va profaner et souiller son visage par cette pratique de débauché, tout à fait repoussante et méprisante, qui n'épargne pas même le visage), *Plautus integer cum interpretatione Ioannis Baptistae Pii* (Milan : Ulderico Scinzenzeler, 1500), fol. c iiiii r° (je traduis).

Il se permet ainsi de tronquer les répliques qu'il juge trop longues, par exemple dans le fameux récit de bataille, au début de la pièce : les aspects les plus techniques du combat sont abandonnés, comme Molière les laissera⁶⁰. De même, la plupart des monologues sont écourtés ; celui d'Alcmène (v. 633–653 / v. 1309–1334) est amputé de son éloge final de la vertu. Le monologue d'entrée de scène de Bromia (v. 1053–1075 / v. 2359–2396) se concentre sur le récit de l'accouchement, et condense les premiers vers où la servante manifestait son émoi. Chez Plaute, chacun de ces monologues permettait de camper une *persona* et donnait à apprécier comment l'auteur, ici encore, jouait avec le code comique. Le traducteur, lui, insiste davantage sur les éléments utiles à l'intrigue. L'essentiel réside de fait dans l'efficacité dramatique du propos. Amphitryon énumère longuement les lieux qu'il a visités en cherchant Naucrates. Notre traducteur résume d'un rapide octosyllabe : « Par tous les lieux je suis alé » (v. 1983).

Cette tendance générale à la concentration n'empêche pas le poète de développer certains vers. Dans le récit de bataille, l'évocation du général victorieux est l'occasion d'une *amplificatio* imagée qui souligne la dimension encomiastique du passage. Aux vers de Plaute, très secs comme il sied à une *narratio*,

*Haec ubi legati pertulere, Amphitruo castris ilico
Producit omnem exercitum [...].*⁶¹

le traducteur ajoute une comparaison flatteuse :

De tout ce firent vray rapport
Devers mon maistre, sur le port.
Incontinent Amphitryon
De couroux plain comme ung lyon,
Tout son ost fist avant marchier.⁶²

60. Voir *Amphitryon* I, 1, v. 238–260 dans les *Œuvres complètes* de Molière, dir. G. Forestier (Paris : Gallimard, 2010), p. 859–860.

61. Ernout, v. 216–217.

62. Griesbeck, I, v. 461–465.

Certes, ce sont parfois les lois de la versification qui semblent motiver tel ou tel complément. Le vers 854, qui apporte un détail plaisant, est imaginé pour la rime :

Et n'est-ce pas une lanterne ?
Ou qu'est-ce dont, une guyterne ?⁶³

Mais le plus souvent, ces ajouts servent le sens et ne manquent pas d'à-propos. Ainsi, telle *amplificatio* souligne un vers important dans la dynamique du dialogue. Mercure décide de se jouer de Sosias (v. 295) :

Mer. Timet homo, deludam ego illum.

La phrase, qui n'occupe pas même un vers, est traduite par 4 octosyllabes :

MERCURE *au peuple*
Il craint, je voy bien son museau
Tout pale et mort de bien grant peur.
Bien m'en joueray j'en suis tout seur ;
Vous verrez quelque esbatement.⁶⁴

La traduction substitue ainsi à la brièveté de l'aparté latin une réplique plus longue, rehaussée d'images concrètes (le museau, la pâleur) et insistant davantage sur le jeu, l'« esbatement » à venir. Cette rupture de rythme dans le dialogue permet de souligner de façon assez pertinente un point d'articulation essentiel dans la première scène qui introduit alors du théâtre dans le théâtre.

