



Fabula / Les Colloques

**Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie,
XVIe-XVIIIe siècles)**

L'intrigue comique dans trois traités de poétique aristotéliens de la deuxième moitié du XVIe siècle

Virginie Leroux



Pour citer cet article

Virginie Leroux, « L'intrigue comique dans trois traités de
poétique aristotéliens de la deuxième moitié du XVIe siècle »,
Fabula / Les colloques, « Pensée et pratique de l'intrigue comique
(France-Italie, XVIe-XVIIIe siècles) », URL : [https://www.fabula.org/
colloques/document6525.php](https://www.fabula.org/colloques/document6525.php), article mis en ligne le 17 Février
2020, consulté le 26 Avril 2024

L'intrigue comique dans trois traités de poétique aristotéliens de la deuxième moitié du XVI^e siècle

Virginie Leroux

Dans son étude sur la théorie de la comédie au xvi^e siècle, Marvin T. Herrick montre que l'intrigue (*plot* en anglais), au sens d'ensemble des événements qui forment le nœud d'une pièce de théâtre, a plusieurs équivalents latins, plus ou moins exacts¹ : le terme *fabula*, qui signifie à la fois pièce de théâtre, fable et récit non vraisemblable, est utilisé pour traduire *muthos* par les premiers traducteurs humanistes de la *Poétique* d'Aristote, ce qui lui confère le sens plus technique de « système des faits » (*pragmaton sustasis*)² ; *argumentum*, qui désigne une histoire fictive mais vraisemblable, est employé pour désigner le résumé et la substance d'une pièce et, à la fin du siècle, il sera identifié à la *fabula* aristotélienne. Pour rendre compte de l'organisation et de la structure d'une pièce, les théoriciens humanistes utilisent aussi des termes hérités de la rhétorique comme *dispositio*, *ordo*, utilisé par Horace aux vers 41 et 42 de son *Art poétique* et associé à l'*ordo poeticus* ou *artificialis*³, et *oeconomia* que les commentateurs de Térence, particulièrement lu à la Renaissance, associent souvent au terme *paraskeue*, c'est-à-dire préparation⁴. Ces commentateurs contribuent à la diffusion d'une structure héritée de Donat-Evanthius qui distingue le prologue, la *protasis*, consacrée à l'exposition du sujet, l'*epitasis* dans laquelle se développent et progressent les embarras, et la *catastrophe* qui correspond au retournement de la situation jusqu'à l'issue heureuse⁵.

¹ Voir Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, The University of Illinois press, 1950, p. 90-106.

² Je me réfère à la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot : « Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système », *Poétique*, 6, 50a15, Paris, Seuil, 1980, p. 55.

³ Sur l'*ordo poeticus*, voir la synthèse qui figure dans les *Théories poétiques néo-latines*, Textes choisis, introduits et traduits sous la direction de Virginie Leroux et Emilie Sérès, Genève, Droz, 2018, p. 721-730.

⁴ Sur le succès de Térence à la Renaissance, notamment comme auteur scolaire, voir la thèse d'Harold Walter Lawton, *Térence en France au xv^e siècle. Contribution à l'histoire de l'humanisme en France*, Paris, Jouve et Cie, 1926 (reprint Genève, Slatkine, 1970), complétée par un second tome sous-titré « *Imitation et influence* », Genève, Slatkine, 1972. Sur la notion d'*oeconomia*, voir la communication de Christian Nicolas dans le présent recueil.

⁵ Evanthius (identifié à Donat au xv^e siècle), *De fabula*, IV, 5 (disponible sur <http://hyperdonat.tge-adonis.fr>). Voir sur l'usage de la structure dans les commentaires de Donat, Christian Nicolas, « Fins d'acte et fins de scènes dans les comédies de Térence lues par Donat », *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, textes réunis par Bruno Bureau et Christian Nicolas, Lyon, Université Jean Moulin, Edition CERGR, 2008, vol. 2, p. 595-620. Sur les commentaires humanistes, voir, outre le travail de Marvin T. Herrick cité dans la note 1, Jan Bloemendal, « In the Shadow of Donatus : Observations on Terence and Some of his Early Modern Commentators », dans Karl Enenkel et Henk Nellen (éd.), *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the Late Middle Age and the Early Modern Period (1400-1700)*, Louvain, Leuven University Press, 2013, p. 295-323 ; le dossier constitué par Christiane Deloince-Louette et Jean-Yves Vialleton, *Lire Térence, de Donat à l'abbé d'Aubignac, Exercices de rhétorique* [En ligne] 10, 2017 [<https://journals.openedition.org/rhetorique/550>] et Christiane Deloince-Louette, « Térence fait-il rire Mélancthon ? », *Rire et sourire dans la littérature latine au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Brigitte Gauvin et Catherine Jacquemard, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019, p. 203-215.

Les premières poétiques latines humanistes qui font une place à la théorie des genres mentionnent la comédie mais font assez peu de cas de l'intrigue comique. C'est le cas du traité sur la comédie (*De comoedia libellus*) de Victor Faustus, paru à Venise en 1511, qui se concentre sur cinq critères : l'époque, le style, la matière, les mètres et le spectacle⁶. Dans son *De poetica et carminis ratione*, composé en 1513, puis revu et publié à Vienne, en 1518, le suisse Vadian consacre seulement quelques lignes à la comédie, cinquième espèce générique abordée dans le huitième chapitre du traité. Conformément à la perspective pédagogique qui est la sienne, il emprunte à Donat-Evanthius deux citations qui expriment la fonction morale du genre : la comédie enseigne « ce qui est utile dans la vie et ce qu'il faut éviter » (« *quid sit in uita utile, quid contra euitandum* ») et Cicéron en fait le miroir des mœurs et l'image de la vérité⁷. Cependant, quand il aborde la tragédie, il la distingue systématiquement de la comédie et, s'inspirant du *De fabula* d'Evanthius (IV, 2), oppose l'intrigue tragique et l'intrigue comique :

*In hac ergo sublimes personae et exacta officia, in illa civiles et populi opinione ductae proponuntur. Cumque in comoedia principia inquieta et perturbata esse soleant, in tragoedia omnia contrario modo se habent, principium enim laetum et iucundum est, finis semper horrendo aliquo eventu amarulentus*⁸.

Dans ce genre [la tragédie], sont mis en scène des personnages de haut rang et des fonctions bien précises ; dans la comédie de simples citoyens, conduits par l'opinion du peuple. Alors que dans une comédie, les débuts sont d'ordinaire troublés et agités, dans une tragédie, c'est le contraire, le début est joyeux et heureux et un événement effroyable rend toujours la fin amère.

L'exposé est laconique : il faut déduire de la comparaison entre les deux genres que l'intrigue comique se caractérise par une fin heureuse et de l'exposé des situations initiales et finales que l'intrigue implique dans les deux genres un retournement de situation.

La *dispositio* constitue, en revanche, le sujet de la *Poétique* de François Dubois, parue à Paris en 1516, puis en 1520. Dubois adopte, en effet, une perspective originale puisqu'il se fonde sur la définition cicéronienne de la narration qui concerne les personnes pour analyser la *dispositio* poétique et étend cette définition à trois genres littéraires : l'épopée illustrée par l'*Enéide*, la tragédie, illustrée par l'*Hécube* et l'*Iphigénie* d'Euripide et la comédie, illustrée par l'*Andrienne* de Térence, une œuvre étudiée en milieu scolaire et connue du public visé :

In his tribus poeticae narrationis generibus multa (vt est apud Ciceronem [De inventione, I, 27]) debet inesse festiuitas confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, grauitate, lenitate, spe, metu, suspitione, desiderio, dissimulatione,

⁶ Victor Faustus, *De comoedia libellus*, dans Bernard Weinberg (éd.), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. 1, p. 5-20.

⁷ Vadianus (Vadian, Joachim von Watt), *De Poetica et Carminis Ratione Liber ad Melchiorum Vadianum Fratrem*, Vienne, J. Singriener, 1518, éd. P. Schäffer, München, W. Fink Verlag, 1973-1977, t. I, p. 80. Vadian cite Donat, mais il s'agit, en réalité de citations du pseudo-Evanthius, *De fabula*, V, 1 (*Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti [...]*, éd. P. Wessner, Lipsie, Teubner, 1902, I, p. 22).

⁸ Vadianus (Vadian, Joachim von Watt), *De Poetica*, op. cit., t. I, p. 80. La traduction est nôtre.

*errore, misericordia, fortunae commutatione, insperato incommode, subita laetitia, iucundo exitu rerum*⁹.

Les trois genres de la narration poétique, d'après un passage de Cicéron, doivent avoir beaucoup d'agrément, grâce à la variété des événements ; à la diversité des sentiments : sérieux, douceur, espoir, crainte, désir, dissimulation, hésitation, compassion ; aux changements de fortune : malheurs inattendus, joies soudaines, heureux dénouement.

