Les personnages de la *Chrysis*

Béatrice Charlet-Mesdjian

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/77>

DOI : 10.4000/cei.77

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 83-102

ISBN : 978-2-84310-207-3

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Béatrice Charlet-Mesdjian, « Les personnages de la *Chrysis* », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/77> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.77>

LES PERSONNAGES DE LA *CHRYISIS*

Béatrice Charlet-Mesdjian

Université de Nice - CAER

La critique de la *Chrysis* s'est le plus souvent fondée sur des remarques à propos de ses personnages. Georg Voigt¹ justifie sa mauvaise opinion de la pièce par l'immoralité de son personnage central. La présence d'indications énigmatiques, lettres ou noms, dans les didascalies des scènes 2, 5 et 6 au-dessus des noms de quatre des six personnages masculins principaux² a conduit d'aucuns à voir dans la *Chrysis* une pièce à clef³. D'autres y ont décelé pour leur part la preuve que la pièce avait été sinon représentée ou

1. G. Voigt, *Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II und sein Zeitalter*, Berlin, G. Reimer, vol. 2, 1862, p. 269-270.

2. Voir le texte du manuscrit de Prague. Ce manuscrit a été copié en cursives gothiques vers 1450-1460 par un proche de l'auteur (Wensel von Bochow?), d'après l'édition de I. Sanesi, Firenze, Bibliopolis, coll. « Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari », IV, 1941, p. 28-30 et l'étude de G. Bernetti (« Enea Silvio Piccolomini e la sua commedia *Chrysis* », *La Rinascita*, 6, 1943, p. 53), avec des lettres d'E. S. Piccolomini et divers écrits d'autres auteurs humanistes (Pétrarque, Poggio...). Il a été conservé autrefois dans la bibliothèque Lobkowitz de Prague (n° 462), aujourd'hui Bibliothèque nationale et universitaire de Prague (XXIII F 112, f° 191r-204r) et redécouvert seulement dans la seconde moitié du XIX^e siècle par G. Voigt. Ce manuscrit de Prague et deux copies qui ont été faites à partir de lui : celle d'Hans Lambel (1894; actuellement Piacenza, Bibl. communale Com 346 [14]) et celle de Zdeněk Nejedlý (1905), faite pour I. Sanesi, sont les seuls témoins permettant d'établir le texte de la *Chrysis*. — Pour l'histoire du texte et de sa réception, voir : Enea Silvio Piccolomini, *Chrysis*, édition critique, traduction et commentaire de J.-L. Charlet, Paris, Champion, 2006, p. 9-10, édition et traduction de référence.

3. Thèse déjà soutenue par A. Boutemy, à la page 12, de son *editio princeps* de la *Chrysis*, Bruxelles, Latomus, coll. « Latomus », I, 1939, mais c'est le deuxième éditeur de la pièce, I. Sanesi, qui propose la première identification (ouvr. cit., p. 21-28) : Sédulius représenterait Johann von Eich, jurisconsulte et collègue d'Enea, justement à Nuremberg en 1444, (*Eych*) ; Theobolus, Jakob Widerle (*Iacobus*) ; Archiménidès, Wilhelm Tacz, protonotaire de la chancellerie impériale (*WT*). — G. Bernetti, « Enea Silvio Piccolomini e la sua commedia *Chrysis* », art. cité, p. 42-43, s'accorde avec I. Sanesi sur les clés de Sédulius et Archiménidès, mais voit dans Archiménidès le masque de Wenzel von Bochow, au cercle duquel appartient le copiste du manuscrit de Prague, et surtout fait de Charinus, avec son scepticisme, le représentant de Piccolomini lui-même. — A. Staible, dans un article de 1960, « *Chrysis*, la commedia latina di Enea Silvio », *Miscellanea basilese per il quinto centenario dell'Università*, Bâle, juin 1960, p. II, le suit d'abord partiellement sur ce dernier point (Piccolomini aurait incarné son propre goût des plaisirs dans le personnage de Charinus) ; puis, dans son ouvrage intitulé *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Nella Sede dell'Istituto Palazzo Strozzi, coll. « Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento », 1968, il refuse cette interprétation (p. 74-75), comme le fera plus tard Jocelyn, « The Unclassical Aspects of Aeneas Silvius Piccolomini's *Chrysis* », dans *Pio II e la cultura del suo tempo* (Atti del I Convegno internazionale, Pienza, luglio 1989), Milan, Guerini, 1991, p. 222-223. — Voir l'édition de J.-L. Charlet, *Chrysis*, ouvr. cité, p. II.

lue publiquement, du moins conçue pour l'être : l'auteur précisant ainsi, selon eux, non pas les personnes véritables qui se cachent sous les masques, mais les noms des acteurs désignés pour les interpréter⁴. Enfin, selon que l'on attribue les derniers vers de la comédie au *grex* ou au personnage d'Archiménidès, on se range plutôt du côté de ceux qui défendent la thèse de l'écriture en vue de la représentation ou qui la rejettent⁵.

Néanmoins, nul n'a jusqu'à présent proposé une étude globale centrée sur les personnages. On s'est arrêté aux clefs possibles, à l'étymologie et l'origine littéraire de leurs noms, à leurs sources antiques ; on a éventuellement envisagé de s'intéresser à une catégorie particulière d'entre eux : les femmes⁶. Mais on ne les a jamais considérés dans leur totalité, d'un point de vue à la fois psychologique et dramaturgique.

La *Chrysis* est une comédie en dix-huit scènes et treize personnages que je regrouperai en trois catégories : les personnages principaux de la comédie,

4. A. Perosa, auteur d'une traduction italienne de la *Chrysis* dans *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 189-209, a le premier formulé cet avis, p. 32-33 et p. 186-187. — Jean-Louis Charlet pense également que *Chrysis*, dont nous ignorons si elle a été effectivement représentée, et si oui, sous quelle forme, a du moins été écrite pour pouvoir l'être. Il s'est forgé cette conviction à partir d'une analyse scénographique de la pièce, à lire dans son article, « La *Chrysis* d'Enea Silvio Piccolomini est-elle une vraie comédie ? », dans *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart (XV^e siècle)* (Actes du colloque de Reims, novembre 2000), Langres, Dominique Guéniot, 2005, p. 173-195. Voyez aussi l'introduction de son édition de *Chrysis*, ouvr. cité, p. 11-28. — Par ailleurs, les mises en scène, certes adaptées ou partielles, de la *Chrysis* vont néanmoins aussi dans le même sens : R. Guicciardini a monté une adaptation scénique de la *Chrysis* en Italie du nord, lors de la saison théâtrale 1985-1986, dont subsiste le texte illustré : *Enea Silvio Piccolomini. Criside. Peripezie amorose di alcuni chierici nella grande città di Basilea anno 1444*, versione ed elaborazione drammaturgica di Roberto Guicciardini dalla Criside ed altri scritti di Enea Silvio Piccolomini, Milano, Ufficio stampa Teatro Filodrammatici s.d. [1985]. — Jean-Louis Charlet et moi-même avons mis en scène, en latin, avec mes étudiants de Nice, les scènes 2, 3, 5, 7, 14, 15 et 17 de la comédie de Piccolomini. Elles ont donné lieu à deux représentations à l'Université de Nice en juin 2007, puis dans la cour du Palazzo Piccolomini de Pienza, en juillet 2007, dans le cadre du colloque international sur la Renaissance de Chianciano-Pienza organisé par Luisa Secchi-Tarugi, directrice de l'Institut Francesco Petrarca. Un DVD de ces deux représentations conserve la trace de ces deux représentations : il a été projeté, à plusieurs reprises, dans le cadre universitaire, notamment, à l'occasion du colloque de Grenoble *Enea Silvio Piccolomini, Pape Pie II, homme de lettres et homme d'église* (Actes du colloque de Grenoble, avril 2010), le jeudi 22 avril 2010.

5. Les vers 806-812 de la *Chrysis* ont fait couler beaucoup d'encre. A. Boutemy (*editio princeps*, ouvr. cité, p. 10) les place dans la bouche d'Archiménidès et minimise leur portée : ce ne serait que des formules conventionnelles sans conséquence. Cette interprétation de la conclusion de la pièce fait partie de son argumentation contre l'idée d'une probabilité de représentation. A. Stäuble (« Un dotto esercizio letterario : la commedia *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini nel quadro del teatro umanistico del Quattrocento », *GSLI*, 1965, p. 362) abonde en son sens en rapprochant les fins de la *Chrysis* et de *l'Histoire des deux amants*. H. D. Jocelyn en revanche, « The Unclassical Aspects of Aeneas Silvius Piccolomini's *Chrysis* », art. cité, p. 215 et 226, prête cette réplique conclusive au chef de troupe (*grex* ou *caterua*). C'est cette dernière solution que nous avons adoptée dans notre propre mise en scène. H. D. Jocelyn insiste sur l'appel au public des v. 806-807 (*uosque iam ualete et plaudite, / spectatores optimi*), qui s'inscrivent dans la tradition du théâtre de Plaute. Tout en restant prudent, il voit dans ces vers l'indice que « l'auteur considérerait sa comédie comme potentiellement représentable » (J.-L. Charlet, dans *Chrysis*, ouvr. cité, p. 12).