Enfin, les échanges rapides entre personnages posent des problèmes particuliers. L'octosyllabe du traducteur — vers traditionnel de la farce, pourtant — n'a pas en effet la souplesse des vers iambiques et trochaïques. Aussi réduit-il autant que possible les cas de stichomythie : vingt-et-un vers seulement sur 2550 se distribuent entre deux (dix-neuf vers) ou, rarement, trois personnages (deux vers). Le partage se fait en principe à l'hémistiche, césure naturelle du vers français. Pour réduire le nombre de ces répliques courtes,

63. FEW, vol. II-1, p. 718a : « guiterne, instrument à cordes pincées, pouvant avoir la forme d'une petite guitare. »

64. Griesbeck, I, v. 580-583.

le poète a deux solutions : il les dilate à la dimension de l'octosyllabe (« Quis homo ? », v. 625, devient « Quel homme esse que tu veulx dire ? », v. 1291 ; « Tuus est servus », v. 610a, devient « C'est ton esclave et serviteur », v. 1261) ou alors, tout simplement, les supprime. Cette solution a le mérite de maintenir la fluidité de l'échange, dans les limites fixées par le génie de la langue française, mais impose parfois de redéfinir l'économie du dialogue. Dans tous les cas, le traducteur parvient à maintenir une certaine *velocitas*, qui n'est pas la moindre de ses réussites.

Le souci de lisibilité et d'efficacité, à l'échelle du texte tout entier, justifie par ailleurs la traduction des scènes interpolées entre les vers 1034 et 1035. Ces 195 vers, qui complétaient une importante lacune des manuscrits, permettaient de rendre en effet une continuité à l'action dramatique. Ils renforçaient aussi la dimension comique de la pièce puisqu'ils multipliaient les jeux de scènes et les situations plaisantes. Notre auteur, qui pouvait, comme ses contemporains, douter de leur authenticité, n'a pas voulu s'en passer.

Donner à voir : la part du jeu

De fait, le poète bourguignon est très attentif à l'efficacité dramaturgique et théâtrale du texte qu'il traduit. Là encore, il est aussi sensible au rythme du jeu qu'à sa lisibilité, c'est-à-dire, en l'espèce, à sa dimension visuelle et sonore. Ainsi ajoute-t-il un grand nombre d'indications scéniques.

1. Théâtre à lire, théâtre à voir

Celles-ci précisent non seulement à qui s'adresse tel ou tel personnage mais aussi quels sont leurs gestes et mouvements ou encore le ton de la voix (« en soy moquant »). Elles constituent comme un métadiscours qui invite le lecteur à imaginer, au sens propre, l'action représentée.

Ainsi, notre traducteur développe les déictiques, par l'ajout de didascalies qui, parfois, sont intégrées au dialogue. Mercure, dans son prologue, présente les lieux :

*Haec urbs est Thebae ; in illis habitat aedibus
Amphitruo, [...].*⁶⁵

65. Ernout, v. 97.

Le poète ajoute et traduit :

*Il monstre au peuple une ville.
Ceste vile est Thebes : pour l'eure
Amphitrion ychy demeure.
De sa maison vous veez l'espece.*⁶⁶

Un peu plus loin, il précise encore :

*Maintenant est entré layens,
Vous le povez voir là dedens,
Jupiter, le grant dieu, mon pere.*⁶⁷

Le Bourguignon développe de fait un vers moins explicite :

*Nam meus pater intus nunc est eccum Iuppiter.*⁶⁸

Ces adresses directes au public, qui insistent sur le sens de la vue (« vous veez » ; « vous le povez voir »), ne prouvent en rien que la pièce a été jouée. Elles peuvent compenser, au contraire, le caractère purement textuel et abstrait de ce qui est dit, et donner seulement, au cœur du texte, une image de sa performance possible. Le procédé est plus proche de celui des commentateurs dont une partie de la tâche est précisément d'explicitier les déictiques et de rendre lisible l'invisible, que de celui de l'homme de théâtre qui n'a pas besoin d'écrire sur une feuille ce qui se joue. S'il est vrai que le traducteur donne à voir, c'est dans l'ordre de l'imaginaire.

Cela posé, les indications scéniques nombreuses qu'ajoute le traducteur constituent de précieux témoignages sur sa façon de comprendre le texte, et sur la manière dont il croit pouvoir le lire. Ces indications sont plus fréquentes au début ; ses scrupules, alors, devaient être plus nombreux. Leur lecture permet de rendre compte de ce qui se passe sur scène, non seulement des gestes et attitudes des protagonistes, mais de la dynamique de leur relation, qui fait la

66. Griesbeck, I, v. 197–199.

67. Griesbeck, I, v. 243–245.

68. Ernout, v. 120.

substance même du spectacle comique. Voici par exemple le relevé complet des 55 didascalies de la longue scène initiale (986 v.), et les enseignements qu'elles portent :