Si Dubois note que la pitié convient plus particulièrement aux poètes tragiques et précise à propos du revirement de fortune que « les comiques sont peu familiers de ces motifs, car ils n'introduisent que des personnages d'humble condition qui ne sont guère exposés aux vicissitudes de la fortune »¹⁰, sa démarche gomme les différences génériques pour privilégier un parcours unique qui s'ouvre par le désordre et la confusion, et s'achève par une issue heureuse et une joie inopinée – « Chrémès reconnaît en Glycère la fille qu'il a perdue et Pamphile l'épouse, comme il le souhaitait. Charinus de son côté, a bon espoir d'épouser Philumèle »¹¹ – en passant par un dispositif de tromperies, de faux espoirs, de méprises, de désillusions. Comme l'a montré Jean Lecoite, même si Dubois n'emploie pas l'expression et n'en donne pas une description aussi rigoureuse que Girolamo Vida, on peut considérer sa *Poetica* comme « un des témoins importants d'une évolution décrite par Terence Cave qui conduit au xvi^e la théorie littéraire occidentale à élaborer la notion de suspens, promise au brillant avenir que l'on sait »¹².

En 1548, paraît le petit traité sur la comédie de Francesco Robortello, l'auteur du premier commentaire imprimé de la *Poétique* d'Aristote, paru en 1548¹³. Selon Daniel Javitch ce traité marque un point de rupture et inaugure un intérêt nouveau pour la forme particulière de la comédie en transposant au genre comique les analyses aristotéliennes de l'intrigue tragique¹⁴. A la suite de Marvin T. Herrick, Rolf Lohse insiste, au contraire, sur la concurrence et la fusion des modèles théoriques et notamment sur le fait que les normes extrapolées de l'*Art poétique*

⁹ François Dubois, *Poetica*, Paris, Josse Bade, 1520, fol. Av v^o (trad. J. Lecoite, Mémoire inédit d'Habilitation à diriger des recherches, soutenu à l'Université de Paris IV, en 2000, version dactylographiée, t. I, p. 10).

¹⁰ François Dubois, *Poetica*, Paris, Josse Bade, 1520, fol. B3r^o, trad. J. Lecoite, Mémoire inédit d'HDR cité, t. I, p. 27.

¹¹ François Dubois, *Poetica*, Paris, Josse Bade, 1520, fol. B6r^o, trad. J. Lecoite, Mémoire inédit d'HDR cité, t. I, p. 32.

¹² J. Lecoite, Mémoire inédit d'HDR cité, t. II, p. 139-140. T. Cave, « *Suspendere animos* : pour une histoire de la notion de suspens », *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire en France*, éd. G. Mathieu-Castellani et M. Plaisance, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 210-218.

¹³ F. Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, qui ab eodem authore, ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit [...] - Francisci Robortelli [...] Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo De Arte poetica ad Pisonem inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammata, de comoedia [Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent, p. 41-50], de salibus, de elegia, quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset. Nam in iis scribendis Aristotelis methodum servavit, et ex ipsius libello de Arte poetica principia sumpsit omnium suarum explicationum*, Florentiae, in officina L. Torrentini, 1548. Le commentaire est précédé du texte grec, établi d'après un manuscrit inconnu par l'éditeur de 1508 et d'une traduction latine, qui corrige celle d'Alessandro Pazzi, publiée à Venise en 1536. Sylvaine Poujade-Baltazard a soutenu le 8 décembre 2018, à Rennes, une thèse consacrée à la traduction française de ce commentaire, préparée sous la direction de Monique Bouquet, qui paraîtra aux Belles Lettres, en 2019.

¹⁴ Daniel Javitch, « The assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy », dans Glyn P. Norton éd., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge University press, 1999, vol. 3, p. 61.

d'Horace et des commentaires de Térence anticipent les règles formulées par les théoriciens néo-aristotéliens¹⁵. Il concède que la diffusion de la *Poétique* d'Aristote a « enrichi » la théorie de la comédie, mais se concentre sur les effets (*Wirkungsdimensionen*) du genre et sur la *catharsis* comique¹⁶. Alors que Marvin T. Herrick centre son étude de l'intrigue comique sur la structure dramatique héritée de Donat-Evanthius (prologue, *protasis*, *epitasis*, *catastrophe*), je me propose d'analyser la méthode de trois théoriciens aristotéliens en confrontant le traité de Robortello au *De poeta* d'Antonio Sebastiano Minturno, un dialogue paru en 1559, mais probablement composé à la fin des années 1540, dont le quatrième livre est consacré au genre comique¹⁷, puis à l'*Art de la comédie tiré d'Aristote (Ex Aristotele Ars comica)* dont Antonio Riccoboni, traducteur de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote, fait suivre, en 1585, sa paraphrase de la *Poétique* du Stagirite¹⁸.

Robortello, Minturno et Riccoboni étudient la comédie selon une double grille et différencient les parties qui concernent l'essence du genre, que Robortello appelle « parties essentielles » (*essentiales*)¹⁹ et Riccoboni « parties de qualité » (*partes qualitatis*), des parties de quantité (« *quae respiciunt ad quantitatem ; et partes magnitudinis* »)²⁰. La division est empruntée à Aristote qui, à la fin du chapitre 12 de la *Poétique*, distingue les parties qui constituent des éléments spécifiques de la tragédie, qu'il a définis au chapitre 6 de la *Poétique* (6, 50a8-9), c'est-à-dire l'histoire (*fabula*), les caractères (*mores*), la pensée (*sententiam*), l'expression (*dictio*), le spectacle (*apparatus*) et le chant (*melodia*), des parties « en laquelle [la tragédie] se divise lorsqu'on la prend en son extension » (*kata to poson*)²¹, c'est-à-dire : le prologue, l'épisode, la sortie et le chant du chœur qui se divise à son tour en chant d'arrivée et chant sur place. Cette dernière structure s'applique mal aux comédies de Plaute et de Térence qui ne comportent pas de chœur et elle ne correspond pas non plus à celle des comédies grecques anciennes qui se signalent notamment par la *parabasis*, un intermède dans lequel le coryphée développe un discours politique ou défend l'auteur. Par ailleurs, si l'intrigue occupe une place beaucoup plus importante dans la comédie nouvelle et dans le genre latin de la *palliata* qui s'en inspire, tous les préceptes qui concernent l'histoire (*fabula*) tragique ne paraissent pas transposables à ces genres comiques et le sont encore moins à la comédie ancienne dans laquelle l'illusion théâtrale reste faible et le vraisemblable n'est pas recherché. Face à ces difficultés et à la discordance entre un modèle théorique conçu pour la tragédie grecque et les comédies antiques

¹⁵ Marvin Herrick, *Comic Theory*, op. cit., p. 89-129, spéc. p. 111-112 et Rolf Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn, W. Fink, 2015.

¹⁶ *Renaissancedrama*, op. cit., p. 189-194.

¹⁷ Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducem, libri sex*, Venise, F. Rampazetto, 1559.

¹⁸ *Poetica Antonii Riccoboni I. C. in patavino gymnasio explicatoris, poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele Ars comica*, Vicence, Perin et G. Greco, 1585.

¹⁹ Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent...* 1548, p. 50.

²⁰ Riccoboni, *Ars comica*, p. 149 et 157.

²¹ Aristote, *Poétique*, 12, 52b15, traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 75.

qui constituent les modèles à imiter, les trois théoriciens adoptent des stratégies distinctes dont je vais rendre compte en commençant par l'examen de leur présentation des parties de quantité pour aborder ensuite leurs analyses de la *fabula* comique.

Les parties de quantité : l'intégration progressive de la structure aristotélienne

Si les trois théoriciens transposent à la comédie la conception aristotélienne de la *fabula*, ils n'exploitent pas tous la nomenclature aristotélienne pour les parties de quantité, systématiquement traitées à part.

Horace et Donat-Evanthius à défaut d'Aristote

Robortello accorde presque toute la place aux parties de qualité et rejette à la toute fin de son traité la question de la structure de la comédie :

Hactenus a me expositae fuerunt partes comoediae, essentielles. Aliae partes, quae ad quantitatem respiciunt, quatuor a Donato enumerantur, qualesque sint, explicantur. Prologus, Prothesis, Epitasis, Catastrophe. De his puto scripsisse Aristotelem in lib. secundo de Poetica quem interiisse suspicor; nam libro primo qui extat tragoediae partes eiusmodi diligenter persequitur. Comoedia quinque actibus absolui debet, ut etiam monet Horatius in Poetica²².

En voilà assez sur les parties essentielles de la comédie. Pour ce qui est des autres parties, qui concernent la quantité, Donat en a dénombré quatre et a exposé leur nature : le prologue, la prothesis, l'epitasis et la catastrophe. Je pense qu'Aristote en a traité dans le second livre de la *Poétique* que je crois disparu : en effet, dans le premier livre qui subsiste, il a scrupuleusement analysé pour la tragédie les parties de ce genre. La comédie doit être divisée en cinq actes, comme le prescrit aussi Horace dans la *Poétique*.

L'incompatibilité manifeste entre la structure dramatique fournie par Aristote au chapitre 12 de la *Poétique* et le corpus latin des comédies antiques dissuade vraisemblablement Robortello de recourir à la méthode de transposition qu'il explore pour la *fabula*. En l'absence d'un schéma aristotélien opérationnel, il renvoie donc à la structure de Donat-Evanthius (*De fabula*, IV, 5) et aux prescriptions d'Horace concernant la division en cinq actes (*Art poétique*, v. 189-190), appliquées aux comédies de Plaute et de Térence dans la plupart des éditions humanistes. La référence au livre II, perdu, de la *Poétique* d'Aristote est ambiguë : le pronom *his* peut avoir pour antécédent *aliae partes*, c'est-à-dire les parties de quantité ou, plus précisément, les quatre parties

²² Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent...* 1548, p. 50. La traduction est nôtre.