6. V. Ize, *Un face-à-face de femmes. La Chrysis d'Enea Silvio Piccolomini, les comédies de Plaute et Tèrence*, mémoire de maîtrise de Lettres Classiques, Université de Provence, juin 1998, 93 p. ; Jean-Claude Ternaux, « Les femmes dans la *Chrysis* de Piccolomini », ici-même, p. 69-82.

les personnages secondaires eux-mêmes héros d'une intrigue secondaire, enfin, les personnages secondaires qui ont renoncé à l'amour, mais adeptes d'autres plaisirs.

Au théâtre comique se rencontrent habituellement deux types de trio. Le théâtre classique met en scène un vieux barbon et un jeune premier, personnages masculins qui incarnent respectivement les principes opposés de l'autorité et du plaisir, de l'économie et de la dépense. Le plus souvent liés entre eux par un rapport de famille, ils se disputent les faveurs d'une jeune fille violée ou d'une courtisane malgré elle que le jeune homme finit par épouser grâce à l'intervention de la Fortune. L'autre trio bien connu est celui du vaudeville : le mari, la femme, l'amant, celui-ci s'appliquant à tromper celui-là. Or *Chrysis* ne relève pas de ces schémas car le moteur de cette comédie n'est pas le triomphe de l'amour licite ou illicite, mais celui de la Vénus vénale ; autrement dit c'est l'élément féminin, appât ou marchandise, qui doit l'emporter sur ses clients masculins, jeunes comme vieux. D'autre part le second principe de la distribution dans cette comédie est le dédoublement du trio. En effet Piccolomini met en scène non pas une *meretrix*, un clerc, un jeune premier, mais deux représentants de chaque emploi. Le procédé lui permet de multiplier les combinaisons dramaturgiques, tout en nuancant la peinture des caractères. Nous verrons d'ailleurs au fil de l'analyse qu'il y a un trio dominant autour du rôle-titre de Chrysis, et que, si les personnages masculins de ces deux ménages à trois peuvent en général apparaître comme les dupes des catins, ils ne le sont pas tous au même degré.

Les deux clercs, ou les « *aridi concubini queruli* », selon le jugement de Canthara (v. 751), prennent les premiers la parole. Ils se partagent rigoureusement l'exposition en un dialogue dont le sujet initial est leur état de clerc, que signalait déjà leur nom : Dyophanès (celui qui semble Zeus ou manifeste le divin)⁷, et Théobolus (filet de Dieu ou « *diuina consulens* »), antiphrase du Diabolus de l'*Asinaria* selon une hypothèse de Jocelyn (1991)⁸. Mais au lieu de se définir comme des hommes de Dieu, au service du Seigneur et de leurs semblables, ils ne voient que les avantages terre-à-terre de leur condition qui leur procure l'aisance matérielle et la liberté du célibat, atouts indispensables pour jouir égoïstement de tous les plaisirs de

7. En ce qui concerne l'analyse des noms des personnages, voir les pages 28 à 31 de l'introduction de l'édition de J.-L. Charlet, ouvr. cité, consacrées à ce sujet. L'alternance de i/y n'étant pas pertinente dans la graphie médiévale et préhumaniste, Dyophanes est équivalent à Diophanes (celui qui semble Zeus ou manifeste le divin).

8. Le second élément de ce nom composé à consonance grecque peut s'interpréter de deux manières. Soit *-bolus* renvoie à *bolos* : le filet, soit il s'agit de la déformation de *-boulos*.

l'existence. C'est ainsi que Dyophanès, dans sa première tirade, explique l'envie que suscitent les clercs par leur mode de vie épicurien :

Nobis diuicie sunt, opes, delicie,
ad esum nati tantum et ad potum sum[m]us,
dormire possumus et satis quiescere;
uiuimus nobis, alii uiuunt aliis.
nulli pulcra est quam nobis gravior Venus.
non, ut alii, stabilem uxorem ducimus,
que, si stomacosa sit, habenda est tamen.
Noua in dies connubia, himeneos nouos
Celebramus : si placet amor, reuertimur;
ubi displicet, alio flectimus iter.
Ex mille cum periculum fecimus, eam
que cordi fuit stabili prosequimur fide. (v. 6-17⁹)

Concubins des courtisanes Chrysis et Cassina, ni l'un ni l'autre, dans cette première scène¹⁰, ne les appellent par leur prénom, et même, en ce qui concerne Dyophanès, il ne nommera Cassina qu'au début de son monologue de la scène 6 (v. 282), imité du monologue de Diabole, où il interpelle la jeune femme en son absence pour l'agonir de reproches. Car les clercs n'éprouvent pas de l'amour pour leurs régulières, mais une puissante *libido*. Celle-ci se donne libre cours dès la première réplique de Théobule :

Sed quali iam nos putas
usuros nocte? Dum subagitabis tuam,
egon, adherentem pectori meo meam
tenens, dabo suauium et labrum mordicus
stringam et niueas milies premam papillas?
Vah, quociens inter sua crura tibus
innectam meas! (v. 18-24¹¹)

Cet appétit charnel irrépressible (« je puis jeûner de mets, de boisson, non de baise », sc. 6, v. 331) explique pourquoi Dyophanès, en dépit de sa colère

9. « Nous avons la richesse et les biens, les délices; / Et nous sommes nés pour boire et manger; / Nous pouvons et dormir et bien nous reposer; / Nous, nous vivons pour nous; d'autres vivent pour d'autres. / Pour nul plus que pour nous Vénus n'a de beaux charmes. / Nous n'avons point d'épouse stable, comme autrui, / À conserver malgré son mauvais caractère. / De jour en jour, nous célébrons nouvelles noces, / Nouvel hymen : l'amour nous plaît? Nous retournons; / Quand il déplaît, nous dirigeons nos pas ailleurs. / Quand nous avons fait mille essais, nous poursuivons / Avec fidélité celle qui nous a plu. » (p. 48-49)

10. Voir, pour une analyse de cette scène liminaire, l'article de Jean-Claude Ternaux, « Deux clercs à la porte. La première scène de la *Chrysis* d'E. S. Piccolomini », dans *Pio II umanista europeo* (Actes du XVII Colloque international, Chianciano-Pienza, 18-21 juillet 2005), Florence, Franco Cesati, 2007, p. 743-753.

11. « Mais quelle nuit aurons-nous donc / À ton avis? Quand tu tripoteras la tienne, / Vais-je tenir la mienne accrochée à mon corps, / En l'embrassant, en pressant, en mordant ses lèvres, / En serrant mille fois ses blancs rétins de neige? / Eh bien, combien de fois vais-je enlacer ma jambe / À ses mollets? » (p. 48-49)

et de sa rancune contre les *meretrices*, serait prêt à passer l'éponge sur leurs incartades et « dormir, [lui], sur le sein de [s]on amie, / Même si elle sent le bouc » (v. 332-333).

Cette première scène expose aussi les contradictions internes des clercs qui portent en germe le conflit comique. Dyophanès revendique pour lui-même une liberté sexuelle absolue, mais achève sa tirade sur le terme de *fides*; quant à Théobolus, il n'apprécie guère le prix à payer pour satisfaire ses désirs putassiers et n'a aucune peine à imaginer les exigences toujours plus grandes de sa catin à laquelle il sert de truchement :

“Antiqua est palla mea; nouam
faxo ut habeam : quatuor mic[h]i da minas.
Baltheum nullum est mic[h]i etiam; adiua ut habeam”,
Hec uox mic[h]i semper sonat in auribus.
Talentum impertitus sum, sed quo plus do, magis
Expetit : “Hoc indigeo, hoc prebe, hoc uolo.
Aes quidem nullum in crumena superest mea;
Despoliandus est quisquis indigens mei
aduenerit. Ligari amantis marsupium
nequit”. Nil satis est meretricibus malis.
Sed unum singraphum quam facimus hodie
Persoluet cenam; tum post, aliud aliam. (v. 25-37¹²)

Comme dans cette scène inaugurale, les deux personnages, que l'on ne voit jamais l'un sans l'autre, se révèlent, tout au long de la comédie, à la fois semblables et complémentaires. Théobule représente la tête, Dyophanès, le bras. Celui-ci, en effet, par son manque d'intelligence, mérite l'apostrophe insultante de son acolyte qui le traite au vers 329 de « *ridiculum capitulum* »¹³. Son rôle est de faire les questions, comme on le voit dès l'entame du vers 25 « *Quid istuc est?* »¹⁴. Pleutre envers l'autorité – « *Ah nescis publicam custodes ad ianuam / e proximo?* » interroge-t-il aux vers 39-40¹⁵ – et parfaitement irrésolu (il n'agit, en effet, que sur le conseil d'autrui), sa sensibilité au ridicule et sa peur du qu'en-dira-t-on le poussent à la virulence en paroles et à la violence en actes envers le sexe faible. Ce sont ces débordements que le dialogue avec Congrio (scène 15) exhibe sur le mode farcesque.

