

*Studies in Early Modern France*, volume 13 « Spectacle », éd. par ANNE L. BIRBERICK et RUSSEL J. GANIM. Éditeur invité JEFF PERSELS. Charlottesville, Rookwood Press, 2010. Un vol. de 235 p.

Comme le souligne Jeff Persels dans son introduction à l'ouvrage, le volume 13 des *Studies in Early Modern France* intitulé « Spectacle » fait le choix d'un sujet et d'une amplitude temporelle très vastes : le spectacle théâtral en France dans toutes ses formes, du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les articles en français et en anglais regroupés dans ce volume, classés selon l'ordre chronologique de leur objet d'étude, ne cherchent pas à proposer une hypothèse d'ensemble sur le théâtre de la période – ce qui serait bien impossible –, mais étudient un point particulier de la production théâtrale française entre 1477 et la Révolution française. L'intérêt principal du recueil est d'inscrire sa réflexion dans une acception très large du terme « spectacle », entendu selon les articles aussi bien comme représentation éphémère soumise aux contingences matérielles de la performance théâtrale, que comme script ou texte imprimé, fruit de la volonté d'un auteur et reflet de la pensée de son temps, voire comme représentation de lui-même dans d'autres genres littéraires ou d'autres média artistiques. Afin de ne pas réduire cette pluralité de sujets et d'approches, nous présentons ici successivement la thèse défendue par chaque article, ainsi que les arguments essentiels qui la soutiennent.

Dans son article sur la *Passion d'Auvergne* jouée à Montferrand en 1477, Fabien Salesse montre comment la représentation d'un mystère vise à consolider l'unité de la communauté montferrandaise par une cérémonie collective au cours de laquelle l'ensemble des spectateurs peut communier autour d'un idéal religieux et civique. Si l'article est intéressant, il est dommage qu'il n'inclue pas dans sa bibliographie les recherches menées récemment dans le domaine littéraire sur le théâtre médiéval (notamment par Jean-Pierre Bordier et Jelle Koopmans), qui invitent à prendre davantage en compte les aléas possibles de la lecture idéologique d'une représentation par ses spectateurs et à nuancer les affirmations selon lesquelles une émotion théâtrale produit nécessairement et immédiatement dans le public l'opinion voulue par le dramaturge et les commanditaires d'un spectacle.

Andreea Marculescu propose une réflexion anthropologique sur la place du rire dans le théâtre médiéval, qu'elle applique aux sotties et aux farces incluses dans les recueils Trepperel et Cohen. Après avoir retracé l'évolution du statut du rire au Moyen-Âge, l'article examine la façon dont le rire pratiqué par les joueurs de spectacles comiques reflète ces théories sur le rire. Si les réactions du public face aux farces et aux soties témoignent d'une prédominance du rire immodéré et viscéral, utilisé pour pointer du doigt l'inadéquation d'un certain groupe social ou une situation conflictuelle dans la société du début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'étude montre que ce théâtre incorpore également des formes d'*eutrapelia* (propension individuelle à la gaîté spirituelle et modérée prônée par Thomas d'Aquin), rire civilisé qui caractérise l'élégance de certains personnages féminins et constitue une forme curative de rire favorisant la vie en société. De manière rafraîchissante, A. Marculescu propose de ne pas seulement interpréter le rire dramatique médiéval comme un produit de la culture « carnavalesque », mais également comme une réponse dialogique au faisceau de réflexions, de normes et de représentations qui forment le rire au Moyen-Âge.

L'étude de Matthieu Bonicel examine les modes de financement public des performances à Avignon à la fin du Moyen-Âge et met en lumière une véritable économie des spectacles, générant des volumes d'argent non négligeables. Fondé sur un état de la recherche très complet et sur une acception large et pertinente du terme « performance » (grandes entrées, banquets, messes solennelles), cet article aurait sans doute gagné à préciser davantage le caractère spectaculaire de ces événements et leur éventuelle dimension théâtrale. Néanmoins, la précision des détails apportés sur le contexte institutionnel avignonnais, sur le personnel municipal intervenant dans la production des performances et sur l'organisation du financement

des spectacles fait de ce travail un outil précieux, notamment pour de futures mises en regard avec d'autres contextes géographiques ou d'autres productions spectaculaires. La comparaison entre le salaire des intervenants artistiques et le salaire des employés de la municipalité ainsi que la répartition proportionnelle du coût des spectacles selon les postes de dépenses sont à ce titre particulièrement intéressantes et permettent de prouver que les salaires des artistes (musiciens, acteurs) sont loin d'être symboliques et constituent, avec l'achat des tissus, la part principale des frais d'un spectacle.