énumérées par Donat, ce qui « aristotéliserait » en quelque sorte le schéma du grammairien. Quoiqu'il en soit, Robortello n'harmonise pas explicitement le schéma de Donat avec la division aristotélienne de l'intrigue tragique en nouement (*desis*) et dénouement (*lusis*) qu'il mentionne dans son développement sur la *fabula*²³.

La concurrence des modèles

Dans le *De poeta* de Minturno, Pomponio Gaurico, qui est chargé de l'exposé sur la comédie, traite, comme Robortello, des parties de quantité après avoir terminé son développement sur les parties de qualité qui intègre dans la section sur l'expression un long exposé de Gravina sur les *ridicula*. C'est selon deux taxinomies qu'il traite de la structure comique. Il recourt d'abord, sans le nommer, à la nomenclature de Donat-Evanthius, présentée comme le « découpage approuvé par la plupart » (« *ab ea partitione, inquit, quae plerisque probatur* »)²⁴, en l'illustrant par des exemples empruntés aux comédies latines. Après avoir rappelé les fonctions du prologue – *captatio benevolentiae*, exposition de l'argument, défense du poète – et les différentes formes qu'il peut prendre, il superpose les trois autres parties distinguées par Donat-Evanthius à la structure en acte : la *protasis* qui correspond à l'introduction d'un danger (*periculum*), d'un tourment (*cruciatu*) ou d'un souci (*cura*) correspond au premier acte, parfois à une partie du second ; l'*epitasis* qui développe cette perturbation par de nombreux désordres (*turbae*) recouvre le second, le troisième et parfois le quatrième acte, comme dans l'*Hécyre* et *Amphitryon*. Enfin, la catastrophe qui correspond au retournement et à l'amélioration de la situation occupe le cinquième acte et parfois une partie du quatrième comme dans les *Adelphes* et parfois même tout le quatrième comme dans l'*Heautontimoroumenos* ou dans *Cistellaria*. Gaurico mentionne aussi l'« occasion » (*occasio*) qui prépare la voie de la catastrophe, c'est-à-dire une circonstance favorable qui rend possible la résolution de l'intrigue, par exemple, dans l'*Andrienne*, l'arrivée de Criton (*ut in adueniente in Andria Critone*)²⁵ – qui, en effet, reconnaît en Glycère la fille que Chrémès croyait morte dans un naufrage –, ou dans les *Captifs* l'annonce faite à Aegion par le parasite qui lui révèle l'arrivée du fils que les ennemis avaient capturé (« *et in Captiuus parasito nuntium Aegioni de aduentu filii, quem hostes ceperant afferente* »)²⁶. Il aborde de même le cas d'une *epitasis* si complexe qu'elle occupe une partie du cinquième acte ou le cas des intrigues complexes qui se caractérisent par une double catastrophe, comme celle de l'*Heautotimoroumenos*.

Or, Gaurico suggère aussi, ce que ne fait pas Robortello, d'appliquer à la comédie les parties que Vopiscus a déterminées pour la tragédie dans la quatrième partie du traité, c'est-à-dire la structure

²³ Voir plus loin.

²⁴ Minturno, *De poeta*, 1559, p. 354.

²⁵ Minturno, *De poeta*, 1559, p. 354.

²⁶ *Ibid.*

du chapitre 12 de la *Poétique* : prologues (*prologi*), épisodes (*episodia*), chœurs (*chorica*) et sorties (*exodi*)²⁷. Comme il a suffisamment parlé du prologue à propos du schéma de Donat et comme Vopiscus a tout dit des épisodes en traitant de la tragédie, il se concentre sur les parties chorales précisant qu'il ne traitera donc pas de la nouvelle comédie, mais de l'ancienne. Il accorde une importance particulière à la *parabasis* qu'il traduit par *transgressio* soit parce que le chœur sort du lieu qui lui est imparti, c'est-à-dire l'orchestra, soit parce qu'il transgresse les limites du sujet de la pièce²⁸. Il explique que « ce genre de digression » (*genus digrediendi*) a été inventé afin que le poète puisse s'adresser au peuple et qu'il a été accordé à juste titre à l'auteur de comédies puisqu'il s'efforce de corriger ce qui est répréhensible en stigmatisant et critiquant les vices. Il détaille alors les sept parties qui composent la parabase complète et analyse longuement les parabases des comédies d'Aristophane.

Les deux grilles sont traitées séparément et illustrées par des genres distincts : la *palliata* pour la grille de Donat et la comédie ancienne pour la structure d'Aristote.

Fusion des grilles et des nomenclatures

Riccoboni, en revanche, s'attache à faire coïncider les deux grilles comme il s'en explique au chapitre XII de l'*Ars comica*.

*Partes quantitatis, ex quibus Comoedia componitur, duorum generum sunt ; partim extra actionem, ut prologus separatus, cuius, exemplum ex ueteri Comoedia non habetur, sed tantum ex noua ; et chorus in ueteri, non in noua usurpatus : partim in actione, ut, si loqui uelimus ex Aristotelis praescripto, prologus scilicet coniunctus, episodium, exodus ; si recentiorum terminos spectemus, protasis, epitasis, catastrophe*²⁹.

Les parties de quantité dont la comédie se compose sont de deux sortes : l'une est extérieure à l'action, comme le prologue séparé dont l'ancienne comédie n'a pas d'exemple, mais qui se rencontre seulement dans la nouvelle comédie ; et le chœur utilisé dans l'ancienne comédie mais dont la nouvelle n'a pas conservé l'usage ; l'autre appartient à l'action, comme, si nous voulons utiliser une nomenclature aristotélienne, le prologue intégré à l'action, l'épisode et la sortie ou, si nous considérons la terminologie d'auteurs plus récents, la protasis, l'epitasis et la catastrophe.

Pour pouvoir superposer les deux schémas, il en supprime les parties qui ne conviennent pas à l'un ou l'autre des deux genres de comédie antiques. Les chapitres suivants sont consacrés aux parties qui restent et soulignent la convergence des nomenclatures héritées des Anciens. Dans le chapitre 15 (*De prologo coniuncto*)³⁰, le prologue lié à l'action est assimilé au premier acte de la

²⁷ Minturno, *De poeta*, 1559, p. 355.

²⁸ Minturno, *De poeta*, 1559, p. 357.

²⁹ Riccoboni, *Ars comica*, 1585, p. 157. La traduction est nôtre.

comédie, c'est-à-dire, « selon la définition d'Aristote, la partie qui précède le chœur » (« *ut definit Aristoteles, pars integra ante chorum* »)³¹ que Riccoboni identifie à la *protasis*, « exposé de l'argument et début du drame et de l'action » (« *propositio et initium dramatis, atque actionis* »). Comme Minturno, il précise que la *protasis* se poursuit parfois au deuxième acte, par exemple, chez Plaute, dans le *Soldat fanfaron*. Dans le chapitre 16, il situe l'épisode aristotélien au deuxième, au troisième et au quatrième actes et l'identifie à l'*epitasis* de Donat et dans le chapitre 17, il assimile la sortie (*exodus*) à la catastrophe, qu'il définit comme un « retournement vers une fin heureuse » (« *ad iucundos exitus conuersionem* »)³². De même, dans le chapitre 18 consacré au nombre d'actes (*De numero quinque actuum*), l'exigence horatienne des cinq actes est accordée avec la structure aristotélienne :

*In tragoedia et in comoedia sunt quinque actus: prologus coniunctus, episodium primum, episodium secundum, episodium tertium, exodus*³³.

Dans la tragédie et dans la comédie, il y a cinq actes : le prologue intégré à l'action, l'épisode un, l'épisode deux, l'épisode trois et la sortie.

Les grilles qui étaient juxtaposées chez Robortello et chez Minturno fusionnent chez Riccoboni avec pour corrélat une rigidification de la structure comique qui n'admet plus la souplesse dont fait preuve Minturno dans le *De poeta*.

***Fabula* tragique et *fabula* comique : la première tentative de transposition réalisée par Robortello**

Les trois théoriciens abordent différemment les parties de quantité mais adoptent la même méthode en ce qui concerne les parties de qualité puisqu'ils cherchent à transposer à l'intrigue comique des préceptes élaborés pour l'intrigue tragique par Aristote dans la *Poétique*. Robortello ouvre la voie. Alors qu'il applique pour définir les genres une méthode héritée du commentaire de Philopon aux *Seconds analytiques*, qui consiste à partir des points communs entre plusieurs genres pour identifier ensuite des différences spécifiques³⁴, il procède ici différemment puisqu'il

³⁰ Riccoboni, *Ars comica*, 1585, p. 160.

³¹ Riccoboni reprend exactement sa traduction du chapitre 15 de la *Poétique* (*De partibus quantitatis in fabula tragica*) qui correspond dans nos éditions critiques au chapitre 12 : « Le 'prologue' est la partie de la tragédie formant un tout qui précède l'arrivée du chœur » (52b19-20), traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 75.

³² *Ars comica*, p. 161.

³³ *Ars comica*, p. 162. La traduction est nôtre.

