

L'adaptation des *Menaechmi* de Plaute par Jean de Rotrou

Jean de Rotrou's adaptation of the *Menaechmi* by Plautus

MIRNA SINDIČIĆ SABLJO [msindici@unizd.hr]
Sveučilište u Zadru, Croatie

RÉSUMÉ :

Jean de Rotrou, auteur dramatique français du XVII^e siècle, maîtrise différents modes d'imitation et d'adaptation des modèles. Il puise son inspiration dans les œuvres de Sénèque, de Plaute, de Sophocle, de la pastorale italienne, dans le roman pastoral français et surtout dans les comédies espagnoles. Ce travail a pour but d'analyser l'adaptation de *Menaechmi* par Jean de Rotrou ainsi que sa place dans le contexte du théâtre français du XVII^e siècle. L'adaptation de *Menaechmi* de Plaute par Jean de Rotrou doit être considérée dans le contexte de la compétition créative (*aemulatio*) qui caractérise le rapport des écrivains du XVII^e envers la littérature de l'Antiquité. La pièce de Rotrou suit fidèlement le développement de l'action de la comédie de Plaute. On y retrouve les mêmes personnages et le même lieu de l'action (une place avec trois maisons). Rotrou néanmoins, modifie certains aspects du texte de Plaute. *Les Ménechmes* est une adaptation de *Menaechmi* et non pas une traduction fidèle. Cette comédie de Rotrou est une « belle infidèle » typique des XVII^e et XVIII^e siècles en France. Elle marque un épisode important de la réception française de Plaute.

MOTS CLÉS :

Jean de Rotrou; le théâtre français ; le baroque ; Plaute ; l'adaptation ; le double ; *aemulatio* ; la belle infidèle

ABSTRACT:

Jean de Rotrou, a 17th century French playwright, has adapted a considerable number of Spanish, Italian, Greek and Latin dramatic sources. The aim of this paper is to analyse his adaptations of Plautus's *Menaechmi*, one of his three adaptations of Plautus's comedies. The adaptation is analysed in the context of *aemulation* and *les belles infidèles* that were characteristic of the French 17th century literary practice. Rotrou's adaptation has largely contributed to Plautus's reception in France, as well as to the restoration of the comedy in 17th century French Theatre.

KEY WORDS:

Jean de Rotrou; French theatre; baroque; Plautus; adaptation; double; *aemulatio*; la belle infidèle

REÇU 2015-03-11; ACCEPTÉ 2015-06-20

1. Jean de Rotrou et le théâtre de son temps

L'activité littéraire de Jean de Rotrou (1609–1650) date de la période des grandes mutations du théâtre français. Durant la première moitié du XVII^e siècle, la pratique théâtrale médiévale fut définitivement abandonnée et les règles du théâtre classique ont été élaborées à la suite de nombreuses polémiques et de querelles littéraires. La subvention de la part de l'État, l'ouverture de nouvelles salles de théâtre, la sédentarisation des troupes et la professionnalisation de la vie théâtrale ont créé des conditions favorables au renouvellement de l'écriture dramatique en France. Jean de Rotrou a joué un rôle actif dans ce renouvellement, ainsi que d'autres auteurs dramatiques de sa génération, parmi lesquels on classe Pierre Corneille, Georges de Scudéry, Jean Mairet, Tristan L'Hermite et Pierre Du Ryer.

On sait peu à propos de Jean de Rotrou. Nous ne possédons que des informations fragmentaires sur sa vie. Aucune lettre, aucun manuscrit authentique, aucun texte théorique inhérent à la conception que le dramaturge se fait de son art ne semblent avoir subsisté (Vuillemin 1994 : 63).

Jean de Rotrou a commencé sa carrière en 1628 avec *L'Hypochondriaque* et il l'a terminée en 1650 avec *Cosroès*. Au début de sa carrière d'auteur dramatique, Rotrou était un poète à gages, lié par un contrat peu avantageux à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.¹ En 1634, après avoir rompu le contrat avec cette troupe, Rotrou est devenu membre du groupe des « Cinq Auteurs » réunis autour de Richelieu et chargés d'écrire les comédies dont ce dernier rédigeait les scénarios. La rupture du contrat n'a pas rendu à Rotrou le droit de disposer des textes déjà livrés à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, mais sa situation financière s'est malgré tout améliorée. À partir de 1634, son rythme de publication de textes s'est ralenti. De cette date jusqu'à la fin de sa vie, Rotrou a écrit en moyenne un texte dramatique par an, ce qui est considérablement moins par rapport aux cinq textes annuels que le contrat avec Bellerose le contraignait à écrire.²

Rotrou était un auteur dramatique avant tout. Il ne s'est pas engagé dans les querelles et les polémiques littéraires qui ont marqué la première moitié du XVII^e siècle.³ Étant donné qu'il n'a pas rédigé un seul texte théorique ou polémique, son opinion sur les questions controversées de son temps reste inconnue. Rotrou n'a pas pris part à la fameuse « Querelle du Cid », même si Pierre Corneille était l'un de ses meilleurs amis.