La notion de performance est reprise dans l'article que Kathleen M. Llewellyn consacre au *Mystère de Judith et Holofernés* attribué à Jean Molinet et publié en 1500 à Paris dans le *Mistère du Viel Testament*, mais dans une acception méta-théâtrale. Selon K. M. Llewellyn, l'attitude de Judith dans la pièce, qui contredit les normes de la bienséance féminine de l'époque, n'est pas véritablement inappropriée et subversive puisqu'il s'agit d'une performance jouée sur la scène du camp ennemi, clairement contredite par l'attitude pieuse et vertueuse de Judith avant et après l'épisode où elle séduit activement Holofernés et le met à mort avec une brutalité et une force toutes masculines. Si cette démonstration de la façon dont le mystère préserve le statut de modèle de la femme forte tout en créant une figure théâtralement efficace est convaincante, on peut regretter que certains passages de l'article reposent, d'une part, sur une anthropologie contestable, présentant les spectateurs de 1500 comme plus friands de sang et de cruauté que les spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, sur une vision du théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle fondée sur une séparation franche entre une période « médiévale » et une période « renaissance », séparation qui peut paraître aujourd'hui discutable.

L'article de Laura Weigert prend pour objet un ensemble de sept toiles peintes datant du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, conservées à Reims et portant l'inscription : « Cy après s'ensuit le mistère de la vengeance de la mort et passion Jesuchrist ». Ces toiles décrivent des événements entourant la destruction de Jérusalem par les Romains, tels qu'ils sont mis en scène dans le mystère *La Vengeance de notre Seigneur*, ce qui a conduit la critique à considérer que ces toiles constituaient la preuve d'une représentation de la pièce qui aurait eu lieu à Reims en 1531. L. Weigert remet en question ce lien établi entre ces images et le spectacle qu'elles seraient censées représenter (spectacle dont n'avons aucune trace), mais son propos ne s'arrête pas à ce démontage intéressant d'un mythe archivistique du XIX<sup>e</sup> siècle : l'article montre comment la version imprimée de la pièce dédiée à Charles VIII (Paris, 1491), qui se démarque du manuscrit d'Eustache Marcadé en se concentrant sur la perversité et la punition des Juifs, et cet ensemble de toiles peintes ont contribué à l'idéologie de croisade et d'exclusion des Juifs prônée par les rois de France à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Contestant l'opinion répandue selon laquelle la publication d'une pièce serait la preuve de sa représentation, L. Weigert propose une autre hypothèse : l'une des fonctions d'un texte théâtral publié pourrait être de créer fictivement le souvenir collectif d'une représentation. De la même façon, la manière dont les toiles peintes rémoises évoquent dans leur composition la tradition du drame urbain les aurait rendues particulièrement efficaces pour certifier d'une représentation passée pourtant non documentée. Le texte publié et les toiles peintes, constituant implicitement le vestige d'une représentation imaginée, construisent selon L. Weigert l'image d'une communauté religieuse unifiée, qui investit ses ressources dans la représentation de l'histoire de la vengeance de Dieu sur les Juifs, et proposent ainsi une justification historique à l'idéologie contemporaine de purification du royaume de France.

John Nassichuk souhaite réévaluer l'influence des sources et des modèles italiens dans la *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle (1553), considérée comme la première tentative de réécriture d'une matière historique antique dans le genre renouvelé de la tragédie classique. Son article nuance la dette de Jodelle envers la *Vie d'Antoine* de Plutarque, source narrative dont le dramaturge aurait tiré selon la tradition critique une dramatisation entièrement originale, libre de toute norme liée à un modèle dramatique. J. Nassichuk met en lumière trois

influences contemporaines de l'écriture de la pièce, jusque-là négligées, qu'il classe par catégories rhétoriques : le poème tragique *Cleopatra, tragedia* de De Cesari pour l'*inventio*, l'*Orbecche* de Giraldi Cinthio pour la *dispositio*, le style néo-pétrarquiste et notamment le thème de l'Amour Souverain pour l'*elocutio*. Cette dette envers des sources contemporaines, des modèles et des courants poétiques issus des deux côtés des Alpes témoigne de la participation de Jodelle aux cercles poétiques proche de la Cour, notamment la Pléiade, et montre comment le dramaturge parvient dans ce premier essai théâtral à intégrer de manière harmonieuse ces influences multiples aux différents niveaux de la composition poétique, constituant ainsi son propre style tragique.