³⁴ Voir Virginie Leroux, « Robortello et la théorie littéraire », dans M. Bouquet, E. Buron, C. Lesage, dir., *Francesco Robortello*, Rennes, PUR, 2020, p. 329-342.

commence par indiquer que la matière de la comédie est différente de celle de la tragédie, pour ensuite rendre compte des points communs des intrigues comique et tragique :

*Fabulam comicam oportet complecti res tenues ac viles ; hac enim ratione differt a tragoedia ; itidem simplicem, atque unam tantum actionem imitari, non plures ; quae confici possit intra unius Solis periodum, ut doctissime monet Aristoteles in Poetice, ubi de tragica loquitur fabula*³⁵.

L'histoire comique doit comprendre des choses humbles et basses ; elle diffère en cela de la tragédie ; elle doit de même imiter une action simple et une, et non multiple, qui tient dans une seule révolution du soleil, comme le prescrit très doctement Aristote, lorsqu'il parle de la tragédie.

Robortello se réfère ici au chapitre 5 de la *Poétique* (49b12-13) qu'il commente de la même façon que dans son commentaire en expliquant qu'Aristote n'entend pas ici l'espace naturel d'une journée, au sens donné ordinairement par les savants astronomes, mais une journée artificielle. Il précise ensuite, reprenant le chapitre 7, que l'histoire « doit avoir une certaine étendue (*magnitudinem*) et un agencement systématique (*ordinem*) » (*Poétique*, 7, 50b34-37). Le terme *ordo* implique une unité organique – toutes les parties doivent s'accorder (*congruant*) – mais aussi une délimitation de l'histoire qui ne doit pas s'achever, ni commencer n'importe où. La juste étendue est celle qui permet un changement (*mutatio*) et un abandon (*inclinatio*) des troubles (*turbationum*) et des différends (*rixarum*)³⁶. En se fondant sur le chapitre 7 de la *Poétique* (51a34-35), Robortello précise que l'action doit former un tout de sorte que rien ne peut être supprimé ou déplacé sans que le tout soit disloqué et bouleversé. Il note ensuite d'après le chapitre 9 que les poètes comiques construisent leur histoire à l'aide de faits vraisemblables et lui donnent des noms inventés (51b11-14), puis, toujours selon le chapitre 9, qu'une histoire « à épisodes » (*episodica*) ne convient absolument pas. C'est encore sur le chapitre 9 qu'il s'appuie pour prescrire de représenter des événements qui se produisent contre toute attente. Se fondant sur le début du chapitre 10, il distingue ensuite deux types d'histoires : les histoires simples (*simplices*) et les histoires complexes (*implexae*) qui comprennent des reconnaissances et des événements qui se produisent contre tout espoir. Il énumère donc les cinq espèces de reconnaissance mentionnées par Aristote au chapitre 16 de la *Poétique* : par les signes distinctifs – naturels, comme les cicatrices, ou acquis, comme les colliers ; par le souvenir ; par raisonnement ; par un paralogisme ou un raisonnement faux et des conjectures vraisemblables. Il renvoie à son commentaire de la *Poétique* pour davantage d'explications et n'intègre pas d'adaptation au genre comique, se contentant de préciser que « dans les comédies, les reconnaissances sont situées dans la dernière partie quand la perturbation commence à s'apaiser », de donner, sans développer, l'exemple de l'*Andrienne* de Térence et de préciser que de nombreuses autres pièces comportent une reconnaissance³⁷. De même, après avoir mentionné

³⁵ Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent...* 1548, p. 45. La traduction est nôtre.

³⁶ *Ibid.*

les prescriptions du chapitre 17 concernant la façon de composer les histoires et résumé le chapitre 18 en indiquant que toute comédie se compose d'un nouement (*connexio*) et d'un dénouement (*solutio*), Robortello signale qu'il pourrait donner des exemples empruntés à Plaute et à Térence, mais qu'il lui a semblé suffisant de passer les préceptes en revue³⁸. C'est donc un canevas qu'il fournit, suivant l'ordre de la *Poétique* d'Aristote, dans une visée normative, en sélectionnant les caractéristiques de la fable tragique qui lui semblent applicables à l'histoire comique.

L'effet de surprise : joie, douleur et étonnement

Si les prescriptions qui concernent les unités, la vraisemblance et la structure complexe de l'intrigue s'appliquent à la fois à la tragédie et à la comédie, les faits imités et les effets produits sur le spectateur ne sont pas les mêmes :

*Quoniam vero in comoedia non tantum imitatio est rerum uilium, ac tenuium, cuiusmodi sunt in actionibus hominum priuatis; sed etiam turbulentarum; hoc enim etiam adsit oportet, quod est sumptum a natura et consuetudine humanarum actionum, quae semper aliquid in se perturbationis, ac difficultatis habent; necesse est intermisceri ea, quae sunt praeter spem, et expectationem nostram; euenta quaedam fortuita, quae insperatam laetitiam afferant, aut dolorem, aut admirationem*³⁹.

Puisque dans une comédie on n'imité pas seulement des choses basses et viles comme celles qui caractérisent les actions des particuliers, mais aussi des troubles, il convient de mettre en scène ce qui a été pris à la nature et à l'habitude des actions humaines qui comprennent toujours en elles un peu de perturbation et de difficulté ; il est nécessaire d'y mêler des actions qui se produisent contre tout espoir et contre toute attente, et des événements fortuits qui apportent une joie inespérée ou de la douleur ou de l'étonnement.

Le début de la définition rappelle la façon dont Donat-Evanthius définit les comédies latines et on reconnaît notamment l'adjectif *turbulentus* qui caractérise les débuts de l'intrigue comique dans le *De fabula*. Cependant, alors que Dubois notait que les personnages d'humble condition « ne sont guère exposés aux vicissitudes de la fortune »⁴⁰, Robortello précise que la condition humaine implique troubles et difficultés, ce qui rend l'intrigue compatible avec le précepte du vraisemblable. Dubois mentionnait aussi après Cicéron « le désagrément inattendu (*insperato*

³⁷ « Nam agnitiones in comoediae extrema parte recte collocantur; ubi turbatio rerum sedari incipit; cuiusmodi exemplum ex Andria Terentii sumi potest et aliis multis, in quibus est agnitio. » Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent...*, éd. cit., p. 46.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent...* 1548, p. 45. La traduction est nôtre.

⁴⁰ François Dubois, *Poetica*, Paris, Josse Bade, 1520, fol. B3r^o, trad. J. Lecointe, Mémoire inédit d'HDR cité, t. I, p. 27.

incommode) » et « la joie soudaine (*subita laetitia*) » parmi les ingrédients de la « narration poétique », cependant la transposition d'Aristote introduit la notion d'*admiratio*⁴¹, terme par lequel Robortello traduit après Pazzi la notion de *thaumaston* (θαυμαστόν) qui figure dans les dernières lignes du chapitre 9 de la *Poétique*, en 1452a1-6 :

Quoniam autem imitatio non tantum perfectae actionis, uerum etiam miserabilium terribiliumue est, haec autem maxime talia erunt potissimumque pollebunt quotiescunque per se ipsa inuicem admiranda illa accident, nimirum hoc pacto admirabile magis sese offert quam si a casu uel a fortuna proficisci appareat. Siquidem in his etiam quae a fortuna proueniunt, illa quidem maximam admirationem prae se ferunt quae ueluti suoapte impulsu prouenire uideantur, ut in Argo Mituy statua, quae super inspectantem collapsa authorem Mituy necis interfecit⁴².

Puisque l'imitation a pour objet non seulement une action complète, mais encore des faits propres à inspirer la pitié ou la terreur, et que d'autre part ceux-ci le seront surtout, et auront l'effet le plus radical, à chaque fois que, tout en s'enchaînant les uns aux autres, ils se produiront de façon surprenante, c'est assurément de cette façon que l'effet de surprise s'offre avec davantage de force que s'il a l'air d'arriver par accident ou sous l'effet de la fortune. Car même dans les faits qui proviennent de la fortune, ceux qui produisent la plus grande surprise sont ceux qui semblent arriver comme à dessein : telle à Argos la statue de Mitys, qui tua, en tombant sur lui pendant un spectacle, l'auteur du meurtre de Mitys.

Dans son commentaire de la *Poétique* Robortello s'attache longuement à montrer que le *thaumaston* est indispensable à la pleine efficacité de la pitié et de la terreur et on peut supposer que l'*admiratio* sert aussi de catalyseur à la joie et à la douleur qui se substituent à la crainte et à la pitié comme effets propres à la comédie.

La douleur correspond probablement à l'effet violent qu'Aristote ajoute aux deux parties de l'histoire – coup de théâtre et reconnaissance – à la fin du chapitre 11 et qu'il définit comme une « action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre »⁴³. Cependant la mention de ce sentiment étonne puisqu'au début du chapitre 5, Aristote définit le comique comme un défaut ou une laideur qui ne causent « ni douleur ni destruction », selon la traduction de Pazzi que reproduit le commentaire de Robortello : « *turpitude sine dolore, minimeque noxia*⁴⁴ ». Robortello ne cite pas le passage dans le traité sur la comédie, mais, dans son commentaire de la *Poétique*, il cherche à définir quelles sont les fautes et les laideurs qui suscitent le rire⁴⁵. Il énumère d'abord des vices « douloureux et destructifs » (φθαρτικὰ) en se fondant sur le développement qu'Aristote consacre à la pitié dans la *Rhétorique* (II, 8, 1386a8-12) et cite notamment les coups, les

⁴¹ Sur la notion d'*admiratio*, voir Rolf Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, op. cit., p. 186-187 et *Théories poétiques de la Renaissance*, éd. Virginie Leroux et Emilie Sérís, Genève, Droz, 2018, notamment p. 126-128 et p. 660-664.