À partir de la fin du XVII^e siècle, la critique littéraire jugeait négativement les pièces de Jean de Rotrou à cause de leur irrégularité. Elles tombèrent bientôt dans l'oubli. Rotrou a partagé le destin de tous les écrivains pré-classiques qui sont restés en marge du canon

1 Rotrou était le successeur d'Alexandre Hardy en tant que poète à gages de l'Hôtel de Bourgogne.

2 Rotrou a confié ses nouveaux textes à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

3 Les textes théoriques les plus importants de la première moitié du XVII^e siècle sont la préface de *La Silvanire* de Mairet (1630–1631), les préfaces des pièces de Pierre Corneille et de Jean Chapelain, la *Poétique* de Jules de la Ménsardière (1639) et *La pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1640).

littéraire français à cause de l'irrégularité de leur œuvre. De fait, les jugements portés sur l'œuvre de Rotrou ont été étroitement liés à la construction du « classicisme » et à la relative dépréciation de l'esthétique qui le précède. Le respect des règles était alors l'un des critères essentiels pour juger l'œuvre de Rotrou (Vuillemin 1990 ; Mortgat-Longuet 2007). Cependant, pendant la seconde moitié du XX^e siècle, à l'époque du renouveau de l'intérêt pour la littérature baroque, l'œuvre dramatique de Rotrou a été revalorisée. Aujourd'hui, il est généralement considéré par les historiens du théâtre comme le quatrième dramaturge du XVII^e siècle (Vuillemin 1994 : 66). L'étude de Rotrou est désormais facilitée par l'édition de son théâtre complet, sous la direction de Georges Forestier (Éditeur : Société des textes modernes français, Paris). Les pièces qui sont considérées aujourd'hui comme constituant la meilleure partie de son œuvre sont *Le Véritable Saint-Genest*, *Venceslas* et *Cosroès*.

L'œuvre dramatique de Jean de Rotrou est caractérisée par la complexité de l'action et une grande diversité thématique et stylistique. Les pièces de Rotrou oscillent entre le respect et le non-respect des règles du théâtre classique. Elles mélangent les genres et les tons et elles abondent en effets spectaculaires, ainsi qu'en motifs baroques (la folie, l'illusion, le jeu des miroirs, les déguisements, la métamorphose, etc.).

Jean de Rotrou a considérablement contribué à la restauration des genres comique et tragique à l'antique sur la scène française au XVII^e siècle, même si le genre de la tragi-comédie, qui était à la mode à cette époque-là, prédomine dans son œuvre.⁴ Durant les vingt-cinq années de sa carrière littéraire, Rotrou a rédigé une cinquantaine de textes dramatiques dont seulement trente-cinq se sont conservés (Gethner 1991). Parmi eux se trouvent dix-sept tragi-comédies, douze comédies et six tragédies.

Il y a deux manières de classer la production théâtrale de Jean de Rotrou ; par genre dramatique et par type de sources. Parmi les sources, on distingue les adaptations des comédies espagnoles⁵, les adaptations des comédies italiennes, les adaptations des sources non-dramatiques (des romans) et les adaptations des sources antiques.⁶ Rotrou était éclectique dans son choix des thèmes et des motifs à adapter. Il n'a pas inventé de nouveaux sujets, il a adapté des œuvres écrites par d'autres. Il puise son inspiration dans les œuvres de Sénèque, de Plaute, de Sophocle, de la pastorale italienne, dans le roman pastoral français et surtout dans les comédies espagnoles.

4 Les tragédies de Rotrou, ainsi que *Médée* de Pierre Corneille, *La Mort de César* de Georges de Scudéry et *Sophonisbe* de Jean Mairet, ont renouvelé le genre de la tragédie à l'antique en France au XVII^e siècle.

