Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance. Sous la direction de CONCETTA CAVALLINI et PHILIPPE DESAN. Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016. Un vol. de 391 p.

Ce volume préfacé par Rosanna Gorris Camos, avec une introduction de Concetta Cavallini et Philippe Desan, réunit vingt articles issus de deux colloques organisés à Bari (10-11 octobre 2014) et à Paris (24 avril 2015). Le titre rend globalement compte des thèmes abordés respectivement par ces journées d'étude : « Littérature et théâtralisation à la Renaissance » s'intéressant à l'influence du théâtre sur la vie sociale et culturelle, et « Représenter la scène : littérature et théâtralisation à la Renaissance », se centrant sur le passage de la représentation scénique au texte écrit.

Dans ce recueil très varié, enrichi par deux séries d'illustrations, les études purement littéraires voisinent, et parfois se combinent, avec les apports d'autres disciplines : l'histoire, la musicologie, l'histoire du livre, de la médecine, de l'art et de l'iconographie sont convoquées. Cette pluridisciplinarité permet de montrer à quel point le théâtre de la Renaissance a marqué de son empreinte non seulement l'ensemble des genres littéraires, mais aussi les autres arts. C'est ainsi que le *pathos* théâtral s'introduit dans le madrigal italien « fin de siècle », puis dans tous les genres musicaux, préparant l'émergence de l'opéra monteverdien (Brenno Boccadoro) ; dans le tableau de François Bunel *La Procession de la Ligue* exposé au château de Pau, et identifié par Claude Mengès-Mironneau et Paul Mironneau comme la source d'un lieu commun de la satire anti-ligueuse et notamment de la *Satyre Ménippée*, « une certaine veine théâtrale » vient animer la représentation picturale.

On le voit donc, une telle diversité des approches disciplinaires implique que les concepts de *théâtralité*, de *théâtralisation* (et aussi ceux de *dramatisation*, de *mise en scène*, de *spectacle*...) soient pris dans une « définition élargie », comme le précisent Concetta Cavallini et Philippe Desan dans l'introduction. Et en effet, ces mots prennent des acceptions variables selon les objets d'étude abordés par les différents contributeurs ; ils peuvent s'appliquer aussi bien, par exemple, à la stratégie éditoriale de Desportes qu'à la relation d'un cas médical. C'est pourquoi Anne Surgers prend la précaution de discriminer au préalable les sens respectifs de *théâtre*, *théâtralité* et *théâtralisation*, tandis que Michèle Fogel préfère employer l'expression « métaphore théâtrale », pour en conclure qu'à propos de l'étiquette à la cour d'Henri III, elle manque de pertinence. Il reste que cette élasticité terminologique ne porte pas préjudice à la qualité scientifique intrinsèque des articles.

En ouverture, Charles Mazouer s'inscrit en faux contre l'opinion selon laquelle le XVI^e siècle ne serait pas un « siècle théâtral », tandis que Larry F. Norman clôt symétriquement le volume en montrant que l'idée longtemps reçue faisant du théâtre de la Renaissance une ébauche des grandes œuvres du XVII^e siècle est issue de sa réception négative par les théoriciens de l'âge classique.

La Renaissance, écrit Charles Mazouer, est un « siècle théâtral » non seulement par la variété des formes dramatiques qui fleurissent alors, et dont il présente le panorama, mais aussi parce que le théâtre, ou la théâtralisation, investit aussi bien la vie politique – pour la magnifier comme pour la contester – que la vie religieuse, notamment dans les prédications ou certaines cérémonies de dévotion. Sous l'impulsion d'Henri III, les actes royaux se revêtent d'un cérémonial dont Michèle Fogel décrypte les références et les intentions profondes. L'étude iconographique de l'habit à l'*antique*, d'abord porteur d'un sens allégorique, révèle comment évolue, de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle, la conception du pouvoir royal (Anne Surgers). Philippe Desan fait apparaître les ambivalences de Montaigne, écartelé entre sa vie privée et sa vie publique, entre son idéal de transparence et la dissimulation inhérente à la politique, qu'il conçoit comme une comédie dont chaque acteur porte un masque.

Anna Bettoni réfléchit à ce « clivage entre réalité et apparence » dans le domaine de la fiction, à propos du personnage romanesque du sage « Nigromancien », qui transposé sur la scène se mue en un « nécromancien » imposteur, démasqué par le pouvoir démystificateur de la représentation dramatique ; pouvoir qui entre aussi en jeu dans les scènes d'évanouissement, simulé ou non, du théâtre français et élizabéthain étudiées par Deborah Knop¹.