12. « “Mon manteau est bien vieux, je vais devoir / Acheter un nouveau : donne-moi quatre mines. / Je n'ai plus de ceinture; aide-moi à l'avoir”. / Cette voix sans arrêt résonne à mes oreilles. / J'ai offert un talent; mais plus je donne et plus / Elle requiert : “J'en ai besoin, fournis-le moi; / Je veux cela. Je n'ai plus un sou dans ma bourse; / Je dois plumer qui vient à moi et a besoin de moi. / La bourse d'un amant ne peut rester liée”. / Rien n'est jamais assez pour ces catins de garces. / Un billet règlera le dîner aujourd'hui; / Et puis pour le suivant, il en faudra un autre. » (p. 48-51)

13. « Petite tête ridicule » (p. 64-65)

14. « Et quoi? » (p. 48-49)

15. « Eh!, tu oublies le guet à la porte publique, / Tout près d'ici? » (p. 50-51)

Enfin, Dyophanès est le seul, parmi tous les personnages, à reprocher aux courtisanes leur athéisme :

At uos neque deos creditis neque deas
usquam esse, et animas cum corporibus
extingui putatis, scelestissime! (v. 571-573¹⁶)

Mais cette attaque chrétienne de l'épicurisme perd de sa crédibilité, dès lors qu'elle n'est lancée que sous le coup de la colère. Elle tourne finalement au burlesque. La tirade de Dyophanès s'achève sur un serment d'obédience païenne où s'accumulent les incongruités mythologiques :

Ita me dii deeque superi et inferi
et medioximi et Iuno regina
et Iouis suppremi Pallas filia,
ac me Saturnus ipsius patruus
atque Ops opulenta illius auia
seruassint et amassint diutius,
ut ego te, pessuma, dum uixero,
nec tangam post<h>ac unquam nec alloquar
Quamuis per annos uiuam Nestoreos. (v. 576-584¹⁷)

Enfin, c'est précisément le personnage qui incarne ce combat contre l'athéisme qui, à l'heure du dénouement, est prêt à se parjurer pourvu que la casuistique de Théobule lui en procure l'occasion (v. 780-787).

Théobule, quant à lui, est indéniablement le chef du *tandem* des clercs. Il en a la clairvoyance, l'autorité et l'esprit ratiocineur. D'emblée il transperce le jeu de sa catin et mime son caractère dans une mise en scène originale du thème traditionnel des stratagèmes féminins pour se faire offrir des cadeaux (v. 25-35). Bien que présent dans le même nombre de scène que son comparse (dans la scène 15, il est même cantonné à un rôle muet), il est de surcroît évoqué par les autres personnages. À la scène 3, Lybiphanès le nomme comme son informateur (v. 110), puis Pythias rapporte au style direct sa réaction au départ désinvolte de Chrysis des bains :

Ille, qui argentum dederat, rubet illico,
post pauet. "Hem, mea Chrysis, hoccine", ait,
"te facere, insalutatum me deserere?" (v. 115-117¹⁸)

16. « Mais vous autres croyez que nulle part n'existent / Ni déesses ni dieux : vous pensez, scélérates, / Qu'avec le corps les âmes périssent aussi. » (p. 78-79)

17. « Puissent les dieux et les déesses des enfers, / Du ciel et du milieu, ainsi que Junon reine, / Pallas, fille de Jupiter, le souverain, / Et puis Saturne aussi, son oncle paternel, / En même temps qu'Ops l'opulente son aïeule, / Me préserver et m'aimer encore plus longtemps, / Aussi vrai que, ma vie durant, jamais, crapule, je ne te toucherai ni ne te parlerai, / Même si je vivais les années de Nestor. » (p. 78-79)

18. « Lui [il s'agit de Théobule] rougit aussitôt – il a donné l'argent –, / Puis il a peur. « Ah, ma Chrysis, voilà », dit-il, / Ce que tu fais ; me laisser sans me saluer ? » (p. 54-55)

Il incarne autrement que son acolyte le type du vieillard querelleur. Le récit de Pythias dépeint sa faiblesse, et son côté pitoyable, tandis que plus loin l'ironie de Chrysis met en évidence tout ce que son attitude qui consiste à se taire et à boudier peut avoir de puéril¹⁹. Il est aride car avare non seulement de son argent, mais aussi de ses paroles et de ses sentiments. Face à un Dyophanès prêt à tout accepter pour assouvir ses désirs, il soutient qu'il ne faut jamais avouer à une femme qu'on est pris, car elle, elle ne vous épargnera pas (v. 333-346). Le mélange de maximes tirées des comédies de Plaute et de Térence et de références plus nobles – les élégiaques, les tragiques, Virgile (la comparaison de la catin avec la harpye Céléno appartient à son rôle²⁰) – rend cocasse sa misogynie qui n'est en réalité qu'un des aspects de son esprit malin, foncièrement moqueur et méprisant. Le mépris qu'il exprime sans réserve pour les catins (qui apparaissent dans son discours comme des putes de la plus vile espèce²¹) s'étend manifestement à toute la gent féminine et, au-delà, à l'espèce humaine en général, voire à Dieu en personne. Sa moquerie n'épargne personne : ni Dyophanès qu'il traite, comme on l'a vu, avec mépris, ni Canthara qui provoque chez lui le rire (v. 260²²). Et, quand on lui demande d'imaginer la réaction de Dieu face aux parjures des amants, c'est la figure de Zeus se gaussant des hommes du haut de son Olympe qui s'impose à lui, et non celle du Dieu chrétien en colère (v. 785²³). Ainsi, de même que Dyophanès était le moins athée, de manière symétrique et opposée, Théobule est sans doute le plus impie, lui qui a l'audace de reprendre à son compte la casuistique d'Euripide transmise par Cicéron et fondée sur la distinction entre la langue et l'esprit (v. 781²⁴). Étrange aussi que ce clerc ne retrouve les mots de la morale et de la religion que pour se faire pardonner de sa catin. C'est lui, en effet, qui opère la plus spectaculaire conversion et met fin à la comédie en exprimant sa joie (« *gaudeo* » v. 776) et en révisant radicalement son jugement sur les catins, Dyophanès et lui-même : « *Nos malos et illas bonas.* » (v. 777). Or si ce revirement est dépourvu de toute vraisemblance psychologique et ne fait intervenir nulle puissance transcendante, ni *Deux*

19. Dans le dialogue entre Chrysis et Cassina (v. 511-528), les répliques de Chrysis ironisent sur le silence de Théobule et de Dyophanès. Le persiflage culmine dans les trois derniers vers : « *Noli obloqui, nec mirere quod silent : / decet uerecundos esse adolescentulos ! / Iste barba uix annos est tonsa bis decem !* » (« Ne parle plus ; Rien d'étonnant à leur silence : / Le respect sied à de petits adolescents ! / Il n'y a que vingt ans qu'ils se rasent la barbe ! ») (p. 76-77)

20. « *Heu, quibus te miserum lacerabit modis ! tua Celeno !* » (« Comment ta Céléno, / Malheureux, te lacérera ! ») (v. 343-344, p. 66-67)

21. Je pense aux v. 301-322, v. 529-541, v. 592-595.

22. Th. « *Ha he he !* » Ca. « *Quid rides ?* » Th. « *Tè rideo.* » Ca.. « *Cur ?* » (Th. « Ha he he ! » Ca. « Pourquoi ris-tu ? » Th. « Je ris de toi. » Ca. « Pourquoi ? ») (p. 62-63)

23. « *Ridet iste ex alto periuria Iouis.* » (« De là-haut Jupiter rit de tous ces parjures. ») (p. 90-91)

24. « *Iurasti lingua, mens iniurata manserat.* » (« C'est ta langue qui a juré, non ton esprit. ») (p. 90-91)

ex machina ni *Fortuna*, en revanche il correspond à la logique dramatique de la *Chrysis* qui veut que la pièce ne s'achève que lorsque l'esprit fort aura capitulé. Ainsi, il n'eût pas été concevable que la comédie prît fin avec le succès de la ruse de Lybiphanès et la mise à l'écart des clercs au bénéfice des jeunes premiers. Il fallait, pour que la boucle fût bouclée, que les clercs offrissent de bon gré la fameuse ceinture dont il était question à la scène 1.