5 Lorsqu'on considère l'imitation de la *comedia* en France, Rotrou est une figure clé en raison de la présence massive de textes espagnols parmi les sources de son œuvre. Une douzaine d'œuvres, soit un tiers de sa production connue, est inspirée de la littérature espagnole, ce qui fait de Rotrou, en termes de fréquence, le plus productif adaptateur d'œuvres espagnoles de son époque (Birkemeier 2007).

6 L'adaptation consiste en la transposition d'une œuvre d'un mode d'expression à un autre. L'adaptation n'est pas seulement une appropriation d'un texte source, mais sa transposition. Elle implique forcément une relation hypertextuelle à l'œuvre de départ, et un travail de transformation plus ou moins important (Mélon 2002 : 4–5). Santoyo définit l'adaptation comme la naturalisation du drame dans un milieu nouveau (1989: 104).



Les Ménéchmes (1632), *Les Sosies* (1637) et *Les Captifs* (1637), les trois comédies de Rotrou, sont des adaptations de trois comédies de Plaute (*Menaechmi*, *Captivi* et *Amphitruo*). Ces trois comédies constituent un corpus indépendant à l'intérieur de la production dramatique de Rotrou. Elles marquent un épisode important de la réception française de Plaute, qui fut tardive par rapport aux réceptions italienne et espagnole (Delcourt 1934). Plaute figure parmi les rares auteurs sur l'œuvre desquels Rotrou s'est exprimé. Dans l'avis au lecteur qui précède sa comédie *Clarice*, Rotrou affirme que Plaute est « un grand génie de la comédie » et souligne qu'on « ne peut pas faillir en l'imitant ».⁷

L'étude comparée des adaptations et de leurs modèles, faite par Sven Birkemeier, a montré que Rotrou maîtrise différents modes d'imitation: il adapte des pièces entières, des situations, des structures; tantôt fidèlement, tantôt en les transformant au point que l'imitation est à peine perceptible. Par ailleurs, sa pratique révèle un recours fréquent à la contamination ainsi qu'une grande variété dans l'utilisation des sources, parfois très nombreuses à « nourrir » une seule adaptation (Birkemeier, 2007).

Ce travail a pour but d'analyser l'adaptation de *Menaechmi* par Jean de Rotrou ainsi que sa place dans le contexte du théâtre français du XVII^e siècle.

2. Le problème de la traduction et de l'adaptation au XVII^e siècle en France

L'adaptation de *Menaechmi* de Plaute par Jean de Rotrou doit être considérée dans le contexte de la compétition créative (*aemulatio*) qui caractérise le rapport des écrivains du XVII^e envers la littérature de l'Antiquité. La notion d'*aemulatio* provient de la rhétorique et de la poétique classique, tout comme celle de l'imitation (*imitatio*). *Aemulation* implique que les écrivains modernes rivalisent avec leurs modèles antiques, pour lesquels ils éprouvent une profonde admiration, en essayant, en même temps, d'être aussi bons qu'eux, sinon meilleurs. *Aemulatio* est une imitation créative qui consiste en une lecture attentive du texte pris comme modèle, son interprétation créative et sa réécriture conformément au goût du public et aux conventions littéraires en vigueur. L'auteur rédige son texte en adaptant le texte antique selon les conventions du genre littéraire. *Aemulatio* inclut donc l'appropriation du modèle et sa transformation afin de révéler le génie créateur de l'auteur français. Le surpassement de la source ouvre nécessairement la voie à la création originale. La compétition créative avec les Anciens permet aux écrivains

7 « Il est impossible de s'esgarer dessus les pas de cét illustre Pere du Comique ; Ce qu'il a fait de beau l'est au dernier point, & ce qui ne l'est pas absolument pour luy, l'est parfaitement pour nous. Il nous passe de si loing aux endroits mesmes où il se negligé, que nous serions assez riches de ce qu'il jette, & assez parés de ses deffauts; Enfin c'est de luy qu'un celebre Autheur a dit, que si les Muses avoient voulu parler Latin, elles auroient parlé comme luy. Si son langage est beau, son invention ne l'est pas moins, deux ou trois de ses pieces sur qui i'ay jetté les yeux, & qui ne doivent rien à celles que i'ay desia mises en nostre langue, feront encor admirer cét incomparable Comique sur la Scene Françoisé [...] ». (Rotrou, 1967b: 343–345).

modernes de trouver leur propre style et d'atteindre à la perfection. À cette époque-là, les adaptations n'étaient pas considérées comme une forme de plagiat. Dans la France du XVII^e siècle, cette pratique résulte d'efforts dont le but était de prouver que la littérature nationale en langue française peut égaler les modèles classiques dont l'imitation est au cœur de la poésie classique (Genetiot 2005 : 223–246).