Le décalage entre apparence et sincérité concerne aussi Montaigne écrivain : dans quelle mesure peut-il tomber le masque pour des lecteurs, sinon dans un portrait privé, destiné à un public privilégié ? « Tout en refusant de se mettre en scène, Montaigne propose néanmoins une représentation privée qui s'insère tout à fait dans les pratiques théâtrales du temps », souligne Philippe Desan. Desportes s'adresse lui aussi à un public restreint, celui des cercles poético-mondains. Pour s'en faire connaître, il laisse à des amis tels que Vatel ou Baïf le soin de faire sa promotion et pratique pour sa part « l'art de l'effacement », afin de n'être perçu que comme une « voix poétique » désincarnée. En évitant de se montrer, il se singularise par rapport aux autres poètes de son temps, portés à se mettre en avant (Bruno Petey-Girard). À l'inverse, la poésie épique et les textes des historiens et mémorialistes analysés par Bruno Méniel, qui révèlent la fascination des hommes de la Renaissance pour le spectacle héroïque de la bataille, mettent en valeur les vertus militaires des grands soldats ; le mémorialiste revit par l'écriture l'exaltation du combat et s'érige « en acteur de l'histoire ». De même, les médecins relatent un cas clinique afin d'établir la suprématie de leur expérience de praticiens sur l'autorité, ou de promouvoir leur point de vue dans le contexte d'une polémique (Milena Maselli).

L'actualité peut être l'objet d'un travestissement par le théâtre politique. Deux tragédies mettant en scène l'assassinat du duc de Guise, *La Guisiade* de Pierre Matthieu et *Le Guysien* de Simon Bélyard, servent la propagande ligueuse. Giovanna Devincenzo démonte les procédés de « camouflage » utilisés par Bélyard dans l'églogue publiée en même temps que *Le Guysien* et dont elle est le prolongement puisqu'elle représente, sur le mode allégorique, l'évasion du jeune Charles de Guise, emprisonné après le meurtre de son père. Michele Mastroianni montre que dans *La Guisiade* non seulement « se juxtaposent deux conceptions différentes de l'art dramatique », la tragédie de modèle sénéquien et la tradition des moralités, mais que s'y superposent aussi « deux genres, le pamphlet politique et la tragédie ».

De fait, l'étude de l'interpénétration du théâtre et des autres genres littéraires se retrouve dans plusieurs articles. Les influences peuvent jouer dans les deux sens : si le théâtre contamine les divers modes d'expression, l'inverse est fréquemment constaté, et souvent les deux processus coexistent ou se succèdent. Ainsi, Quintilien établit un parallèle entre l'art du comédien et celui de l'orateur, car l'un et l'autre déclenchent le *pathos* en faisant paraître des émotions, et ce d'autant mieux si elles sont sincères ; mais un personnage de théâtre insincère use des mêmes effets d'action oratoire quand il feint un évanouissement : « la théâtralité de la rhétorique n'a d'égal que la rhétoricité du théâtre » (Deborah Knop). Giorgio Maselli relève des « composantes théâtrales » dans le dialogue *Julius exclusus* d'Érasme : réminiscences de Plaute et de Térence, éléments de la théâtralité de la Renaissance italienne comme les *triumphi*, mais aussi des motifs qui seront repris dans le *Dom Juan* de Molière. Mais c'est à propos des genres narratifs que de telles interactions sont le plus souvent observées. « Irriguée par les grands maîtres de la narration comique » tels que Boccace et Rabelais, la comédie inspire à son tour les récits récréatifs de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle ; elle se caractérise par le traitement burlesque de la guerre (notamment par les métaphores de la conquête amoureuse et le personnage du soldat fanfaron), qui révèle les tabous de la sexualité et surtout exorcise

¹ En tant qu'auteur cité par D. Knop, je me permets de préciser que, dans une communication sur les évanouissements au théâtre, je n'ai pas omis le cas de la défaillance simulée, comme son article pourrait le laisser croire p. 228 (voir Fl. Dobby-Poirson, « Frissons, cris, pâmoisons : les manifestations de l'émotion extrême dans la tragédie humaniste », in : L. Picciola, B. Boudou (dir.), *Les extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable*, Littérales n° 42, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 31-33).