⁴² Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, op. cit., p. 98, trad. S. Poujade, thèse citée, version dactylographiée, t. 2, p. 436. Voir aussi les analyses de cette dernière, t. 1, p. XC-XCV.

⁴³ Aristote, *Poétique*, 11, 52b9-13, traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 73.

meurtres, les blessures ou la privation de nourriture. Il en vient ensuite aux vices « douloureux mais non destructifs », en s'appuyant cette fois sur le développement que le Stagirite consacre à la honte (II, 6, 1383b12) – par exemple jeter son bouclier, prendre des cadavres ou avoir une relation sexuelle non autorisée. Enfin, il illustre les fautes qui ne sont « ni douloureuses ni destructives » par l'exemple des *Nuées* d'Aristophane, pièce dans laquelle Aristophane fait rire de Socrate en se moquant de son enseignement :

*Nam comici cum sint derisores, risum captant ex alienis peccatis. Vt Aristoph. risum captat in Nebulis, ex Socratis persona, cum ait illum docere quomodo dimetiri oporteat pulicis saltum. Itidem, quomodo insecta bombum emittant*⁴⁶.

En effet, les comiques sont des railleurs et font rire des vices d'autrui. Par exemple, Aristophane dans les *Nuées* fait rire de Socrate, lorsqu'il dit que ce dernier enseignait comment mesurer le saut d'une puce ou encore comment les insectes émettent des pets retentissants.

Dans la partie historique du traité sur la comédie, Robortello fait de la raillerie (*dicacitas*) une caractéristique de l'ancienne comédie grecque et il prend, de nouveau, l'exemple des *Nuées*, pièce dans laquelle on rit (*ridetur*) de Socrate, homme excellent et très saint. Cependant, le rire n'est pas mentionné parmi les effets de l'intrigue comique. Dans la suite du développement sur la *fabula*, c'est de nouveau la douleur et la joie qui sont citées à propos de la scène de reconnaissance (*agnitio*), définie comme un passage de l'ignorance à la connaissance qui fait naître de la joie et de la douleur, mais presque toujours la joie (« *fere semper laetitia* ») puisque les troubles commencent à s'apaiser⁴⁷. La priorité revient ainsi à l'effet de surprise et au plaisir qui résulte de la fin des contrariétés accumulées par l'intrigue.

⁴⁴ « Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. » : « La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas ; cependant elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur », *Poétique*, 5, 1448a32-36, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 49. Pazzi traduit : « *Comoedia autem est (ut diximus) peiorum imitatio, non tamen secundum omne uitii genus, quanquam ridiculum a turpi proficiscitur. Ridiculum enim alio pacto peccatum est, et turpitude sine dolore, minimeque noxia, peinde ac ridicula statim appareat deformis facies, distorta sine dolore* ». Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, éd. cit., p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.* La traduction est nôtre.

⁴⁷ Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent...*, éd. cit., p. 46. Robortello met de même l'accent sur la joie dans le traité qu'il consacre aux traits comiques (*De salibus*, 1548, p. 51-52). Voir V. Leroux, « Rire et sourire dans les poétiques néo-latines de la Renaissance », *Rire et sourire dans la littérature latine au Moyen Age et à la Renaissance*, dir. Brigitte Gauvin et Catherine Jacquemard, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019, p. 233-251.

La *fabula* comique dans le *De poeta* de Minturno

Pomponio Gaurico, à qui est confié l'exposé sur la comédie, qui occupe le livre IV du *De poeta* de Minturno, s'inscrit dans la démarche de Robortello mais approfondit l'analyse des préceptes aristotéliens et les illustre par de très nombreux exemples empruntés à la comédie antique qui le conduisent à infléchir les normes établies par le Stagirite.

Illustration et assouplissement des préceptes aristotéliens

Après avoir souligné la visée pédagogique de la comédie et défini le plaisir (*voluptas*) comme l'effet propre de l'imitation comique qui suscite « joie et rire » (*iucundam et ridiculam*)⁴⁸, Gaurico conteste la nécessité d'une fin heureuse et apaisée pour la comédie. Rappelant qu'à la fin des *Nuées* d'Aristophane, Strepsiade retourne à l'école de Socrate et y met le feu, de même que dans l'*Asinaria* de Plaute, Artémone trouve son mari dans les bras d'une courtisane et menace de le battre, il distingue la joie que procure le soulagement de voir un homme échapper au malheur – légitimation de la fin heureuse – du plaisir suscité par le rire qui se nourrit, au contraire, des désagréments subis par ceux qui sont ridiculisés⁴⁹. Pour ce qui est de l'étendue de la comédie, il commence par rappeler la prescription d'Aristote, mais pour l'assouplir aussitôt :

*Quanta porro haec actio sit et quam longa, me hercule neminem fugiet ; si temporis eodem curriculo, atque Tragoediae, spatium illi circumscriptum esse intelliget. Nam uel intra diem, uel ad summum biduo, ut res proposita postulat, quam ut exprimat Comicus actionem suscepit, peractam esse perspiciet. Aristophanis enim Plutos, Plauti Amphitryo, Terentii Heautontimorumenos res intra biduum confectas complectuntur*⁵⁰.

L'étendue et la longueur de cette action n'échappera, par Hercule, à personne si l'on comprend que l'espace de temps qui lui est imparti est le même que celui qui

⁴⁸ Il propose ainsi une double définition du genre, la première, empruntée à Cicéron, le décrit comme une « imitation de la vie, un miroir des habitudes et une image de la vérité », tandis que la seconde, fondée sur la définition aristotélienne de la tragédie (*Poétique*, 6, 49b24-28), la caractérise comme « une imitation en un style suave et limpide de quelque action qui concerne le domaine civil et privé, qui ne soit ni élevée, ni noble, mais qui suscite assurément joie et rire, propre à corriger la vie, menée jusqu'à son terme et comprise dans une juste durée, la représentation étant mise en œuvre par des personnages qui ne produisent ni la tristesse, ni l'horreur, mais comme s'il s'agissait d'un jeu, procurent, par leur action, du plaisir » [...] (« *imitationem esse ad effingendam suavi puroque sermone aliquam rerum, uel ciuilium, uel priuatarum actionem non sane insignem, non grauem, sed certe iucundam, atque ridiculam, et quidem ad correctionem uitae accommodatam, eamque integram iustaque magnitudine comprehensam, iis profecto inductis, qui non luctum excitent, non horrorem, sed tanquam ludant, uoluptatem agendo efferant* »). Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta*, Venise, Rampazzetto, 1559, IV, p. 280-281. La traduction est nôtre.

⁴⁹ Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta*, p. 279.

⁵⁰ *De poeta*, p. 281. La traduction est nôtre.

est impartie à la tragédie. En effet, on verra qu'elle est achevée en un jour ou au plus en deux jours, selon ce qu'exige l'argument que l'auteur comique a choisi pour exprimer l'action. En effet, le *Ploutos* d'Aristophane, l'*Amphitryon* de Plaute et l'*Heautontimoroumenos* de Térence comprennent des événements qui s'accomplissent en un espace de deux jours.

Minturno fait preuve de la même souplesse lorsqu'il énumère les espèces de comédies. Alors que Robortello, fidèle à Aristote, se contente de distinguer les comédies simples des comédies complexes, Minturno ajoute des catégories empruntées à Donat-Evanthius : les comédies mouvementées (*motoria*), comme l'*Heautontimoroumenos* et le *Phormion* de Térence ou, pour l'ancienne comédie, les *Cavaliers* et les *Nuées* d'Aristophane ; les comédies d'un genre calme avec peu d'action (*stataria*), comme les *Captifs*, la *Mostellaria*, le *Pseudolus* ou le *Trinummus* de Plaute et les comédies mixtes comme l'*Aululaire* qui est un peu plus calme qu'agitée ou l'*Eunuque* qui comprend plus de parties agitées. À ces catégories il ajoute une dernière distinction entre des comédies qui ne comportent que des personnages comiques et des comédies doubles (*duplices*) qui mettent en scène des personnages de basse condition et des hommes particuliers, mais aussi des dieux et des héros, comme l'*Amphitryon*.

Le caractère dialogique du traité permet, par ailleurs, de formuler des objections et de nuancer des prescriptions. C'est ainsi qu'un des interlocuteurs, Scortianus, note que le goût de Térence pour l'intrigue double semble contredire le principe de l'unité d'action⁵¹, ce à quoi Gaurico répond que la fable reste unique même si elle comprend des actions variées dans la mesure où « ces actions résultent de la même cause et ont la même issue » (« *quae et eadem de causa euenerunt, et eundem exitum inuenerint, comprehendantur* »), ce qui est le cas dans les comédies de Térence⁵². Par ailleurs, il fait l'éloge des épisodes extérieurs à l'histoire, comme le dialogue entre le parasite et le soldat qui ouvre le *Soldat Fanfaron* et ce, au nom du plaisir du spectateur. C'est encore au nom de ce plaisir que provoque l'*admiratio* qu'il préfère comme Aristote les fables complexes aux fables simples et les *motoriae* ou les *mistae* aux *statariae*.