Au couple des clercs correspond le couple des jeunes premiers : Sedulius, amant de Chrysis, est le rival de Théobule ; Charinus, amant de Cassina, celui de Dyophanès. Sans revenir sur l'intérêt dramaturgique et psychologique de ce dédoublement, je soulignerai la correspondance établie par Piccolomini entre les amants de la même femme : comme Théobule, Sédulius tient de l'esprit fort, tandis que Charinus, de la même façon que Dyophanès, malgré ses prétentions philosophiques, se laisse gouverner par ses émotions.

Le statut social des jeunes gens n'est pas précisé. Nous déduisons toutefois des conseils de Lybiphanès à son maître²⁵ qu'ils ne disposent pas des mêmes ressources que leurs aînés, même s'ils parviennent tout de même à payer le droit d'entrée chez Canthara ; mais nous n'en savons pas davantage sur l'état de leur richesse, ni sur leur fonction sociale. En tout cas, comme leurs rivaux plus anciens, dépourvus d'attache et dans l'oisiveté, ils ont tout loisir de jouir des bienfaits de l'existence. Si l'on dresse la liste des personnages dans l'ordre de leur entrée en scène, Charinus n'apparaît qu'au septième rang, alors que Sédulius occupe la quatrième position, après Dyophanès, Théobule et Chrysis. C'est dire que le rôle de Charinus pourrait sembler secondaire, s'il n'était pas justement l'unique personnage à théoriser dans son monologue d'entrée (v. 156-196) l'épicurisme primaire partagé par tous les rôles de la comédie²⁶. Toutefois, ce personnage, incarnation de la grâce ou du charme, d'après le nom grec qu'il porte, et sous le masque duquel certains ont cru reconnaître Enea Silvio, est bien loin d'avoir atteint l'ataraxie du sage épicurien qu'il prétend imiter. Ses deux premières prises de parole, le monologue de la scène 4 (v. 156-196) et le soliloque du début de la scène 8 (v. 373-389), traduisent davantage les mouvements du cœur que la logique de la raison en développant deux thèmes

25. « *Nosce te, Seduli : istuc etatis hominem / Non amat mulier ; si quid das, amat.* » (« Connais-toi, Sédulius : la femme n'aime pas / Un homme de ton âge : elle aime si tu donnes. ») (v. 77-78, p. 52-53)

26. En ce qui concerne l'interprétation de l'épicurisme des personnages de la comédie, je suis Scevola Mariotti (« Sul testo e le fonti comiche della *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 2a serie 15, 1946, [p. 118-130] p. 120-121 = 1994, p. 169-171), Antonio Staible (« Un dotto esercizio letterario... », art. cité, p. 351-367, p. 356) et J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 103) contre G. Boccuto (« Spunti lucreziani in un monologo della *Chrysis* del Piccolomini », dans *Pio II e la cultura del suo tempo*, ouvr. cité, p. 349-356). En effet, selon moi, Charinus exprimerait un épicurisme primaire et vulgaire.

bien connus de l'élégie érotique latine : « *Amica potitus gloriatur* », puis au contraire le *topos* de la maladie d'amour²⁷. Néanmoins, pour signaler la tonalité parodique de son discours, Piccolomini lui prête une réponse décalée à la maxime de Lybiphanès : au serviteur qui compatit et plaint l'amoureux comme le plus malheureux des hommes, Charinus réplique, contre toute attente, que le pendu l'est bien davantage! (v. 415-416²⁸). Face à cet *heautontimoroumenos* ou qui feint de l'être, assurément tombé entre les griffes des catins, le cas de Sedulius est beaucoup plus ambigu. En effet, pour donner la réplique au personnage féminin principal de la pièce, Chrysis, il fallait bien un caractère aussi hypocrite qu'elle. Or c'est précisément ainsi que j'interprète Sedulius. Ce personnage masculin, le seul à porter un nom latin, pourrait bien être de taille à jouer le jeu de l'amoureux pur et empressé, « *se-dolus* », sans jamais le devenir vraiment. L'absence de jalousie que Sedulius affiche à la scène 2 – et qu'il justifie cyniquement par le métier de Chrysis et la nécessité dans laquelle elle se trouve de gagner sa vie (lui-même ne pouvant pas, ou ne voulant, pas y subvenir)²⁹ – l'éprouve-t-il toujours à la scène 8, comme il le prétend face à Charinus³⁰, ou bien a-t-il honte de s'avouer captif d'une catin, comme le croit Charinus à partir des déductions qu'il fait de l'attitude de Lybiphanès³¹? En réalité, il est difficile de trancher dans l'un ou l'autre sens. D'un côté, la mise en garde de

27. Les v. 195-196 expriment en effet la joie du triomphe : « *Ast ego primicias habeo. Ter Venus / Restincta illinc; erat quo lubet modo.* » (« Les prémices sont bien à moi! Ainsi trois fois, / J'ai assouvi Vénus; c'était comme il me plaît. ») (p. 58-59) En revanche, son soliloque développe le thème de la maladie d'amour. Citons-en un échantillon (v. 373-375) : « *Nil amor est apud homines nisi / dura carnificia, aspera et teterrima. / Hoc ego in me sencio, qui omnes homines / supero animi cruciabilitatibus.* » (« Chez les hommes, l'amour, ce n'est autre chose / Qu'une torture atroce, affreuse, abominable. / Cela je le ressens en moi, car je dépasse / Tous les humains pour les torturements du cœur. ») (p. 68-69) Le style, bien rendu par J.-L. Charlet (« torturement » traduit « *crucibilis* »), est une distanciation de la part de Piccolomini.

28. Ly. « *Eum qui amat hominem miserrimum.* » / Ch. « *Imo, ecaster, qui pendet multo est miserior!* » (Ly. « Celui qui aime est un homme bien malheureux. / Ch. « Qui est pendu, pardi! est bien plus malheureux! ») (p. 70-71)

29. Relire le dialogue entre Chrysis et Sédulius aux v. 46 à 58.

30. Charinus explique pourquoi, tout en sachant que sa catin va lui être infidèle, il reste impassible et silencieux (v. 401-413) : « *Scio et taceo / Nam scortum fortunati est o<p>pidi simile, / quod rem non seruat sine multis uiris. / Nubere uult meretrix quotidie / nouis maritis. Nupsit hodie mi[c]hi, / hac noctu nubat ut aliis decet, / Nunquam uidua cubare uult domi; / Nam, si non nubit sepe, fame perit. / Num tibi sat est horis compluribus / in eius amplexu iacuisse quam amas? / Da locum aliis, queso: ni [c]hil diminuent. / Que nunc est hec, eciam cras eadem / ad te redebit.* » (« Et je me tais. / Une putain est comme une riche cité / Qui ne conserve pas son bien sans beaucoup d'hommes. / Une catin veut se marier tous les jours / avec nouveaux maris. Mariée aujourd'hui / Avec moi, cette nuit, c'est normal avec d'autres. / Elle ne veut jamais coucher veuve chez elle; / Sans épouser souvent, elle périt de faim. / Ne suffit-il pas d'avoir passé des heures / À tenir enlacée la femme que tu aimes? / À d'autres laisse place : ils ne te prendront rien. / Demain, elle te reviendra exactement / Comme elle est aujourd'hui. ») (p. 68-71)

31. « *Nam, quamuis dissimulat Sedulius, / Non tamen ardet minus; quod seruulus / agnoscit callidus.* » (« Sédulius a beau tenter de le cacher, / Il n'en brûle pas moins : son jeune serviteur, / Madré, le sait très bien. ») (v. 448-450, p. 72-73)

Lybiphanès au début de la comédie contre le danger du jeu de l'Amour³² et l'interprétation de Charinus dans son second monologue tendraient à faire croire que Sedulius a été lui aussi vaincu par Chrysis et pris à son propre jeu. Mais, de l'autre, rien dans le rôle de Sedulius n'accrédite cette lecture. En effet, dans la scène de la porte où Charinus et Sedulius cherchent à amadouer Canthara pour pouvoir rejoindre leurs catins, ce n'est pas Sedulius lui-même qui se déclare l'amoureux de Chrysis, mais Charinus qui le présente comme tel³³. Puis, dans la suite du dialogue, Sedulius est celui qui cherche à payer la maquerelle de mots³⁴, Charinus celui qui la paie de sa ceinture (v. 663-664).