« le traumatisme des guerres de religion » (Goulven Oiry). Magda Campanini met en évidence les interférences entre un épisode de l'histoire récente (l'assassinat du prince turc Mustapha sur l'ordre de son père) relaté dans une chronique et la tragédie de Gabriel Bounin *La Soltane*, laquelle a inspiré ensuite à Belleforest l'une de ses *Histoires tragiques*. Du « sage nigromancien » des romans de chevalerie au « nécromancien imposteur » du théâtre, Anna Bettoni décrit l'évolution d'un personnage emblématique, pour conclure que ce passage de la narration au spectacle instaure entre celui-ci, l'auteur et le public « un tout autre type de pacte » que le pacte de lecture, le spectateur étant amené à mettre en doute les pouvoirs dont le magicien se prévaut sur la scène, alors qu'il suspendait son jugement quand ils lui étaient présentés dans un récit. Dans la littérature médicale, la narration des cas cliniques ne se limite pas à la description des maladies : la relation de la visite du médecin et de ses rapports avec le patient et son entourage s'apparente à une scène de théâtre (Milena Maselli).

Exception faite de *La Guisiade*, dont Michele Mastroianni pense qu'elle a été conçue plutôt pour la lecture, les œuvres des auteurs dramatiques de la Renaissance sont destinées à être jouées. Elles n'en risquent pas moins un « échec de la représentation », tel celui de *l'Enfer poétique* de Benoît Voron présenté par Concetta Cavallini. Exemple significatif du théâtre de collège, cette « pièce de parole » mêlant les traditions de la moralité et de l'imitation des Anciens manque d'action et d'éléments spectaculaires, à cause de moyens scéniques réduits et surtout de la visée didactique de son auteur ; la primauté de la parole sur le spectacle rend problématique l'interaction scène-texte. Deux autres contributions mettent en évidence les difficultés de la « mise en livres ² » du théâtre et de la scène. Étudiant les divers modes de présentation typographique des tragédies humanistes, Emmanuel Buron observe que, contrairement à ce que peut faire croire une « idéologie du théâtre » qui, depuis le XX^e siècle, se polarise sur le spectacle, le texte dramatique n'est pas « troué », dans l'attente d'une représentation scénique qui le complèterait ; il se suffit à lui-même et « se convertit intégralement en représentation », car celle-ci « se produit d'abord dans l'imagination du lecteur ». C'est pourquoi les éditions modernes des tragédies humanistes, en modifiant leur mise en page, projettent sur elles « une conception du spectacle théâtral et un “modèle de représentation” » qui leur sont étrangers. Pour les dramaturges humanistes, la tragédie, certes destinée à la scène, est avant tout un « fait verbal », une « représentation poétique », et c'est du texte lui-même que doit se dégager l'organisation du spectacle ; celle-ci n'est donc pas immédiatement perceptible par la mise en page des éditions de la Renaissance, qui vise à faire apparaître, plutôt que la présentation scénique de la pièce, la force et la cohérence de son discours. Mariangela Miotti centre sa réflexion sur les éditions du théâtre de l'Arioste en Italie et en France. Le poète s'est insurgé contre la première édition de ses comédies, dont le texte avait été démembré sans son accord pour en faciliter l'interprétation par les comédiens. Ses réactions « montrent le rapport difficile et complexe entre auteur et acteur, entre le texte représenté et le texte imprimé ». Dans les éditions postérieures, l'Arioste reconstruit son texte démembré pour « [l'] enlever [...] à l'instabilité du spectacle et le fixer dans une forme stable », détachée du monde de la scène. Les traductions françaises des *Suppositi*, œuvres de lettrés, ne renvoient pas non plus au spectacle et sont directement éditées dans une « forme stable ».

L'étude de la relation entre le spectacle et le texte imprimé est donc un autre des points forts d'un ouvrage dont on ne peut exposer que les grandes lignes, étant donné sa richesse et sa complexité. Sur le plan formel, on remarque la présence de coquilles et de quelques erreurs grammaticales (souvent sous la plume d'auteurs étrangers, dans des textes dont on ne peut qu'admirer par ailleurs la qualité de rédaction en français). On regrettera aussi que des citations en italien, parfois longues, dont le sens n'est pas facilement accessible au lecteur qui ne maîtrise pas couramment cette langue, ne soient pas traduites, au moins en notes de bas de page.

² Pour reprendre la formule de Mariangela Miotti.

Cependant on ne peut que recommander la lecture de ces travaux d'un très grand intérêt, qui mettent en évidence la place prépondérante du théâtre sous toutes ses formes, dans les arts comme dans le « théâtre du monde », à la Renaissance.

FLORENCE POIRSON