3. La réception française de Plaute

Rotrou a choisi d'adapter *Menaechmi* parce que la thématique du double convient à la sensibilité baroque, mais aussi parce qu'elle est en accord avec le thème essentiel de son théâtre : le malentendu, plaisant ou tragique, provoqué par la méconnaissance de l'identité, des sentiments et des intentions d'autrui (Morel 1968 : 14). Les comédies de Plaute, à cause de leur action bien nouée et dénouée, ainsi que leurs dialogues enlevés, se sont imposées à Rotrou comme les sources idéales à adapter, même si la réputation de Plaute en France à cette époque-là n'était pas très bonne.

Les comédies de Plaute ont commencé à disparaître lentement de la scène théâtrale après sa mort en raison du changement de goût du public romain. Jusqu'au XV^e siècle, la réception de Plaute en Europe était circonscrite aux cercles érudits et aux systèmes scolaires. Le point tournant dans la réception de Plaute fut la découverte de douze de ses manuscrits en 1428, inconnus jusqu'alors.⁸ À partir de cette année-là, le nombre d'éditions, de traductions et de productions de Plaute n'a cessé de croître. À la fin du XV^e siècle, les comédies de Plaute ont été mises en scène par l'Académie de Giulio Pomponio Leto à Rome, mais aussi dans les cours royales à travers l'Europe. Les premières représentations dans le milieu profane ont été celles à la cour du duc Ercole d'Este à Ferrare en Italie (Hardin 2007). De nombreuses représentations des comédies de Plaute ont été données entre 1490 et 1510 en Italie (à Rome, à Venise, à Florence et à Ferrare) à l'occasion de mariages, du Carnaval ou de couronnements (Hardin 2003–2004). La vogue de la comédie plautienne a contribué à la formation de la comédie érudite italienne et au renouvellement du genre comique à travers toute l'Europe.

La littérature italienne était un intermédiaire dans la prise de connaissance de l'héritage de la littérature antique en France aux XVI^e et XVII^e siècles. Les auteurs réunis autour de la Pléiade, dont le but était de moderniser la littérature française en s'appuyant sur l'exemple de la littérature italienne de l'humanisme et de la Renaissance, ont été les premiers à redécouvrir l'œuvre de Plaute en France au XVI^e siècle.⁹ Étienne Jodelle, Jacques Grévin et Remy Belleau lisaient Plaute et Terence (Delcourt, 1934). De la réception productive de la comédie plautienne en France au XVI^e siècle témoignent

8 Les manuscrits, dont *Menaechmi* font partie, ont été publiés par Georgius Merula à Venise en 1472.

9 L'œuvre de Plaute n'était pas inconnue en France au Moyen Âge. Par exemple, *Le Geta* (1150–1160), un poème latin écrit par un clerc nommé Vital de Blois reprend, en le déformant beaucoup, le sujet de l'*Amphitryon* de Plaute.



La Brave d'Antoine de Baïf (1567), *Les Contents* d'Odet de Turnèbe (1584) et la comédie *La Marmite*, traduite en 1580 par Jacques de Cahaignes. La présence des types comiques, des situations et des intrigues empruntées à la comédie plautienne est plus considérable au XVII^e par rapport au siècle précédent avec, par exemple *L'Illusion comique* de Pierre Corneille (1636), *Le Véritable Capitaine Matamore, ou le fanfaron* d'André Mareschal (1640), *Le Pedant joué* de Savinien de Cyrano de Bergerac (1645), *Jodelet duelliste* de Paul Scarron (1646), *Le Parasite* de Tristan L'Hermite (1656), ainsi que *L'Avare* (1668) et *l'Amphitryon* (1668) de Molière.

Parmi les douze comédies de Plaute qui ont été découvertes en 1428, *Menaechmi* et *Amphitrou* ont suscité beaucoup d'intérêt parce qu'elles mettent l'accent sur la problématique de l'identité. *Menaechmi* de Plaute a été maintes fois adapté, de façon plus ou moins fidèle, par des écrivains d'origines nationales diverses. Parmi ces adaptations se trouvent, par exemple, *Gl'Ingannati* d'un auteur anonyme, *La Calandra* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, *I Simillimi* de G. G. Trissino, *I Lucidi* d'Agnola Firenzuole, *Los Enganados* de Lope de Rueda, *Comedy of Errors* de William Shakespeare, *Les Ménéchmes, ou les jumeaux* de Jean-François Regnard, *Les Deux jumeaux vénitiens* de Carlo Goldoni, *Mon Double et ma moitié* de Sacha Guitry et *Les Jumeaux de Brighton* de Tristan Bernard, etc.