De ce quatuor masculin triomphe un duo féminin qui exerce le plus vieux métier du monde. En effet, cette comédie est celle des *meretrices*. Outre les trois personnages de catins qui tiennent un rôle dans cette comédie : le duo Chrysis, Cassina et leur collègue Antiphila, deux autres *meretrices*, une certaine Bacchis de Mayence et une catin anonyme de Sienne, sont également évoquées par Dyophanès dans le récit de ses frasques passées (v. 700-701 et 710). Parmi ces *meretrices*, aucune n'exerce cette profession contre son gré ou à la suite de revers de fortune, mais toutes semblent au contraire s'y épanouir et ne pas être soumises à leur maquerelle.

Chrysis est le troisième personnage selon l'ordre d'entrée en scène, mais c'est le rôle-titre de la comédie. Son nom vient de la comédie antique. Chrysis est la concubine du vieux Déméas dans la *Samienne* de Ménandre, une courtisane présentée comme déjà morte et qui, par conséquent, ne prend pas part à l'action dans l'*Andria* de Térence³⁵, un personnage du *Pseudolus* de Plaute (*Pseud.* 659) et d'une comédie de Trabea (*Com.* 3) d'après un fragment qui nous est parvenu par l'intermédiaire de Cicéron (*Tusc.* 4,67). Mais ce nom, d'origine grecque, signifie surtout « celle qui aime l'or³⁶ » et affiche donc, sans détour, sa motivation essentielle. Cela ne signifie pas que Chrysis ne prend pas plaisir à la pratique de son art : elle est adepte de l'épicurisme comme les autres personnages, mais sa visée est en premier

32. « *At istuc, hercle, magni plenum est discriminis. / Vrit amor pusillatim clamque ingreditur, / et iocos scimus in seria mutarier.* » (« Mais c'est là, sacrebleu!, un jeu dangereux! / En brûlant peu à peu, l'amour entre en cachette. / Nous le savons : le badin devient sérieux. ») (v. 88-90, p. 52-53)

33. Ca. « *Quis tecum est?* » Ch. « *Sedulius, amator Chrysidis.* » / Ca. « *Quid poscit hic?* » Ch. « *Idem quod ego peto.* » (Ca. « Qui t'escorte? » Ch. « Amant de Chrysis, Sedulius. » / Ca. « Et il demande? » Ch. « Exactement la même chose. ») (v. 641-642, p. 82-83)

34. Ca. « *Auri dragmam postulo.* » Se « *Dabitur maxime.* » / <Ca.> « *Quando istuc erit?* » / Se. « *Cras primo diluculo.* » (Ca. « Je demande une drachme d'or. » Sé. « Tu auras plus. » / Ca. « Quand le donnerez-vous? » Sé. « Demain au point du jour. ») (v. 644-645, p. 82-83)

35. Vers 85, 105-107, 124, 223, 283, 796, 801, 803.

36. J.-L. Charlet, dans l'introduction de son édition, ouvr. cité, p. 28, renvoie, à ce propos, au jeu de mots de Plaute, *Bacch*.

lieu économique. L'action de la pièce, c'est le jeu de Chrysis pour obtenir de l'or de tous ses amants, jeunes ou vieux. Dès la première scène, son manège est rapporté au style direct par celui qui en est la dupe habituelle, Théobule, en sorte qu'avant même son entrée en scène son rôle a déjà commencé³⁷. Ce rôle se déploie à la scène suivante où Sédulius, son jeune amant, lui donne la réplique et Lybiphanès, le serviteur de celui-ci, joue les spectateurs internes dont la sagacité n'est guère trompée par la qualité de l'actrice : « Canaille, par ces mots tu veux chasser de l'or !³⁸ » Chrysis est encore indirectement présente par la voix de sa sœur Pythias à la scène 3 ; et la réplique que Pythias lui prête met en évidence sa désinvolture envers le vieil amant qui l'entretient :

Illa : "bonum animum" inquit, "habe; redeam,
ad cenam ueniam ubi decretum est. Vale". (v. 118-119³⁹)

Mais c'est le monologue de Chrysis, à la scène 10, qui confirme sans équivoque l'interprétation de Lybiphanès. Chrysis y dévoile ses véritables intentions, y théorise sa pratique. Elle y donne raison à Théobule, qu'elle gruge, à Lybiphanès, qu'elle cite : c'est la dureté qui paie en amour :

Recte, ut opinor, Lybiphanes ait :
"acerbis quam blandis retinetur arcus
amator uerbis, quom captus est semel". (v. 459-461⁴⁰)

L'objectif affiché est de « traire⁴¹ » les hommes ; et, pour y parvenir, il faut en changer, non pas tous les mois ou tous les quinze jours, mais quotidiennement. Du moins, c'est ce qu'elle a institué pour elle-même, « à chaque nouveau jour / Chercher nouveaux galants⁴². » Cette profession de foi rend caduques ses protestations outragées de la scène 2⁴³, informe le spectateur que son accord pour mettre à exécution le stratagème de Lybiphanès ne signifie pas qu'elle aime Sédulius, mais qu'elle ne renonce à aucun revenu d'où qu'il puisse venir et le prépare au dernier rebondissement de la comédie : le rappel des vieux amants, après le départ des jeunes.

37. Il s'agit des vers 25 à 33, déjà cités, quand je parle de Théobule.

38. « *aurum his uerbis ut ueneris studes, pessuma!* » (v. 70, p. 52-53)

39. « Elle de dire : "Aie bon moral, je reviendrai. / Je viendrai au dîner, au lieu fixé. Salut". » (p. 54-55)

40. « Lybiphanès a raison de dire, je pense : / "Les mots durs, plus que les mots doux, lient plus serré / Un amoureux, une fois qu'il a été pris". » (p. 72-73)

41. « *Quod si procos redamassimus novos, / de pleno melius promeremus ubere.* » (« Et si nous aimions de nouveaux soupirants, / De mamelles gonflées nous pourrions mieux traire. ») (v. 466-467, p. 72-73) — Frosine, dans *L'Avare* de Molière, veut elle aussi « traire » les hommes.

42. « *uel, ut ego / institui uitam, cum nouo solo nouos / concubinos querere.* » (v. 483-485, p. 74-75)

43. Par exemple, « *Hem! Dantes! Quasi me plurimi nunc habeant, / quod tu solus et unus, uel...* » (« Mes bien-faiteurs ! Comme si j'étais à beaucoup : / Tu es le seul, ou bien... ») (v. 59-60, p. 50-51)

Les scènes 12 et 17 consacrent l'habileté et la maîtrise de Chrysis. En effet celle-ci attise certes la colère des vieux clercs par son ironie et son persiflage, mais elle prend bien soin de ne pas dépasser les bornes, de délivrer un discours à double entente⁴⁴, afin de pouvoir, le moment venu, appâter de nouveau ses pigeons en leur resservant la comédie de l'amour (la scène 17 en parodie tous les poncifs). Face à la *uirtus* de cette femme soulignée par Théobule : « *Viden ut magna ingenia in occulto latent, / Nasci te uirum, Chrysis, par fuerat!* » (v. 529-530)⁴⁵, les hommes ne peuvent que capituler.

Le rôle de Cassina est plus réduit. Elle n'est que le onzième personnage d'après l'ordre d'entrée en scène et ne prend effectivement la parole qu'à partir de la scène 10, avec Chrysis, pour lui donner ensuite la réplique dans les scènes 12 et 17. Elle est donc essentiellement la confidente, le faire-valoir et la partenaire du personnage féminin central. Cependant, ce qui la distingue de Chrysis se manifeste à travers son langage, à la fois plus cru (« *subagitata* », v. 737⁴⁶) et plus « moral » que celui de sa consœur. En effet à la scène 12 Cassina répond aux attaques de Dyophanès en se drapant dans un discours sur la dignité qui convient davantage à une épouse chaste qu'à une courtisane tarifiée. Ce décalage propre à susciter le rire du spectateur est mis en évidence par l'intertextualité avec l'*Amphitryon* de Plaute. Cassina commence par appliquer à la femme (*Chrysis*, v. 549-551) ce que Lyconide disait de l'homme dans la comédie de Plaute (*Amphitryon*, v. 790-791) : même la dernière des femmes tient à sa réputation. Puis elle poursuit en transposant dans le domaine de l'amour (*Chrysis*, v. 553-560) ce que Jupiter disait de l'amitié (*Amphitryon*, v. 938-943) : l'amour finit toujours par triompher de la colère. Enfin, son serment et l'échange de propos avec Dyophanès, qui déclenche la tirade de celui-ci contre l'athéisme (*Chrysis*, v. 565-569) imitent le serment d'Alcmène et le dialogue qui suit avec son mari Amphitryon (*Amphitryon*, v. 831-836). Ainsi le rôle de Cassina n'est que l'expression de la dualité de son nom : Cassina, c'est à la fois la fille de la maison, de la « *casa* », et la « *Kassa* », autrement dit la courtisane.