Cy commence la farse et vient SOSIAS seul,
 de nuyt, et se devise sur le chemin à
 par luy, et dist en se montrant
 SOSIAS portant une lanterne
 Puis pense et dist
 MERCURE est devant la porte qui bien l'ost,
 mais Sosias ne le voit point, et Mercure parle
 au peuple, au propos de l'autre
 SOSIAS parle sans ouir ne voir Mercure
 MERCURE parle seul au peuple
 SOSIAS continue son conte et ne voit point
 Mercure
 Sosias regarde en hault vers le ciel, dont dist
 MERCURE⁶⁹
 MERCURE, seul
 SOSIAS, seul
 MERCURE, bas
 SOSIAS seul, sans voir ne ouyr Mercure

MERCURE, seul
 SOSIAS, en ce disant, voit Mercure ; lors
 s'arreste et dist
 SOSIAS voit Mercure qui oste son manteau,
 et pour ce dist seul
 MERCURE, au peuple
 SOSIAS, au peuple
 MERCURE, au peuple

I. v. 319–574

Sosias arrive devant la maison de son maître, Mercure l'observe à son insu.

Seul Mercure parle « au peuple ». Sosias parle « à par luy » : il est clairement le dupé, tandis que Mercure est en connivence avec le « peuple », *i.e.* les spectateurs qui partagent son savoir (et ont écouté son prologue).

D'emblée, donc, la situation est déséquilibrée ; Sosie est en position de faiblesse, car il est ignorant de la situation réelle d'énonciation (répétition de « sans ouir ne voir » ou équivalents). Mercure, lui, est déjà le maître du jeu.

II. 575–671 (96 v)

En apparence, la situation s'équilibre puisque Sosias, enfin, voit et entend Mercure, et parle lui aussi « au peuple ». En réalité, il n'y a pas symétrie puisqu'ici, Mercure, qui continue de parler au public, à l'insu de Sosias, feint d'ignorer que Sosias

69. Seul le manuscrit donne cette indication (fol. 128 r^o). Une seconde main (qui est celle de Philippe d'Halluin, d'après les observations de F. Fery-Hue) a ajouté quant à elle « dont dist Mercure », pour ne pas laisser penser que Sosias reprenait ici la parole (la didascalie interrompt en effet une longue réplique de Mercure). Ailleurs, comme l'a remarqué J.-J. Griesbeck (II, p. 311), « c'est cette seconde main qui par exemple corrige de manière pertinente l'attribution des répliques dans le septième tableau pour les vers 1830 sq. ». Les éditions et le manuscrit attribuaient en effet à Amphitriton des répliques de Jupiter (confusion bien légitime, alors).

MERCURE, le dos tourne vers Sosias, parle à
ses poingz
SOSIAS, oyant ce, parle seul au peuple
MERCURE, se chaindant
SOSIAS, au peuple
SOSIAS, bas
MERCURE, pesant son poing
SOSIAS, bas
SOSIAS, bas
SOSIAS, bas
SOSIAS, bas, en soy mocquant
SOSIAS, soy mocquant et bas
MERCURE, au peuple, bas
SOSIAS, au peuple, venant vers Mercure

MERCURE, à Sosias
SOSIAS, à Mercure
SOSIAS est batu
SOSIAS est encore batu et crie
Mercure le batant dist
SOSIAS joindant ses mains
MERCURE haulsant le poing
MERCURE en le batant
MERCURE, au peuple
SOSIAS, au peuple
SOSIAS, à Mercure
SOSIAS, au peuple
SOSIAS, à Mercure
SOSIAS levant le doit
SOSIAS, au peuple
Puis il pense et dist
Puis parle à Mercure
SOSIAS, au peuple
SOSIAS se courçant
SOSIAS s'esbahissant
Lors va vers la porte et dist
SOSIAS, au peuple
Sosias ici s'en va.
Cornez, menestreaux !

l'observe. Il se joue de lui en montrant et en proclamant sa force (« voit Mercure », « oyant ce »). Sosias n'est plus seulement ignorant, il est manipulé. Au reste, Sosias ne parle pas longtemps au peuple ; il parle « bas », et manifeste ainsi son isolement. Il ne peut pas faire du public son complice (« en soy mocquant ») puisque le public sait ce qu'il ne sait pas et reste le complice du seul Mercure.