4. *Menaechmi* et *Les Ménéchmes*

Les Ménéchmes constituent la première des trois adaptations de Plaute par Jean de Rotrou, représentée pour la première fois en 1632. La pièce de Rotrou suit fidèlement le développement de l'action de la comédie de Plaute. On y retrouve les mêmes personnages et le même lieu de l'action (une place avec trois maisons). Rotrou modifie néanmoins certains aspects du texte de Plaute. Dans *Les Ménéchmes*, l'esclave de Sosicle devient un valet et la courtisane est transformée en jeune veuve. Rotrou a introduit le découpage du texte en scènes et a ajouté davantage de monologues. Il a éliminé le prologue dans lequel, dans *Menaechmi*, un des comédiens raconte au public l'histoire des deux frères jumeaux qui sont séparés à l'âge de sept ans lors d'un accident. Ce comédien annonce aussi qu'un des jumeaux est arrivé dans la ville dans laquelle habite l'autre frère. Dans la comédie de Rotrou, le lecteur ne découvre qu'au deuxième acte que le frère jumeau existe. Rotrou déplace les dernières scènes du deuxième acte de Plaute au début de son troisième acte et il modernise certains aspects de la vie quotidienne : par exemple, Ravi offre une épingle à cheveux à Érotie à la place d'une mante. À la fin de la pièce, fidèle à la tradition française, Rotrou fait apparaître tous les personnages sur la scène lors du dénouement.

L'éloignement des *Ménéchmes* par rapport à *Menaechmi* est plus perceptible sur les quatre points suivants :

Premièrement, l'éloignement de Rotrou par rapport au texte de Plaute se manifeste également par la longueur de son texte. Le texte de Rotrou est notablement plus long

que celui de Plaute, ce qui prouve qu'il ne s'agit pas d'une traduction fidèle, mot à mot. Rotrou a traduit le contenu et le sens des répliques de Plaute, mais il ne les a pas traduits mot à mot. À la place des répliques de quelques mots seulement et du dialogue enlevé, Rotrou a écrit de longues tirades en alexandrins. À cause de ces tirades, qui sont bien structurées rhétoriquement, le rythme de la pièce se trouve ralenti.

Deuxièmement, Rotrou a changé le caractère des personnages afin qu'ils puissent correspondre à l'esprit de son époque et aux conventions littéraires. Ses personnages sont devenus des honnêtes gens. Sosicle est devenu l'incarnation d'un honnête homme et Érotie d'une honnête femme. Le souci principal d'Orazie est de sauvegarder son honnêteté :

Je te crois sans jurer, traître, infâme, adultère,
 Il faut ne rien valoir pour ne te pas déplaire ;
 La vertu n'a jamais ton esprit arrêté,
 Ta haine est une preuve à mon honnêteté ;
 Et si je te causois quelque amoureuse envie,
 Je m'examinerois, j'accuserois ma vie ;
 Mon honneur, ce me semble, auroit quelque défaut,
 Je ne me croirois pas comporter comme il faut. (Rotrou 1967 : 558)

La courtisane est transformée en une jeune veuve coquette, belle, aimable et d'humeur joyeuse. Selon les exigences de la règle des bienséances, Rotrou a éliminé la plupart des aspects vulgaires présents dans la comédie de Plaute. Le parasite, Ergaste, parle moins de nourriture et de boisson que celui de Plaute. Le père d'Orazie se plaint également moins de sa vieillesse et de la faiblesse de son corps dans la comédie de Rotrou (1967: 174). La réaction de la veuve Érotie, quand Ravi exige qu'elle lui rende l'épingle offerte auparavant, est aussi plus modérée.