Au terme de cette première partie consacrée à l'étude des personnages principaux, on s'aperçoit qu'E. S. Piccolomini, tout en reprenant des caractères-types de la comédie antique, met en place un système de personnages

44. Au début de la scène 12, Chrysis ironise sur la fidélité et l'âge de ses parfaits amants (v. 511-519 et 526-528). Toutefois, si, en ce qui concerne l'âge, le persiflage est incontestable, le discours de Chrysis est plus équivoque s'agissant de l'attitude de ses amants de sorte qu'elle se réserve la possibilité de faire machine arrière et de ferer à nouveaux ses vieux galants.

45. « Tu vois tout ce génie qui est caché dans l'ombre ? / ça t'aurait bien allé de naître homme, Chrysis ! » (p. 76-77)

46. J.-L. Charlet, dans son édition (ouvr. cité), traduit « *subagitata es* » par « tu as été tripotée », p. 88-89, il justifie la verveur de sa traduction par la crudité du terme latin qu'il commente, p. 94, note 19.

entièrement subversif. Or cette tendance ne fait que se confirmer avec les personnages secondaires qui se distribuent en deux catégories : ceux qui sont à la fois personnages secondaires de l'intrigue principale et héros d'une intrigue secondaire et ceux qui, ayant renoncé à la sexualité, ne sont que des personnages secondaires.

Appartiennent à la première catégorie les deux couples : Archiménidès-Antiphila et Lybiphanès-Pythias. Le premier couple est constitué de la troisième catin de Canthara et de son client régulier. Mais celui-ci se distingue des clercs par son statut social (rien n'indique en effet qu'il soit comme eux un homme de Dieu) ainsi que par l'apparent monopole qu'il détient sur Antiphila. Contrairement à Théobule et à Dyophanès, il n'a pas de jeune rival. À partir du moment où il entre en scène (v. 197), il ne quitte pratiquement plus la maison de la maquerelle. En effet, le vers 620 (« *componere hos inimicos uolui*⁴⁷. ») laisse supposer qu'il a assisté, impuissant, à l'altercation entre les *meretrices* et les clercs qui s'est jouée à la scène précédente (scène 12). Il examine donc, dans son monologue, la situation ; et, après un moment de détresse, il a vu s'envoler l'espoir de partager avec ses amis les plaisirs du *symposium*, il décide finalement, en épicurien invétéré, d'en tirer néanmoins le meilleur parti pour lui-même, et de profiter seul du banquet et des trois filles. Il s'exclame finalement :

En fortunatus ego, qui nubere
uni putabam : iam nubam tribus! (v. 630-631⁴⁸)

Ainsi, à la fin de la scène 14, Canthara mentionne sa présence dans la maison et exprime son intention de faire coucher sous le même toit les jeunes rivaux des clercs et l'ami de ceux-ci (v. 673-675⁴⁹). Enfin, le lendemain matin, Archiménidès, qui a donc passé la nuit chez Canthara, et a par conséquent entendu, à l'intérieur de la maison, le dialogue de la scène 17, négocie⁵⁰, auprès de Canthara, le retour en grâce des clercs, après le départ des jeunes premiers.

Le rôle de ce personnage dans l'intrigue principale est pour le moins ambigu. En effet, en tant qu'ami de Théobule et de Dyophanès, Archiménidès devrait être leur adjuvant naturel ; et c'est, de fait, ce qu'il paraît, quand

47. « J'ai voulu réconcilier ces ennemis. » (p. 80-81)

48. « Que je suis fortuné ! Alors que je pensais / N'en avoir qu'une à épouser, j'en aurais trois ! » (p. 80-81)

49. « *Post Archimenidem / in hanc rem mi[c]hi conciliauero. / Namque is etiam hic cum sua dormiet.* » (« Et puis, pour cette affaire, / Je vais m'associer à Archiménidès : / Lui aussi dormira ici avec la sienne. ») (p. 84-85)

50. À partir du v. 801.

il joue les négociateurs (Mercure ou les Sosie), pour leur compte⁵¹. Il dit ainsi dans son monologue avoir tenté en vain de les réconcilier avec leurs *meretrices*⁵². Puis finalement, à la scène 18, c'est lui qui s'entremet auprès de Canthara pour obtenir leur retour en grâce. Toutefois le sort de ses amis ne le préoccupe pas outre mesure et il se résout assez facilement à s'adonner, en leur absence, sans remords à ses propres plaisirs, pendant que les clercs, de leur côté, en sont réduits à chanter le *paraclausithyron*. D'ailleurs Canthara est persuadée qu'elle trouvera un arrangement avec Archiménidès pour que les jeunes rivaux des clercs puissent passer la nuit avec leurs catins⁵³.

D'autre part comment faut-il interpréter les réactions d'Archiménidès et le jugement qu'il porte sur ses amis et leurs catins ? À la scène 13, il fait porter la responsabilité de l'échec de la réconciliation entre clercs et *meretrices*, non pas sur les deux partis, mais uniquement sur les clercs (v. 621⁵⁴), alors que le spectateur sait lui que ce sont les catins, à l'instigation de Lybiphanès, qui ont manipulé les clercs. De même, à la fin de la comédie, il ajoute foi à la mise en scène imaginée par Canthara et ses gageuses pour appâter de nouveau leurs vieux amants :

Vt iurgate iste sunt inuicem mulieres!

Nuncquam uos illis tam dilectos censue[ue]ram. (v. 793-794⁵⁵.)

Or, face à cette attitude d'Archiménidès, deux lectures du personnage sont possibles. Ou Archiménidès (en tout cas un épicurien égoïste) ne représente que le spectateur naïf systématiquement dupé par le jeu de Canthara et des *meretrices* et, dans cette hypothèse, il est leur adjuvant malgré lui. Ou bien sa naïveté n'est qu'une feinte et il se situe sciemment du côté de Canthara dont il prend si comiquement la défense à la fin de la pièce (v. 796-779⁵⁶) et en faveur de laquelle il extorque aux clercs trois tonneaux de leur meilleur vin (v. 801-803⁵⁷). Quoi qu'il en soit, son admiration béate pour la gent féminine, réelle ou jouée, s'exprime par les hapax :

51. Archiménidès, v. 619, se compare lui-même à Mercure et son monologue, v. 611-632, est largement inspiré de *L'Amphytrion* de Plaute : voir le commentaire de J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 128-129).

52. Texte cité à la note 48.

53. Texte cité à la note 50.

54. « *Iste mi[c]hi auscultarent, illi non audiunt.* » (« Elles m'écouteront, mais eux n'entendent pas. ») (p. 79-80)

55. « Comme elles se sont disputées, ces filles-là ! / Jamais je n'aurais cru qu'elles vous aimaient tant. » (p. 90-91)

56. « *Id quod res monet. Ne succensete Canthare, / si quod lenam decet admonuit probe; / nam lena non lena est, si non est mala.* » (« Ce qui s'impose : aucun courroux contre Canthare. / Pour une maquerelle, elle a bien conseillé : on n'est point maquerelle à moins d'être méchante. ») (p. 90-91)

57. « *Accede huc, Canthara; hos sui erroris penitet. / Optimi uini ueteris tres cados / in penam dunt.* » (« Canthara, viens ici ; ils regrettent leur faute. / Qu'ils donnent trois tonneaux de leur meilleur vin vieux / En châtiment. ») (p. 92-93)

« *potatrix* » (v. 232) et « *uoratrix* » (v. 625)⁵⁸, substantifs féminins formés sur des noms masculins attestés.

Le couple qu'il forme avec Antiphila – dont le nom grec peut se traduire par « celle qui aime en retour », et s'interpréter de deux façons différentes : celle qui aime en retour parce qu'on l'aime ou celle qui aime en retour parce qu'on la paie – n'a pas d'autre fonction que de mettre en évidence l'inversion des sexes. En effet, la scène 5 (la seule où Antiphila prend la parole) se présente comme une *retractatio* des trois premières scènes du *Curculio* (v. 77 à 180). Mais cette *retractatio* a la particularité d'attribuer aux rôles féminins, Canthara et Antiphila, les répliques des rôles masculins du *Curculio*. Ainsi Canthara et Antiphila reprennent les répliques de Palinure et de Phédrome, tandis qu'Archiménidès prononce les paroles de Planésie, l'amante de Phédrome, dans le *Curculio*⁵⁹. Or, cette inversion des rôles concerne toute une série de répliques et, lorsqu'enfin Archiménidès reprend le rôle « viril » de Phédrome, c'est pour parodier le *topos* de l'*inertia* élégiaque qui précisément rejette les valeurs de la virilité⁶⁰. Cette féminisation d'Archiménidès continue, au début de son monologue (v. 611-617), avec ses réflexions empruntées à Alcmène sur la brièveté du bonheur (Plaut. *Amph.* 633-638). Elle est parfaitement cohérente avec le discours général de la comédie où les hommes se comportent en femmes, tandis que les femmes sont douées de *uirtus*.