III. 672–986 (314 v)

Le dialogue s'engage enfin (« à Sosias », « à Mercure »), mais tourne rapidement à l'affrontement violent. Cette violence, longuement annoncée dans le mouvement précédent, s'exerce unilatéralement : Mercure consacre par la force physique sa situation dominante.

Sosias tente de se défendre en rétablissant le dialogue (« joindant ses mains », « à Mercure ») ou en s'opposant (« se courçant »), tout en cherchant le soutien des spectateurs (« au peuple »). Mais ses tentatives restent vaines et il est obligé de se retirer, dépit (« s'esbahissant ») et vaincu.

Il y avait un Sosie de trop sur la scène ; Mercure, comme il l'avait annoncé, est parvenu sans dommage à se débarrasser de l'importun.

C'est donc toute la dynamique de l'action comique qui se donne à voir, ici. Le dialogue est rapport de forces, sans cesse mouvant mais toujours fermement orienté. Pour en rendre compte, le Bourguignon est libre d'ajouter au seul texte du dialogue plautinien ce qui, de son point de vue, pourrait échapper à sa lecture. Ce métadiscours fait du traducteur le véritable coproducteur de l'œuvre⁷⁰.

2. La première scène apocryphe : philologie et jeux farcesques

Certes, ces indications montrent que l'auteur de la *Farse* ne comprenait pas la comédie autrement que nous la comprenons aujourd'hui. Toutefois, au début de la scène apocryphe, il semble proposer un jeu différent. Voici les premiers vers du passage interpolé :

	MERCURE
	A Iupiter te sacrifie.
	AMPHITRION
	En quel maniere je t'en prie.
	MERCURE
	<i>luy gettant de l'eau.</i>
	En te mouillant comme ung thorreau.
	AMPHITRION
	En me mouillant, garçon boureau ?
	Sy ma fourme aujourd'huy ne pers,
	Tu aras ce que tu dessers.
	A Saturne offrande seras ;
	Car cuirs de beufs tu porteras
	Dont je feray de bons fouetz.
	MERCURE
	Tu me fais peur je te prometz.
	Tu as la veue d'ung follatre
	Ou de fantosme marmousatre.
	Va-t'en d'ychy, je te requier,
	Car sy tu commence à busquier
<i>Me. Sacrufico ego tibi. Am. Qui ? Me. Quia</i>	
<i>enim te macto.</i> ⁷¹	
<i>Am. Tun me mactes, carnifex ? Nisi formam</i>	
<i>dii hodie meam perdiunt,</i>	
<i>Faxo ut bubulis coriis onustus sis, Saturni</i>	
<i>hostia.</i>	
<i>Me. Larua umbratilis, me minis territas ?</i>	

70. A certains égards, le copiste et son commanditaire, en intervenant aussi, comme nous avons vu dans la note précédente, par l'ajout ou la correction de didascalies et de rubriques, prolongent eux-mêmes ce travail.

71. Ce vers est authentique.

*Ni hinc fugias,
Si denuo pultaveris, si iam minusculo digito
fores increpuerint,
Hac tegula tuum diminuam caput, ut cum
dentibus linguam expuas.
Am. Tun furcifer meis me procul prohibes
edibus ?
Me. Tun meas pultare fores ? Am. Hasce illico
toto demoliar cardine.
Me. Pergin ? Am. Pergo. Me. Accipe. [...]*⁷²

Et sy du doit fais l'huys sonner,
Ta teste feras enfondrer
De ceste tieule que jettray
Et telement je t'ataindray
Que ta langue cracheras hors
De ton gosier et de ton corps.
AMPHITRYON
Penderet, me veulx tu chasser
De ma maison et hors bouter ?
MERCURE
Mais toy pourquoy romps tu ma porte ?
AMPHITRYON
en busquant fort
Je y hurteray d'ugne tel sorte
Que l'aracheray de ses gons.
MERCURE
luy getant de l'eau
Or tiens dont, velà de mes dons !⁷³