Le point sur lequel *Les Ménéchmes* s'éloigne le plus de sa source est l'introduction de la problématique sentimentale, si chère au public de cette époque-là. L'invention est de faire que Sosicle tombe amoureux de la veuve, d'introduire les scènes de leur rencontre et de terminer la pièce par leur mariage. Rotrou a inséré des scènes d'amour galant dans son texte. Les mots clés du discours des personnages sont *le charme, les appas, l'esprit, l'amour, l'ardeur, la passion et l'humeur*. Ravi est devenu un amant galant qui révèle ses sentiments par des propos raffinés:

Un objet charmant à mon âme blessée,
 Que je n'en saurois plus divertir ma pensée:
 [...]
 Hélas ! T'étonnes-tu d'une humeur ordinaire ?
 Puis-je être plus joyeux au milieu du tourment ?
 Et mon teint n'est-il pas la couleur d'un amant ? (Rotrou 1967 : 519–520)



Un seul regard suffit à Sosicle pour tomber amoureux d'Érotie. Il confesse ses sentiments :

Amour, il est trop vrai, ma raison s'est rendue,
 Mon cœur humilié, ma franchise est perdue.
 Si l'on est amoureux après tous ces effets,
 J'aime, je le confesse, ou l'on n'aima jamais. (Rotrou 1967 : 578)
 [...]

Madame, pour combler cette réjouissance,
 Avouez mon amour et mon obéissance.
 Vos charmes ravissants ont mon cœur enchanté,
 Et vos premiers regards ont pris ma liberté ;
 J'offre tous mes désirs, j'offre mon âme nue
 A votre honnêteté que j'ai top reconnue ;
 Et, si vous n'avez plus mon service à mépris,
 Un favorable hymen conjoiindra nos esprits. (Rotrou 1967 : 594)

En dernier lieu, Rotrou met l'accent sur le questionnement à propos de l'identité des personnages qui est provoqué par l'apparition des jumeaux/doubles. Deux frères jumeaux, dont chacun ignore l'existence de l'autre, rencontrent les mêmes personnages convaincus de n'avoir affaire qu'à un seul et même être. L'incertitude et le doute s'installent aussi bien chez les doubles que chez leurs interlocuteurs. Ils ne peuvent pas déterminer si ce qu'ils voient appartient à la réalité ou s'ils rêvent. Sosicle s'exclame : « En l'état où je suis, je doute si je veille » (Rotrou 1967 : 539) et Ravi pose la question : « Dieux ! dors-je, ou si je veille ? » (Rotrou 1967 : 573). Méssenie, en voyant les jumeaux, dit :

Que voyez-vous, mes yeux ? ô prodige ! ô merveille !
 Je doute si je vis, je doute si je veille.
 Mon maître est en deux lieux. Que vous veulent ces fous ?
 Je vais vous secourir et seconder vos coups. (Rotrou 1967 : 591)

Sosicle pense qu'il est arrivé sur une île enchantée dont les lois lui échappent :

Consultez-vous ici quelque savant démon,
 Qui vous apprenne tout, et qui t'ait dit mon nom ?
 Sommes-nous abordés en quelque île enchantée
 Qu'un nombre de sorciers ait jadis habitée ? (Rotrou 1967 : 535)

Il s'exclame plus tard : « Quel monstre de folie en cette île préside ? » (Rotrou 1967 : 559).

La raison ne parvient à expliquer ce phénomène qu'en recourant à l'explication de la feinte ou de la folie. Ne pouvant pas expliquer la réaction des autres personnages envers eux, Ravi et Sosicle les considèrent comme fous. Sosicle accuse Cilindre d'être « insensé » (Rotrou 1967 : 532), Érotie considère que Sosicle est « saisi d'une folie extrême » (Rotrou 1967 : 538) et Orazio, ne pouvant pas trouver d'explication raisonnable au comportement de son mari, dit « Qu'une étrange manie a troublé ses esprits ! » (Rotrou 1967 : 583). Ravi se plaint en disant « Chacun me traite en fou, tout le monde me raille » (Rotrou 1967 : 556). Sosicle répond aux accusations du père d'Orazio par les mots suivants :

Que ta folie est sans comparaison
Et qu'un étrange effort a troublé ta raison. (Rotrou 1967 : 564)

À cause des quiproquos provoqués par la présence des jumeaux, les personnages éprouvent un sentiment d'incertitude et de doute. Les deux frères jumeaux finissent par douter véritablement de leur identité. Ravi exprime son doute par les mots suivants :

Aurois-tu, ma raison, oublié ton usage ?
Il faut que je sois fou si tout le monde est sage ;
Et voyant tant de voix s'accorder en ce point,
Je commence à douter si je ne le suis point.
Ami, qui que tu sois, je ne te puis connoître ;
Tu m'honores à tort du titre de ton maître ;
Je ne me souviens point de t'avoir jamais vu,
Et je t'affranchirois si ce nom m'étoit dû. (Rotrou 1967 : 576)