Le couple Lybiphanès-Pythias se révèle encore plus insolite que le précédent. Dans l'intrigue principale, ces deux personnages incarnent le type du serviteur et de la servante rusés dont la fonction dramatique est d'inventer des machinations pour aider leur maître à obtenir l'objet de leur désir. Dans le cas de Lybiphanès, dont le nom grec signifie celui qui ressemble à un Libyen, sans doute par référence à sa couleur de peau ou à son rôle de spectateur de l'ombre (invisible, mais clairvoyant), cette fonction de *seruus*

58. D'après J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 109 et p. 129), ces deux substantifs ne sont attestés qu'au masculin. *Potator* se trouve chez Plaute (*Men.* 259), *uorator*, chez Tertullien (*Mon.* 8,7) et Paulin de Nole (*Epist.* 19,10).

59. Canthara, v. 205-206 et 209-210, reprend à son compte la description que Phédrome et Palinure faisaient de Lééna (*Curc.* 77-79). Archiménidès, v. 235-236, reprend les paroles de Planésie à Phédrome, c'est-à-dire de l'amante à l'amant (*Curc.* 162). Antiphila et Archiménidès, v. 237-239, reprennent respectivement les paroles de Phédrome et de Planésie (*Curc.* 164-165 et 172). Antiphila, v. 240-241, reprend les paroles de Phédrome (*Curc.* 72-173), et Canthara, v. 242-243, celles de Palinure à son maître pour lui faire la morale (*Curc.* 175-177). Voir le commentaire de J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 106-110).

60. « *Sibi habeant regna reges et diuicias, / sibi prelia, sibi quodlibet, dum mi[c]hi / abstineant inuidere, sibi que habeat / quod suum est quisque. Tu mi[c]hi semper, Antiphila, / ut nunc placeas teque perpetuo fruar* » (« O rois, gardez vos royaumes et vos richesses, / Et vos honneurs et vos exploits et vos batailles / Et vos combats et ce que vous voulez, pourvu / Que vous ne soyez pas jaloux de moi, gardez / Chacun vos biens. Plais-moi toujours, Antiphila, / Comme aujourd'hui ; que de toi sans fin je jouisse ! ») (v. 245-250, p. 60-61) — Archiménidès reprend là les propos virils de Phédrome (*Curc.* 178-180).

correspond à son statut social. En revanche, Pythias, tout en remplissant la fonction de servante effrontée et en portant un nom associé à ce type, n'en a pas le statut social, puisqu'elle est présentée comme une femme mariée, déjà mère de famille. Néanmoins sa position de matrone ne la différencie pas fondamentalement des courtisanes, bien au contraire. Comme les autres personnages de la comédie, elle n'a d'autre but que d'assouvir son plaisir et, comme les autres femmes, elle se refuse à être une *univirat*. Cette communauté de nature avec les autres personnages féminins, maquerelles et courtisanes, s'exprime à travers son lien de famille avec Chrysis : Pythias n'est pas sa servante, mais sa sœur. Il n'y a donc pas de solution de continuité entre la putain et la matrone ! Ainsi le thème de l'apologie du célibat développé à travers le rôle des clercs se prolonge par la critique du mariage. E. S. Piccolomini ne se contente pas sur le sujet de donner le point de vue masculin du célibataire Lybiphanès, mais il exprime aussi le point de vue féminin, j'oserai même dire féministe, d'une matrone insatisfaite de sa situation qui dénonce non seulement les infidélités conjugales des maris, mais aussi, et peut-être surtout, leur *imperium* d'époux. Ainsi le couple Lybiphanès-Pythias est-il sans doute le couple le plus improbable de cette comédie, car le plus moderne : celui qui incarne la liberté sexuelle radicale qui s'affranchit de tous les tabous, y compris celui du mariage et de la famille. Cette liberté s'exprime également à travers la verveur du langage de ces deux personnages. En effet, l'image obscène du vase (v. 150), un classique de la littérature grivoise depuis le pseudo Virgile jusqu'à Montaigne⁶¹, ainsi que la parole, ô combien suggestive, de « *popisma* » (v. 152)⁶², appartiennent au rôle de Lybiphanès. Quant au vocabulaire érotique de Pythias, il n'a rien à envier à celui de sa sœur : il est tout aussi vert (v. 122-123⁶³ ; 127-128⁶⁴), tout aussi peuplé de noms d'oiseaux (v. 154-155⁶⁵).

Les trois derniers personnages secondaires de la *Chrysis*, en renonçant à la sexualité, ont renoncé à une intrigue propre, mais ce renoncement ne signifie pas pour autant l'abandon de tous les plaisirs de la vie. Au contraire,

61. Ps. Verg. *Priap.* 68,24, Petron. 24,7, Montaigne, *Essais* III, 5 (*Sur quelques vers de Virgile* : « l'amour n'est autre chose... que le plaisir à charger ses vases »). Voir J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 100-101, commentaire au v. 150).

62. J.-L. Charlet, dans son commentaire au v. 152 (2006, p. 101-102), explique abondamment cette parole, je vous y renvoie.

63. « *Nunc reor ambos permolere. / Sed nos quid agimus? Cur non coimus eciam?* » (« Et maintenant, je crois, tous deux pilonnent ! / Mais nous, que faisons-nous ? Pourquoi ne pas baiser ? ») (p. 54-55)

64. « *Bene admones; nam potus eque atque coitus / sapiunt mi[c]bi. Istec si absint, nolim uiuere* » (« Que de bon conseil ! Car boire aussi bien que baiser / Me plaît. Si ça manquait, je ne voudrais pas vivre. ») (p. 54-55)

65. « *Sed ueni[t], mi columbe, mi passer<c>ule, / mi turtur, mi galle! Quid agis?* » (« Mais viens, mon colombin, mon tout petit moineau, / Mon tourtereau, mon coq ! Que fais-tu ? ») (p. 56-57)

chacun d'entre eux a placé toute sa jouissance en un seul domaine : le vin pour Canthara, la nourriture pour Arthrax, le sommeil pour Congrio. Chacun remplit donc, à l'exception des plaisirs de Vénus, une partie du programme de délices exposé par Dyophanès dans la tirade liminaire de la comédie (v. 6-10) :

Nous avons la richesse et les biens, les délices ;
Et nous ne sommes nés que pour boire et manger ;
Nous pouvons et dormir et bien nous reposer ;
Nous, nous vivons pour nous ; d'autres vivent pour d'autres.
Pour nul plus que pour nous Vénus n'a de beaux charmes.

Parmi ces trois personnages, celui qui hérite du rôle le plus mince est sans aucun doute Congrio. Il ne prend la parole qu'à la scène 15, scène nocturne en marge de l'action proprement dite où le personnage de Dyophanès fait le récit rétrospectif de ses frasques passées. Cette scène n'a donc pas pour vocation de faire évoluer l'action, mais plutôt de compléter l'éclairage psychologique du clerc, tout en déclenchant le rire du spectateur. Et, dans ce dialogue, imité du dialogue entre Thrason et Gnathon dans l'*Eunuque* (771-774), Congrio, serviteur de Dyophanès qui reprend les paroles du parasite Gnathon, a pour fonction de mettre en évidence le ridicule de son maître. Cela explique l'impertinence et l'ironie de son discours ; et c'est toujours dans cette optique que l'on peut imaginer, comme je l'ai fait dans notre mise en scène, qu'il serve d'exutoire à son maître, celui-ci lui infligeant tous les coups qu'il a fait subir à ses putains par le passé et qu'il compte faire subir à Cassina. Congrio, tout en s'apparentant par son rôle de serviteur à Lybiphanès, est aussi lié par le nom qu'il porte au personnage d'Arthrax. En effet, dans l'*Aululaire* de Plaute, le personnage de cuisinier s'appelait déjà Congrio, ce qui signifie « celui qui amasse ou qui entasse ».