À deux reprises, le traducteur ajoute une didascalie que n'impose pas le texte latin : « Mercure luy gettant de l'eau ». De fait, il n'est nulle part question de jet d'eau dans la pièce de Plaute. Ce que lance Mercure, pour les lecteurs anciens et modernes, c'est tout simplement la tuile dont il menace, dans le texte cité, Amphitryon. Dans les interlignes de l'*Amphitryon* publié par Josse Bade en 1514, un annotateur du XVI^e siècle a par exemple ajouté le mot « *tegulam* » sous le verbe « *accipe* ». C'est aussi la lecture qu'en font les traducteurs modernes comme Levée :

MERCURE (*il lui jette une tuile*) :
Tiens, voilà pour toi !⁷⁴

Comment comprendre dès lors la lecture proposée ? La réponse se trouve dans le commentaire de Gianbattista Pius, publié en 1500. À propos du verbe « *sacrifico* », l'Italien écrit :

72. Texte de l'édition de Scutarius, *Plautus* (Venise : Matteo Capcasa, 1495) fol. [c vi r^o].

73. Griesbeck, I, v. 2025–2050.

74. *Théâtre complet des Latins*, t. I, p. 151.

*Metaphorice et similitudinarie translatus ab iis qui sacrificant taurum mactantes inter cuius cornua molam madidam ingerunt ; aqua igitur Amphitryonem conspersurus, deus ait se illi sacrificare.*⁷⁵

Tiré métaphoriquement et approximativement de ceux qui sacrifient en immolant un taureau entre les cornes duquel ils placent une farine humide ; c'est pourquoi, s'apprêtant à asperger d'eau Amphitryon, le dieu dit qu'il sacrifie pour lui.⁷⁶

Toutefois, l'allusion ne serait guère évidente, dans la traduction, si cette lecture ne s'appuyait sur deux détails du texte latin. Dans la scène précédente, Mercure fanfaronnait : « *Faciam ut sit madidus sobrius* » (« Je me charge de l'imbiber sans qu'il ait bu », traduit Ernout), c'est-à-dire, de le rendre fou⁷⁷. Or, la traduction du Bourguignon mettait en avant le sens propre de l'adjectif « *madidus* », plutôt que son sens figuré (« ivre ») :

Je feray tout evidemment
Que luy en jung mouillé sera.⁷⁸

C'est donc cette lecture littérale du mot « *madidus* » qui justifie le jeu de la scène suivante. Mais il s'explique aussi par un autre détail : Nonius a conservé un fragment de la scène perdue qui fait directement allusion à un tel jeu. Mercure s'adresse à Amphitryon : « *Ne tu postules matulam unam tibi aquam infundi in caput* » (« Vraiment, tu veux qu'on te verse un pot d'eau sur la tête »). Ainsi l'indication scénique, et donc la lecture proposée par le traducteur, se trouve-t-elle, sur le plan philologique, doublement fondée.

75. *Plautus integer cum interpretatione Ioannis Baptistae Pii* (Milan : Ulderic Scinzenzeler, 1500) fol. [e vi v°]. Rappelons que, si notre traducteur a pu consulter l'édition de Pius (dans des conditions dont nous ignorons tout), ce texte-là ne peut être sa seule source puisque le texte établi par G. Pius diverge en de nombreux points du texte réellement traduit.

76. Je traduis.

77. On peut comprendre aussi, plus simplement, qu'il va le faire passer pour ivre, alors qu'il n'a pas bu. C'est un tel jeu, de fait, que propose la scène apocryphe : Mercure prétend qu'Amphitryon est soûl et ne dit que folies.

78. « en jung », i.e. « à jeun » ; Griesbeck, I, v. 1065–1065.