Lorsqu'il définit la fable complexe, Gaurico la caractérise d'abord par la reconnaissance (*agnitio*). Alors que Robortello se contentait d'énumérer les types de reconnaissance distingués par Aristote au chapitre 16 de la *Poétique*, Minturno donne des exemples empruntés aux comédies latines. Ainsi, la reconnaissance par les signes distinctifs est illustrée par l'exemple de l'*Hécyre* :

*In Hecyra anulo conspecto Pamphilus reperit se uirginem priusquam eam uxorem
duxisset compressisse, quod quidem indicium, etsi arte uacat, extrinsecus absumptum*

⁵¹ « Verum hoc etiam explicandum est, si uidetur, quod singulis argumentis, praeter quam in Hecyra, nusquam non duplex negocium, duorumque amantium curas Terentius dicitur comprehendisse. Atqui in praeceptis esse docuisti unam suscipi actionem ad effingendum oportere » (*De poeta*, p. 184) : « Il faut expliquer, si cela semble bon, le fait que pour chaque intrigue, à l'exception d'Hécyre, Térence, dit-on, a toujours embrassé une double intrigue et les soucis de deux amants. Cependant tu as enseigné dans les préceptes qu'il convient d'entreprendre de représenter une action unique ». La traduction est nôtre.

⁵² *De poeta*, 1559, p. 284.

L'intrigue comique dans trois traités de poétique aristotéliens de la deuxième moitié du XVI^e siècle est⁵³.

Dans *l'Hécyre*, grâce à la vision d'un anneau, Pamphile découvre qu'il avait violé la jeune femme avant de l'épouser, indice qui, s'il est étranger à l'art poétique, est cependant un signe acquis et extérieur au corps.

C'est, en effet, la bague offerte par Pamphile à la courtisane Bacchis dont il était amoureux avant son mariage qui permet la reconnaissance : alors que l'épouse de Pamphile, Philomèle, sur le point d'accoucher d'un viol subi peu avant son mariage, a quitté la demeure conjugale pour retourner chez ses parents, Bacchis va la trouver pour la rassurer ; c'est alors que la mère de Philomèle reconnaît au doigt de la courtisane la bague que portait sa fille et qui lui avait été arrachée lors de l'agression. Cette bague prouve que Pamphile est l'auteur du viol mais aussi qu'il est le père légitime du nouveau-né et permet la réunion des époux. On a donc affaire à une péripétie avec reconnaissance mais Minturno ne le dit pas. Fidèle au chapitre 16 de la *Poétique*, il rappelle que l'indice de l'anneau n'est pas du ressort de l'art, mais relève des signes acquis, peut-être pour rappeler implicitement que les signes acquis sont préférables aux signes naturels. Cependant, à la différence de Robortello, il ne mentionne pas les différentes catégories de reconnaissance distinguées par Aristote, ni la hiérarchie établie par ce dernier, mais il insiste sur l'efficacité comique de l'effet de surprise, empruntant ses exemples aussi bien à la *palliata* qu'à la comédie ancienne, par exemple, aux *Nuées* d'Aristophane :

*In Nephelis Strepsiades a Socrate filium didicisse quemadmodum se ab aere alieno calumniis liberaret, arbitratus, cum plane in creditores illuderet, ac prae laetitia conuiuium celebraret, ab eo festiue admodum elusus cum id omnium minime speraret, uerberatur quasi fas esset liberorum manibus parenteis uapulare*⁵⁴.

Dans les *Nuées*, Strepsiade jugea bon d'envoyer son fils apprendre de Socrate comment il pourrait se libérer des accusations de dette ; alors qu'il se jouait de ses créanciers et comblé de joie célébrait un banquet, il fut, alors qu'il s'y attendait le moins, l'objet de joyeuses railleries de son fils et battu par ce dernier, comme s'il était permis que les parents reçoivent des coups des mains de leurs enfants.

Le comportement inattendu du fils de Strepsiade est parfaitement immoral mais il est conforme aux exigences de l'intrigue comique.

L'*hamartia* comique

Or, à la reconnaissance et à l'effet de surprise, Gaurico ajoute l'erreur de jugement (*error opinionis*), affirmant qu'il « n'est pas de fable sans quelque erreur en raison de laquelle une situation devient critique »⁵⁵. Dans son exposé sur les *ridicula*, Gravina utilise cette expression

⁵³ *De poeta*, p. 283. Notre traduction.

⁵⁴ *De poeta*, p. 283. Notre traduction.

⁵⁵ « *Nec fabula fere est sine aliquo errore quo in discrimen res adducatur* » (*De poeta*, 1559, p. 283).

pour qualifier le quiproquo, par exemple les quiproquos de l'*Amphitryon*⁵⁶. Cependant, les exemples donnés par Gaurico relèvent plutôt de la mauvaise décision ou de la naïveté. Le premier est emprunté à l'*Andrienne* où Pamphile, sur le conseil de l'esclave Davus, promet qu'il va épouser la femme que son père désire qu'il épouse. Le second est pris dans les *Adelphes* où Eschine est soupçonné par son beau-père d'aimer Psaltria qu'il avait fait enlever non pour lui-même mais pour son frère. L'expression désigne aussi la bêtise du Miles du *Soldat fanfaron* de Plaute:

*Quid Miles ille gloriosus, qui sibi persuasisset neminem esse, a quo non mirum in modum amaretur, cum eam dimisisset, cuius amore deperibat, ut eam uxorem duceret, quae se connubii cum illo ineundi cupiditate flagrare simulabat, an non praeter expectationem delusus irridendum se praebet ?*⁵⁷

Que dire du Soldat fanfaron ? Alors qu'il était convaincu qu'il n'y avait personne dont il ne fût incroyablement aimé, alors qu'il avait congédié celle pour qui il mourait d'amour pour épouser une femme qui faisait semblant de brûler du désir de l'épouser, ne prêche-t-il pas à rire pour avoir été abusé contre son attente ?

L'erreur de jugement est l'équivalent comique de l'*hamartia*, ou faute tragique, que les humanistes, Pazzi par exemple, traduisent précisément par *error*. Alors que dans son commentaire de la *Poétique*, Robortello se fonde sur le troisième livre de l'*Ethique à Nicomaque* (III, 1, 14) pour identifier cette *error* aux actes que l'on accomplit par ignorance non de ce qu'il faut faire, mais des circonstances particulières dans lesquelles et au sujet desquelles l'action a lieu, Minturno explicite, dans son développement sur la tragédie, la faute tragique de certains héros par un défaut de caractère et, comme le note Michal Lurje, il est le premier à identifier la faute d'Œdipe⁵⁸. Peut-être s'agit-il de réaffirmer l'équité de la justice divine et l'importance conjointe de la foi et des œuvres, dans le contexte des débats théologiques du concile de Trente, auxquels Minturno a pris une part active. De fait, Minturno est sensible au fait que l'*hamartema* entre dans la définition aristotélienne du comique. Au début du chapitre 5, précédemment cité, Aristote précise que « le comique consiste en un défaut (ἀμάρτημα) ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ». Pazzi traduit ἀμάρτημα par *peccatum*, mais Minturno glose le passage en y intégrant la notion d'erreur, ce qui rapproche l'*hamartema* comique de l'*hamartia* tragique :

⁵⁶ *De poeta*, 1559, p. 320.

⁵⁷ *De poeta*, 1559, p. 284. Notre traduction.

⁵⁸ Voir Mikael Lurje, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das tragödienverständnis der Neuzeit*, München-Leipzig, 2004 ; Brigitte Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin- New York, 2006, p. 226-66 ; Virginie Leroux, « Tragique et tragédie dans les Poétiques néo-latines humanistes », *Renaissances de la tragédie. Poétique, philosophie, esthétique, musique*, éd. Florence Malhomme, Laurent Pernot, Gioia Rispoli, Mary-Anne Zagdoun, *Atti della Accademia Pontaniana*, 61, anno accademico 2012, Napoli, Giannini editore, 2013, p. 309-336 et « Commentaire et cadrage du sens : l'error tragique selon Francesco Robortello et Martin Antoine Del Rio », *Commenter et philosopher à la Renaissance. Tradition universitaire, tradition humaniste*, dir. Laurence Boulègue, Lille, Presses du Septentrion, 2014, p. 225-238.

*Nam quod ridiculum dicitur, id erratum quoddam est, et doloris damnique expers turpitude*⁵⁹.

En effet, le comique est une sorte d'erreur et de laideur qui ne cause ni destruction ni dommage.

L'erreur entendue comme mauvaise interprétation des faits, source de quiproquos et d'ennuis, ou encore comme mauvaise décision est donc un ingrédient de l'intrigue comique.