Selon l'ordre d'importance vient ensuite Arthrax. Il n'intervient que dans deux scènes de monologues (7 et 16). Autrement dit, dans le déroulement de l'action, son entrée en scène se produit toujours après un dialogue qui tourne en duel où s'affrontent les points de vue des clercs, conscients d'avoir été trompés et désireux d'en découdre avec leurs courtisanes, et celui d'un autre personnage secondaire, Canthara, puis Congrio, qui tente de tempérer leurs ardeurs belliqueuses. En conséquence, ces monologues ont pour fonction de détendre l'atmosphère et de faire rire le spectateur, tout en lui proposant comme solution aux déceptions de Vénus un épicurisme primaire réduit au ventre.

Arthrax, qui emprunte, en le déformant, le nom du cuisinier de l'*Aululaire*, est la transposition dans un contexte continental et germanique des deux

types combinés du cuisinier et du parasite, voire du parasite jouant au *seruus currens*, issue de la double tradition antique et médiévale, types illustrés à la fois par la comédie de Plaute, la satire de Juvénal et le Chichibio de Boccace. C'est ce mélange des époques et des lieux, des types et des modèles littéraires, associé à l'esthétique de l'accumulation et de l'exagération inhérente au genre même du catalogue qui produit l'effet comique, tout en assurant l'actualisation et l'enrichissement de cet homme de la bouche : le Bucco de l'atellane.

Des trois personnages secondaires spécialisés dans un des plaisirs primaires : le sommeil, la nourriture ou la boisson, la vieille bacchante tient le rôle le plus volumineux. Elle prend la parole dans six scènes, réparties tout au long de la comédie (5, 6, 11, 14, 17 et 18). Sa scène d'entrée (5), organisée autour de son personnage, plus précisément de son discours bacchique, développe et actualise la contamination des trois premières scènes du *Curculio*. De même, la scène 11, dont la fonction dramatique est d'introduire Chrysis auprès des clercs impatientes, fait la part belle à la tirade de Canthara inspirée des paroles de la maquerelle Cléérète où la *lena* compare son commerce à une activité mercantile⁶⁶. Les scènes 6 et 14 confrontent Canthara respectivement aux couples des clercs et des jeunes premiers : celle-ci, contaminant des passages des *Adelphes* et des *Captifs*⁶⁷, tourne autour de la porte gardée par la maquerelle, tandis que celle-là⁶⁸ adapte un autre couplet de la *lena* Cléérète adressé dans l'*Asinaria* au jeune amoureux Diabole⁶⁹ : celui qui file la comparaison de la maison de passe avec l'oisellerie. La scène 17 est une scène de théâtre dans le théâtre où Canthara donne la réplique à ses catins dans une comédie dont elle est l'auteur et qui a pour but de tromper à nouveau les vieux clercs. Enfin Canthara est aussi partie prenante dans l'ultime scène de la *Chrysis* : c'est elle qui négocie avec Archiménidès le prix du retour en grâce des clercs ; elle, qui réclame, pour Chrysis et ses collègues, la ceinture de bon or. En dernier lieu, hormis ces scènes où elle prend la parole, on déduit de son discours, scène 17, qu'elle a dû assister, en spectatrice muette, à l'altercation des clercs et des catins de la scène 12.

66. Les v. 490-496 et 499 sont empruntés en effet à l'*Asinaria* (v. 198-202 mss.). Voir le commentaire de J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 122).

67. Les vers 653-654 reprennent les vers 216-220 des *Adelphes* ; les vers 655-656, les vers 255-256 des *Captifs* ; les vers 658-659, les vers 221-222 des *Adelphes* ; les vers 666-671, les vers 218-222 mss. des *Captifs*. Voir le commentaire de cette scène par J.-L. Charlet (*Chrysis*, ouvr. cité, p. 129-131).

68. Vers 264-273.

69. Plaute, *Asinaria*, 215-225.

Cette présence scénique de Canthara s'accorde avec l'importance de son rôle tant du point de vue comique que dramatique. En effet, Canthara remplit de multiples fonctions dans l'action : tour à tour adjuvante ou meneuse de jeu, elle est considérée comme le pendant féminin, du côté des catins, de Lybiphanès pour les jeunes premiers ou d'Archiménidès pour les clercs. Comme ces personnages masculins, avec Lybiphanès, elle partage en outre sa philosophie du *meden agan*, en ce qui concerne, bien entendu, la passion amoureuse et non celle du vin, elle ourdit des machinations et s'entremet pour ses filles. Elle n'incarne pas la maquerelle autoritaire et dure envers elles, mais bien plutôt la version protectrice de ce type : d'ailleurs son nom, emblématique de son ivrognerie – Canthara, en grec, désigne, une grande coupe à anses – est porté dans la comédie latine de Plaute⁷⁰ et surtout de Térence⁷¹ par des personnages de nourrice.

Mais Canthara, c'est aussi un ingrédient essentiel de la *uis comica* de la *Chrysis*, Piccolomini, qui crée son personnage à partir de la Cléérète de l'*Asinaria* et de la Lééna du *Curculio* en accentue l'aspect comique par les libertés qu'il prend vis-à-vis de ses modèles et des contextes. Ainsi, il place dans la bouche de Canthara à la fois la déclaration d'amour de Lééna à son pichet et le jugement par lequel, dans le *Curculio*, les autres personnages la cataloguent comme ivrognesse. Or, cette reconnaissance par l'intéressée elle-même de son propre vice, vécu comme une qualité, fait tout le sel de cette réécriture originale du type. Piccolomini s'amuse manifestement à broder sur ce thème et n'hésite pas à souligner la sensualité de son propre personnage par rapport à son modèle. Enfin, il prend alternativement, pour la même Canthara, tantôt le parti du décalage tantôt, au contraire, celui de l'adaptation au contexte spatio-temporel. C'est ainsi qu'au xv^e siècle, à Nuremberg, Canthara professe son goût méditerranéen du vin exclusif ; mais, lorsqu'elle évoque un marché, elle décrit un marché à l'allemande, c'est-à-dire mêlant viande et poisson (v. 495). Enfin, par le truchement de ce personnage, comme d'autres d'ailleurs, E. S. Piccolomini en profite pour exprimer son sentiment anti-français en substituant à l'adjectif traditionnel de la comédie latine « *Graeca* », l'adjectif « *Gallica* » (v. 279, v. 492).

En conclusion, on soulignera la richesse et la complexité de ces personnages hérités de diverses traditions, en particulier classique et goliarde. Néanmoins,

70. *Epid.* 567.

71. Un personnage se nomme Canthara dans l'*Heautontimoroumenos* (titre de la scène qui commence au v. 614 dans A), dans l'*Andria*, v. 769 et dans les *Adelphoe*. Dans cette dernière comédie, Canthara est la vieille nourrice de Sostrata. Dans l'*Heautontimoroumenos*, il s'agit également d'une nourrice.

ce qui nous frappe, ce sont les libertés qu'Enea Silvio Piccolomini a su prendre avec ses modèles. Ainsi un personnage tel que Pythias eût été tout à fait impossible dans la comédie antique. Mais surtout cette étude, qui a considéré à la fois les personnages féminins et les personnages masculins, c'est-à-dire entendu à la fois le point de vue des hommes sur les femmes et celui des femmes sur les hommes, a permis de montrer que Piccolomini, loin d'être aussi misogyne qu'on ne le pense, pouvait délivrer un message sinon féministe, du moins nuancé et polyphonique. Cette subversion des modèles a certes pour visée principale de susciter le rire du public cultivé et capable d'apprécier l'imitation et l'écart, mais il confère aussi à l'idéal de vie, épicurien et amoral, des personnages, une autorité que la leçon des derniers vers ne suffit pas à démentir.

Bibliographie

- BERNETTI Giuseppe, « Enea Silvio Piccolomini e la sua commedia *Chrysis* », *La Rinascita*, n° 6, 1943, p. 37-65 [= *Saggi e studi sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II, 1405-1464*, Florence, STIAB, 1971, p. 128-156].
- BOUTEMY André, *Chrysis, (editio princeps)*, Bruxelles, coll. « Latomus », n° 1, 1939.
- CHARLET Jean-Louis, *Chrysis*, édition critique, traduction et commentaire, Paris, Champion, coll. « Textes de la Renaissance » n° 102, 2006, 151 p.
- JOCELYN Henry David, « The Unclassical Aspects of Aeneas Silvius Piccolomini's *Chrysis* », dans *Pio II e la cultura del suo tempo* (actes du colloque de Pienza, juillet 1989), Milan, Guerini e Associati, coll. « Mentis itinerarium », 1991, p. 215-227.
- SANESI Ireneo, *Chrysis*, « Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari », IV, Florence, Bibliopolis, 1941.
- VOIGT Georg, *Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II, und sein Zeitalter*, 3 vol., Berlin, G. Reimer, 1856-1863.