Elle demeure toutefois fautive et notre traducteur le sait bien. De fait, dans la scène suivante, Amphitryon reproche à Sosias de lui avoir jeté, sans équivoque possible, une tuile. Le Bourguignon contourne alors la difficulté, en proposant, une fois n'est pas coutume, une traduction assez libre⁷⁹. Amphitryon prend d'abord à parti son esclave, en faisant allusion au jeu précédent :

Tu m'as voulu sacrifier :
Je t'apprendray à me mouiller !⁸⁰

Ces vers ne correspondent à rien de précis dans le texte latin. Puis notre poète évite soigneusement de mentionner le véritable objet du délit :

[...] *En tectum ! en tegulas !*
En obductas fores ! en ludificatum herum !
En verborum scelus ! Bl. Quid mali fecit ?
Am. Rogas !
Ex illo Tecto exclusum foribus, me deturbavit
*edibus.*⁸¹

Ne vois-tu point le toit rompu ?
Ne scez-tu pas qu'il m'a trompé
Et hors de la porte enfermé ?
BLEPHARO
Où l'a il fait ? Quant fust cela ?
AMPHITRYON
Dessus ce toit que tu vois là,
M'a débouté hors de la porte
Et dechassé d'estrage sorte.⁸²

Ainsi, les arguments philologiques ne suffisent pas à expliquer le choix du traducteur. Demeure alors une ultime explication : l'eau jetée sur un autre pour le railler ou provoquer son ire est un motif récurrent dans la littérature facétieuse en vernaculaire (on pense par exemple au *Monologue du Bain* de Coquillard). De fait, le geste avait, aux derniers siècles du Moyen Âge, une valeur diffamatoire : les béjaunes des universités, par exemple, en étaient souvent la cible rituelle⁸³. En outre, ce jeu de scène repose ici, on l'a vu, sur la lecture

79. De façon générale, le traducteur s'affranchit plus volontiers du texte apocryphe que des scènes authentiques.

80. Griesbeck, I, v. 2197–2198.

81. Texte de l'édition de Scutarius, fol. [c vii r°].

82. Griesbeck, I, v. 2202–2208.

83. A. Destemberg indique que les béjaunes de Leipzig et du collège des Carmes à Paris recevaient des jets d'eau, d'urine ou de paille. Voir *L'honneur des universitaires au Moyen Âge. Étude d'imaginaire social*

littérale d'une expression figurée (« *madidus* », ivre/mouillé). Or, c'est l'un des principaux ressorts comiques de la farce contemporaine : le détournement d'une expression ou d'une image, dont le sens littéral est pris au mot et alimente le jeu en scène. Ainsi, le Bourguignon parvient-il à concilier fidélité à la lettre et à l'esprit du texte source et lisibilité de sa traduction : son public, de fait, devait être plus familier de la farce française que des subtilités philologiques du théâtre romain.

Nous ne savons pas si la *Farse d'Amphitryon* fut jouée ; on sait seulement, grâce au travail de Françoise Fery-Hue, qu'elle eut l'heur d'être recopiée dans un beau manuscrit à la demande de l'humaniste Georges d'Halluin (1473–1536). Mais il est vrai que le texte conservé use volontiers des ressources du théâtre pour gagner en lisibilité sur la feuille même et dans l'esprit des lecteurs. C'est ainsi, du reste, que nous comprenons les « cornez, menestreux ! » : ils structurent l'action et représentent sur la page la théâtralité du texte plus qu'ils ne prouvent la réalité d'une performance accompagnée d'intermèdes musicaux.

Soucieux de respecter la singularité de la comédie mais renonçant à traduire certains passages, le poète bourguignon a eu la volonté de produire un texte efficace, continu et, au moins en puissance, spectaculaire, qui conserve autant que possible ce qu'il a de fécond pour l'imaginaire (langue sonore et imagée, plaisanteries, jeux de scènes). En ce sens, et malgré ses maladresses, il a su retrouver une part au moins de l'esprit de Plaute. S'agissait-il de Philippe Bouton ? Les arguments ici avancés nous conduisent à en formuler l'hypothèse, mais l'on s'étonne alors de découvrir au poète, au soir de sa vie, de tels talents de traducteur, et une telle connaissance de la comédie latine. Faut-il imaginer un processus de compilation plus complexe, dans l'entourage des Bouton père ou fils ? L'« acteur » adopterait-il l'éthos du Poète, sans se confondre avec l'auteur de tous les textes réunis ? Le recueil publié par Martens, ouvrage français isolé dans la production latine de l'imprimeur, recopié à la demande de l'humaniste Georges d'Halluin, n'a sans doute pas révélé tous ses secrets.