Qu'en est-il du laid ? La question est surtout abordée dans le long exposé sur les *ridicula*, pris en charge par Gravina, qui décrit les différents types de laideur⁶⁰, mais illustre aussi systématiquement les procédés mentionnés par Cicéron dans le livre II du *De oratore* par des exemples empruntés à Plaute et à Térence. Particulièrement attentif à la convenance, il distingue les personnages qui peuvent susciter le rire « de façon obscène, indigne d'un homme libre et tout à fait ridicule » (« *obscoene, illiberaliter, perridicule* »), comme le parasite, l'entremetteuse et l'esclave, de l'homme grave et du jeune homme éduqué qui doivent veiller à respecter la décence et dont on ne peut se moquer que s'ils méritent les railleries à l'instar du soldat fanfaron. Il oppose, par ailleurs, le rire grossier provoqué par Plaute, chez qui on trouvera « de nombreux passages qui manquent de subtilité » (« *insulsa tamen in eo non pauca deprehendes* ») des traits plus fins de Térence, plus modéré (*moderator*)⁶¹. Cependant, à la fin de la section sur la *fabula*, Gaurico rappelle que rien d'indigne ou d'indécent, rien qui puisse choquer n'est admis dans l'intrigue comique et, au nom du *decorum*, blâme Plaute d'avoir représenté dans *Mostellaria* des jeunes gens en train de se soûler ou de participer à des orgies.

Si Minturno s'attache à proposer une caractérisation aristotélienne de la *fabula* qui privilégie l'effet de surprise et le *thaumaston*, il envisage les vertus pédagogiques du rire moqueur et, dans le contexte de la contre-Réforme, son analyse repose sur une conscience aiguë des convenances et des hiérarchies sociales qui imposent des limites au plaisir comique.

L'infléchissement de Riccoboni : la valorisation du rire et des *ridicula* dans l'analyse de l'intrigue comique

Dans l'*Art de la comédie* tiré d'Aristote (*Ex Aristotele Ars comica*) dont il fait suivre sa paraphrase de la *Poétique* du Stagirite, Antonio Riccoboni approfondit la méthode de ses prédécesseurs en transférant à la comédie les analyses aristotéliennes de la tragédie⁶². Il fait, en

⁵⁹ *De poeta*, 1559, p. 281. Notre traduction.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 307-309.

⁶¹ *Ibid.*, p. 305.

effet, du rire – et non plus du plaisir – l'équivalent pour le genre comique de la crainte et de la pitié et définit ainsi une *catharsis* comique :

*Inducit per voluptatem ex ridiculo animorum purgationem, quia per huiusmodi voluptatis assuefactionem animus temperatur, ad talem voluptatem perfruendam, et ex eo etiam perpurgatur, quod per ridiculas deceptiones cauere huiusmodi deceptiones condiscit*⁶³.

Elle opère par le plaisir qui naît du risible la purgation des esprits parce que l'accoutumance à ce genre de plaisir procure à l'esprit de la modération dans la jouissance d'un tel plaisir et la purgation est complète parce qu'elle apprend par des tromperies qui suscitent le rire à se méfier des tromperies de ce genre.

La *catharsis* tragique a donné lieu à de multiples interprétations autorisées par l'ambiguïté de la formulation de la *Poétique*, l'équivoque portant notamment sur l'objet de la purgation et sur sa nature. Robortello privilégie une interprétation homéopathique et considère que les spectacles purgent de la crainte et de la pitié et endurcissent les hommes, tandis que Vincenzo Maggi attribue comme fin à la tragédie de purger par la crainte et la pitié les passions qui leur sont semblables, comme la Colère, l'Avarice et la Luxure⁶⁴. De la même manière, Riccoboni confère ici une double nature à la *catharsis* comique : la première, déjà formulée par Giulio Del Bene⁶⁵, est homéopathique et vise une forme modérée de plaisir, conformément au modèle aristotélien de l'*eutrapelia*, tandis que la seconde, allopathique, fait du rire l'opérateur de la leçon morale par la distance et la condamnation qu'il suscite.

L'examen de la *fabula* qui suit cette définition met l'accent sur la composition et se veut normative : chaque paragraphe commence ainsi par le verbe *debet*. Les deux premières prescriptions concernent l'unité de l'intrigue, distinguée de l'*historia*. Prenant l'exemple des *Ménechmes*, Riccoboni raconte toute l'histoire des deux jumeaux pour préciser que la représentation ne comprend que le jour de leurs retrouvailles. Par le biais d'une comparaison avec

⁶² Antonio Riccoboni, *Poetica [...], poeticam Aristotlis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetri captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, Vicence, Perrin et G. Greco, 1585, p. 152-154. Il s'agit d'une version remaniée de la *Disputatio de re comica* qui figure dans l'édition de ses traductions latines de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote, parue à Venise, chez P. Meietto, en 1579.

⁶³ *Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, éd. cit., p. 147. Le *Tractatus Coislinianus*, qui transpose à la comédie la définition aristotélienne de la tragédie, mentionne de même une *catharsis* comique, cependant sa nature n'est pas définie. Voir Aristotle, *Poetics I, with the Tractatus Coislinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II. The Fragments of the On Poets*, translated with notes by Richard Janko, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987, p. 44. Si l'on est frappé par la parenté de la démarche de Minturno et de Riccoboni avec celle qui est mise en œuvre dans le *codice parisino* 120 de la collection de Ségner de Coislin, jusqu'à preuve du contraire, il n'est pas envisageable que ces derniers aient eu accès à ce manuscrit.

⁶⁴ Parmi les articles les plus récents, E. Ryan, « Robortello and Maggi on Aristotle's theory of catharsis », *Rinascimento*, 22, 1982, p. 263-273; B. Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin-New York, 2006, p. 266-311; T. Chevrolet, « 'Che cosa è purgare ?' : la *catharsis* tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance », *Études Épistémè*, 13, printemps 2008, p. 37-68; D. Blocker, « Éluclider et équivoquer : Francesco Robortello (ré)invente la « catharsis », *Les Cahiers du CRH*, 33, 2004, *Stratégies de l'équivoque*, mis en ligne le 19 novembre 2008. URL : <http://ccrh.Revues.org/index250.html>, 2009; Bernard Huss, « Die Katharsis, Jean Racine und das Problem einer 'tragischer Reinigung' bei Hofe », *PhiN*, 49, p. 35-55 et J.-C. Darmon (éd.), *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question. 4-5 juin 2010*, Paris, Hermann, 2011.

⁶⁵ Voir Rolf Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien, op. cit.*, p. 191.

le corps humain qui, au sein d'un tout organique, comprend le corps et la tête, Riccoboni distingue de l'histoire des personnages la *fabula* qui se limite à l'action du dernier jour (*tota ultimi diei actio*) et comprend un début, un milieu et une fin. Il en revient donc à l'unité d'action et de temps définie par Aristote pour la tragédie, une révolution du soleil. À propos de la question de la double intrigue, il prend l'exemple de l'*Andrienne* et propose une analyse différente de celle qui figure dans le *De poeta* de Minturno : selon Riccoboni, l'*Andrienne* comprend bien une action double, l'action de Pamphile qui aime Glycère et celle de Charinus qui aime Philumena, mais une de ces actions est la principale et l'autre est adventice et tient lieu d'épisode.

La troisième prescription porte sur la vraisemblance et la quatrième condamne l'intrigue « épisodique » : seuls sont tolérés les épisodes qui sont nécessaires à l'action, par exemple dans les *Ménechmes*, ceux qui permettent le quiproquo entre les deux frères et par là la reconnaissance. Riccoboni commence par rappeler l'argument de la pièce, facile à résumer : « Ménechme Sosiclès reconnaît son frère, Ménechme d'Epidamme, qui avait été enlevé » (« *Menechmum Sosiclem Epidamni Menechmum surreptum fratrem suum agnouisse* »)⁶⁶. Sans essayer de justifier la vraisemblance de l'enlèvement de l'un des jumeaux et de leurs retrouvailles six années plus tard, Riccoboni rapporte les événements qui se succèdent au début de la pièce : Peniculus parle ; survient le Ménechme qui a été enlevé, invectivant sa femme, la courtisane Oponie sort et envoie Cylindrus acheter des victuailles ; ensuite, Ménechme Sosiclès arrive avec son esclave et il est pris à tort pour son frère (« *falso accipitur* ») par Cylindrus, puis par Erotie, puis par Peniculus, puis par la servante et enfin par l'épouse. Aucun des faits mentionnés n'est invraisemblable et ils sont liés selon un enchaînement nécessaire puisque chaque action prépare un quiproquo. On ne peut donc pas parler d'une intrigue épisodique (*fabula episodica*).

De façon plus singulière, la cinquième prescription établit un lien entre l'*admiratio* et la *catharsis* comique.

Debet esse admirabilis, ut per ridiculum deceptionem talis inducat deceptionis purgationem: admiratio enim rerum malarum, et turpium, quae in Comoediis irridentur, ac uituperantur, spectatores docet, ne in illas incurrant. Nam, quemadmodum Tragoedia in rebus miserabilibus, et metuendis admirationem mouet: sic Comoedia in turpibus, et irridendis. Vt, cum in Adelphis Terentii Demea pater decipitur, et Ctesiphonem filium esse probum, Aeschinum uero improbum credit; ex huiusmodi deceptione oritur admiratio, quae spectatores commonefacit, ne simili modo decipiantur. Qua purgatio est Comoediae propria⁶⁷.

La fable doit surprendre afin de réaliser par une tromperie ridicule la purgation d'une telle tromperie. En effet, la surprise que suscitent les vices et les actions honteuses qui sont ridiculisées et blâmées dans les comédies apprend au spectateur à ne pas s'y précipiter. De même que la tragédie provoque la surprise à propos d'événements qui font naître la pitié et la crainte, ainsi la comédie le fait à propos d'événements honteux et ridicules. Par exemple, lorsque dans les

⁶⁶ *Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, éd. cit., p. 151.