5. En guise de conclusion

Jean de Rotrou maîtrise différents modes d'imitation et d'adaptation des modèles. Il adapte de manière similaire les trois pièces de Plaute.¹⁰ L'action des *Ménéchmes* suit fidèlement celle du texte source. Rotrou n'a modifié ni le genre, ni le contenu, ni la structure, ni l'intrigue, ni les péripéties, ni le dénouement de la pièce de Plaute. En restant fidèle au sujet original, Rotrou lui donne vie dans le contexte culturel de la France du XVII^e siècle. Il a modifié le caractère des personnages en les transformant en honnêtes gens. Rotrou

10 En adaptant *Amphitrou*, Rotrou a retenu l'action, la structure et les personnages. Il n'a pas traduit les répliques de Plaute mot à mot. Rotrou a transformé la tragi-comédie en une comédie en alexandrins qui respecte les règles du théâtre classique. C'est Junon qui prononce le prologue et non pas Mercure. L'esclave Sosie est devenu valet. À la place du personnage de la courtisane, Rotrou a introduit le personnage de la servante d'Alcmène (Céphalie) et à la place de Blépharon il a créé les trois capitaines. Les mœurs de tous les personnages correspondent aux mœurs de l'époque. Ils deviennent des amants galants et s'occupent surtout de leur honneur. Rotrou a donné plus d'importance au personnage de Sosie et il a mis l'accent sur le thème de la dialectique de la réalité et de l'illusion (Dubuis et Margotton 2010).



a rendu leurs caractères conformes à l'esprit de son époque et ainsi, il les a rendus plus attirants et plus proches du public. Il a fait des personnages de Plaute les représentants de la société française du XVII^e siècle.

Les *Ménechmes* est une adaptation de *Menaechmi* et non pas une traduction fidèle. Cette comédie de Rotrou est une « belle infidèle » typique des XVII^e et XVIII^e siècles en France (Zuber 1968). Les « belles infidèles » sont des adaptations, ou traductions très libres, dont l'éloignement du texte source est justifié par la nécessité de rendre les textes étrangers conformes au goût et aux attentes du public français. Le souci principal des « belles infidèles » est d'être attrayantes pour les lecteurs et non pas de refléter fidèlement leur source. Dans la France du XVII^e siècle, les traducteurs ont dû s'adapter aux normes littéraires en vigueur. L'importance de la pratique des « belles infidèles », et parmi celles-ci les adaptations de Plaute par Jean de Rotrou, réside dans le fait qu'elles ont contribué à la formation du goût classique. Les « belles infidèles » ont donné un rôle majeur aux personnages de premier plan, modernisé les figures et les mœurs du passé, introduit l'image du héros parfait, montré comment il faut étudier le cœur humain, éliminé le superflu, visé à la clarté, à la densité et à la justesse de l'expression, structuré et équilibré les phrases et réduit les ornements.

Dans son adaptation de *Menaechmi* de Plaute, Jean de Rotrou pose des questions qui sont importantes pour le public de son époque. Son œuvre reflète l'incertitude, le pessimisme et le doute, les sentiments prédominants de la seconde moitié du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle. Cette époque est marquée par l'instabilité générale provoquée par la guerre de Trente Ans, les guerres de Religion, le changement fréquent des monarques sur le trône français, la famine et l'épidémie de peste. Il s'agit d'une époque marquée par la rupture épistémologique qui fait suite aux découvertes de Nicolas Copernic, Galilée, Johannes Kepler et Tycho Brahe. Leurs théories ont rendu irrecevables toutes les explications que l'esprit humain s'était forgées pour penser l'univers et la place qu'il y occupe. L'individu est confronté à l'immensité de ce qu'il ne sait pas et l'image que l'homme avait de soi-même et du monde dans lequel il vit s'est décomposée (Soullier 1998 : 47). Les hommes de cette époque-là ont le sentiment de vivre dans un monde en mutation dans lequel règne l'instabilité et dont ils ne peuvent comprendre les lois (Gibert 1997). En ce début du XVII^e siècle, leur conscience déchirée trouve dans le théâtre le lieu privilégié où se jouent leurs interrogations les plus fondamentales. Les *Ménechmes* de Rotrou représentent l'impossibilité des hommes à distinguer la réalité de l'illusion. Ses personnages ont du mal à comprendre ce qui se passe autour d'eux. Dans cette pièce, la confrontation de deux personnages parfaitement semblables offre un nouvel avatar du thème du double qui pousse l'interrogation sur l'être et le paraître. L'apparition du double entraîne des quiproquos et provoque le rire, mais le double trouble aussi la perception de la réalité et provoque l'incertitude sur soi-même chez les personnages.¹¹ La présence du double devient vraiment inquiétante et fait douter de la réalité. Le dédou-

11 Le motif du dédoublement a aussi été exploité dans *Amphitryon*.

blement sert de révélateur de la pauvreté des moyens dont l'esprit humain dispose pour distinguer le vrai du faux. Rotrou présente l'homme qui échoue à trouver son identité dans des apparences trompeuses et illusives. Plus fortement que Plaute Rotrou souligne la problématique de l'incertitude et de l'angoisse qui proviennent de la crise identitaire. Ce qui, dans *Menaechmi*, n'était qu'un jeu, est devenu un sujet sérieux dans *Les Ménéchmes*. Le théâtre de Rotrou, comme tout le théâtre pré-classique, exprime l'incapacité de l'homme à se connaître et à connaître le monde par ses seules perceptions sensorielles. C'est dans la perspective d'une rupture épistémologique que le théâtre de Rotrou prend toute sa signification.

En conclusion, *Les Ménéchmes* sont une véritable réécriture et une actualisation de la comédie de Plaute. Rotrou a fait vivre *Menaechmi* de Plaute dans un contexte nouveau et il l'a adapté en se conformant aux goûts du public et aux normes littéraires de son époque. L'importance de son adaptation réside dans le fait qu'elle a contribué considérablement, en France, au renouvellement du genre comique au cours de la première moitié du XVII^e siècle, ainsi qu'à la réception de Plaute.

Références bibliographiques

- Bertini, F. (1997). *Plauto e dintorni*. Roma-Bari: Laterza.
- Birkemeier, S. (2007). *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*. Thèse de doctorat. Université de Amsterdam.
- Delcourt, M. (1934). L'influence de Plaute entre 1560 et 1640. In *La tradition des comiques anciens en France avant Molière* (pp. 22–72). Paris : Droz.
- Dubuis, M., & Margotton, J.-C. (2010). Jean de Rotrou : Les Sosies (1637). In J.-C. Margotton, & A.-C. Huby-Gilson (Eds.), *Amphitryon ou: la question de l'Autre. Variations sur un thème de Plaute à Peter Hacks* (pp. 65–76). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Genetiot, A. (2005). L'appropriation des modèles. In *Le classicisme* (pp. 223–246). Paris : P.U.F.
- Gethner, P. (1991). La chronologie du théâtre de Rotrou. Mise au point. *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 242–257.
- Gibert, B. (1997). *Le baroque littéraire français*. Paris : Armand Colin.
- Hardin, R. F. (2003–2004). Menaechmi and the Renaissance of Comedy. *Comparative Drama*, 3–4, 255–274.
- . (2007). Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist Debate on Comedy. *Renaissance Quarterly*, 3, 789–818.
- Mélon, M.-E. (2002). Adaptation. In P. Aron et al. (Eds.), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : P.U.F.
- Morel, J. (1968). *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*. Paris : Armand Colin.
- Mortgat-Longuet, E. (2007). Images de Rotrou dans l'historiographie du théâtre français (1674–1750). *Littératures classiques*, 63, 285–300.



- Plaut. (1951). Blizanci. In *Izabrane komedije* (vol. 1) (pp. 142–190). Zagreb: Matica Hrvatska.
- Rotrou, J. (1967a). Les Ménéchmes. In *Œuvres de Jean Rotrou* (vol. 1) (pp. 517–596). Genève : Slatkine.
- . (1967b). Au Lecteur. In *Œuvres de Jean Rotrou* (vol. 4) (pp. 343–345). Genève : Slatkine.
- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 96–107.
- Souiller, D. (1998). *La littérature baroque en Europe*. Paris : P.U.F.
- Vuillemin, J.-C. (1990). Réception critique d'une dramaturgie baroque: le théâtre de Jean Rotrou. *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 242–259.
- . (1994). Du texte dramatique au texte spectaculaire: Rotrou dramaturge baroque. *Seventeenth-Century French Studies*, 16, 135–153.
- Zuber, R. (1968). *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*. Paris: Armand Colin.