⁶⁷ *Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, éd. cit., p. 151-152. La traduction est nôtre.

Adelphes de Térence, Demea, le père, est trompé et croit que son fils Ctésiphon est honnête, tandis qu'il croit Eschine malhonnête : d'une tromperie de ce genre naît la surprise qui enseigne aux spectateurs à ne pas être trompés de la même manière. Cette purgation est propre à la comédie.

La *catharsis* comique se voit attribuer, comme la *catharsis* tragique, une fonction pédagogique : l'*admiratio* est l'agent d'une prise de conscience qui rend le spectateur plus lucide. La prescription suivante concerne la nature de la fable la plus belle qui doit être complexe (*implexa*) et comporter le changement d'une fortune contraire en heureuse fortune. Riccoboni énumère alors les six sortes de reconnaissance distinguées par Aristote dans la *Poétique* : par les signes (*per signa*), par une fiction du poète (*per poetae fictionem*), par la mémoire (*tum per memoriam*), par le syllogisme (*per syllogismum*), par le paralogisme (*per paralogismum*), par une succession d'événements (*per rerum successionem*). Il insiste enfin sur la nécessité d'un dommage ou de troubles, distincts des troubles de la tragédie – sans morts ni blessures donc – et qui déboucheront sur des noces, de la joie, de la tranquillité. De fait, l'intrigue doit comporter des dangers (*aliqua pericula*) sans lesquels « les dénouements seraient glaciaux » (« *exitus essent frigidissimi* »)⁶⁸. La formule est empruntée à Jules-César Scaliger qui dans le livre I des *Poetices libri septem* conteste la définition de Donat-Evanthius, selon laquelle la comédie traite de personnes privées et d'affaires civiles sans qu'il y ait de danger (« *priuatarum personarum, ciuiliu negotiorum comprehensio sine periculo* », *de com.* 5, 3) pour affirmer, au contraire, que dans une comédie, « il y a toujours un danger, sans quoi les dénouements seraient glaciaux » (« *Deinde in comoedia semper est periculum, alioquin exitus essent frigidissimi* ») et « même des dommages pour les marchands, les rivaux, les esclaves, les maîtres, comme dans l'*Asinaria* et la *Mostellaria*, où les maîtres sont punis » (« *sed etiam damna lenonibus et riualibus et seruis et heris, quemadmodum in Asinaria et in Mostellaria ipsi quoque heri male multantur* »)⁶⁹. Riccoboni conclut cependant le chapitre en notant que dans la comédie le risible prend la place des maux des tragédies (« *Loco autem tragicorum malorum debet ridiculum continere* »). Encore une fois, l'accent est mis sur le rire.

Comme Robortello, Riccoboni n'intègre pas la laideur à sa caractérisation de la *fabula* comique. La définition aristotélienne du comique est reléguée dans le chapitre XX consacré au « risible » (« *De ridiculo* ») qu'il inscrit explicitement dans la lignée du *De ridiculis* de Vincenzo Maggi⁷⁰. Partant de la définition d'Aristote, Riccoboni propose, comme Maggi, une physiologie du rire qui met l'accent sur la dilatation du cœur tout en signalant le rôle joué par l'esprit ; cependant il insiste non sur la connaissance, mais sur l'imagination⁷¹. Le relâchement des esprits explique les manifestations du rire, comme la dilatation de la bouche ou même les larmes. Riccoboni fournit ensuite des exemples de laideur et développe longuement la question de

⁶⁸ *Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, éd. cit., p. 152.

⁶⁹ Jules-César Scaliger, *Poetices libri septem*, I, 28, éd. 1561, p. 11b, éd. L. Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1994, t. 1, p. 128.

⁷⁰ « *Scripserat quoque de ridiculis in Poetica : sed haec tota pars desideratur, cui Vincentius Madius in suo de ridiculis commentario supplere conatus est* ». *Ars Comica*, op. cit., p. 168.

l'intégration des traits comiques dans le champ de l'*urbanitas*. Or, il revient à la fable dans les derniers chapitres de son traité puisque le vingt-troisième est consacré au nœud et au dénouement, tandis que le dernier distingue quatre espèces de comédies : simple (*simplex*), dans laquelle ne figurent ni péripétie, ni reconnaissance, complexe (*implexa*), dans laquelle tout est péripétie et reconnaissance, de caractères (*morata*), « dans laquelle prévalent les caractères », comme l'*Hécyre* de Térence, et enfin comique (*ridicula*) dans laquelle prévalent les traits comiques (*ridicula*), les plaisanteries (*ioci*) et les facéties (*facetiae*), comme les *Ménechmes* de Plaute⁷². Ces caractéristiques peuvent se combiner – une comédie peut être simple et de caractères comme les *Adelphes* ; complexe et de caractères comme l'*Hécyre* ; simple et comique comme l'*Aululaire* ; complexe et comique comme les *Ménechmes*. En revanche, certaines catégories sont incompatibles : une comédie ne peut pas être à la fois simple et complexe ni de caractère et comique. Riccoboni établit enfin un classement qui part de la combinaison la moins estimable à la combinaison préférable : d'abord la fable simple de caractères, ensuite la fable simple comique, puis la fable complexe de caractère et enfin la fable complexe comique. Le rire est donc réintégré à la caractérisation de l'intrigue de comédie.

Robortello, Minturno et Riccoboni s'inspirent de la théorie aristotélienne de la tragédie pour caractériser l'intrigue comique et imposer des normes et des règles. Pour ce qui est des parties de quantité, la nomenclature de Donat-Evanthius, mieux adaptée à la comédie latine, s'impose ; cependant Minturno applique la structure tragique aristotélienne à la comédie ancienne grecque et Riccoboni s'attache à fusionner les grilles des deux théoriciens antiques en les intégrant à la structure horatienne en cinq actes. S'agissant de l'analyse de la *fabula*, la transposition est plus facile : les trois théoriciens humanistes prescrivent l'unité d'action et de temps, recommandent de respecter la vraisemblance et privilégient la fable complexe qui comprend des reconnaissances, des péripéties, des troubles, des dangers et un retournement de situation qui provoquent plaisir, joie et *admiratio*. Le concept aristotélien de *thaumaston* permet, en effet, de rendre compte d'un goût pour le suspens, déjà remarquable chez Dubois et chez Vida. Les trois théoriciens se singularisent cependant en privilégiant chacun des caractéristiques distinctes : Robortello mentionne la douleur parmi les effets spécifiques de la comédie, Minturno fait de l'*harmatia* comique ou « erreur d'opinion » un ingrédient constitutif de l'intrigue comique et Riccoboni définit une *catharsis* comique. Le rire occupe une place croissante dans l'analyse de l'intrigue comique : Robortello mentionne le rire satirique de l'ancienne comédie, cependant, dans son analyse de la *fabula*, fondée sur la comédie nouvelle, la joie et l'étonnement dominant. Minturno tient aussi compte du rire satirique et le légitime dans une perspective épictétique, reprenant à son compte l'image cicéronienne du miroir des mœurs et rappelant que la comédie enseigne ce qui est

⁷¹ « *Hunc igitur doctissimi homines dixerunt esse signum laetitiae quod facit animus per dilatationem cordis ex spirituum resolutione, qui vincente imagine rei laetae nequeunt contineri* ». *Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, éd. cit., p. 164. « Les hommes très savants ont dit qu'il est le signe de la joie, signe que donne l'esprit par une dilatation du cœur qui provient d'un relâchement des esprits qui ne peuvent plus être contenus, l'image de la chose joyeuse l'emportant » (notre traduction).

⁷² *Eiusdem ex Aristotele Ars Comica*, éd. cit., p. 170.

utile et ce qu'il faut éviter. Il consacre un long développement aux *ridicula*, en appliquant aux comédies antiques l'analyse cicéronienne des traits comiques et définit un usage convenable du rire, fondé notamment sur l'appartenance sociale des personnages. Riccoboni accorde au rire une place centrale : sensible aux enjeux éthiques de la comédie, il substitue à l'image cicéronienne du miroir des mœurs le mécanisme de la purgation par le rire et il fait de la complexité et de l'attention portée aux traits comiques les caractéristiques de la plus belle intrigue. Son interprétation de la *catharsis* comique vise cependant une forme modérée de la jouissance, preuve si l'en est que le rire, la joie et le plaisir continuent d'être perçus comme un danger qui doit être contrôlé.

PLAN

- Les parties de quantité : l'intégration progressive de la structure aristotélienne
 - Horace et Donat-Evanthius à défaut d'Aristote
 - La concurrence des modèles
 - Fusion des grilles et des nomenclatures
- Fabula tragique et fabula comique : la première tentative de transposition réalisée par Robortello
 - L'effet de surprise : joie, douleur et étonnement
- La fabula comique dans le De poeta de Minturno
 - Illustration et assouplissement des préceptes aristotéliens
 - L'hamartia comique
- L'infléchissement de Riccoboni : la valorisation du rire et des ridicula dans l'analyse de l'intrigue comique

AUTEUR

Virginie Leroux

[Voir ses autres contributions](#)