Si la *Cléopâtre captive* est considérée comme la première réécriture tragique d'une matière antique au XVI<sup>e</sup> siècle, *La Soltane* de Gabriel Bounin, publiée en 1561, inaugure le théâtre oriental en France. Dans son article sur la pièce, Pascale Barthe souhaite montrer comment la pièce tend au public français un miroir des tensions religieuses et politiques qui traversent alors le royaume et soutient la position des « moyenners », en particulier les tentatives de pacification du chancelier Michel de l'Hospital. Les pièces liminaires de la tragédie témoignent de ce désir de concorde civile du dramaturge, qui affirme vouloir « assagir nos François de leurs perils tragiques ». La position de Bounin demeure cependant ambiguë à l'égard de Catherine de Médicis, alors proche des conciliateurs : la reine mère est certes dédicataire de l'ode initiale, mais le personnage détestable de Rose dans la pièce n'est pas sans ressemblance avec elle. En analysant cette ambiguïté comme la marque d'une ferveur eschatologique propre à la période, partagée entre espoir et inquiétude intenses (dans la suite des analyses de Denis Crouzet), l'article montre peut-être les limites d'une analyse trop strictement historique des choix dramaturgiques, et l'on aurait aimé que P. Barthe s'intéresse davantage à la manière dont Bounin combine les éléments de la tragédie sénéquienne et de la philosophie stoïcienne à son discours de concorde.

C'est le même lien entre tragédie sanglante et point de vue « moyenners » qu'interroge Corinne Noirot-Maguire dans son article sur Jean de La Taille, qui propose une analyse stimulante de la représentation du mal dans la poétique dramatique humaniste. Selon C. Noirot-Maguire, les tragédies *Saül le Furieux* et *La Famine ou Les Gabéonites* questionnent la violence sectaire et la fatalité mais traduisent un usage paradoxalement modérateur de la tragédie, dans le contexte de l'action des Politiques auxquels l'auteur se rattache. Si le spectacle tragique donne à voir chez La Taille une sorte de concentration absolue du mal, que la préface à *La Famine* relie de manière explicite aux guerres civiles contemporaines, le dramaturge ne propose pas de causalité univoque à ces malheurs, le mal relevant d'une culpabilité diffuse, propre à l'état de péché universel. Le cycle infernal des vengeances est cependant contrebalancé par les nombreuses allusions évangéliques qui invitent le spectateur à la patience et à l'espérance en la Providence ainsi qu'au souvenir compatissant que doit laisser en lui l'émotion tragique. Le théâtre efficace selon La Taille engendrerait un passage du mal montré à sa conjuration par la conversion : le dramaturge en appelle à la conscience compatissante du spectateur, le pathos de la tragédie ne devant pas le désespérer, mais, proche du *movere* défendu par saint Augustin dans le *De Doctrina Christiana*, fonctionner comme une forme de recueillement vertueux qui unie les spectateurs dans la pitié. La Taille peint ainsi le pire afin de renvoyer le public à sa conscience et à un effort vers le bien selon l'idéal d'une foi active.

L'article qu'Ellen McClure consacre à l'*Horace* de Corneille (1640) témoigne de la façon dont les problématiques de poétique théâtrale se sécularisent au XVII<sup>e</sup> siècle, la dimension religieuse laissant la place aux questions de morale et d'esthétique. Prenant le contre-pied des analyses qui font des héros cornéliens des modèles de néo-stoïcisme, E. McClure souhaite montrer que l'écriture d'*Horace* est pour Corneille une manière de poursuivre la querelle du *Cid* et de défendre son esthétique en s'opposant au néo-stoïcisme.

En réponse à la position de Scudéry selon laquelle une pièce devait être jugée à la lecture et non à la représentation, et ce par un critique dépassionné, Corneille, défenseur du jugement du spectateur pris par les passions de la scène (cf. *L'Illusion comique*), développerait dans *Horace* une critique du néo-stoïcisme comme philosophie du contrôle de la raison sur les passions. L'article montre comment le personnage de Sabine constitue un reflet du spectateur, peinant à contenir ses émotions par l'usage de la constance stoïque pourtant prônée par les personnages masculins. L'impossibilité d'éliminer Sabine de la scène malgré ses appels à la mort est analysée par E. McClure comme la marque d'une réponse anti-stoïque de Corneille à ses détracteurs qui exigent la transformation du spectateur passionné en critique impassible. Le lien établi à la fin de l'article entre cette position anti-stoïque, dont le monologue de Camille à l'acte IV serait un autre témoignage, et la revendication cornélienne de l'autonomie créatrice du dramaturge, notamment sur la question des trois unités, gagnerait à être explicité, car en dépit de l'intérêt d'une analyse liant la poétique théâtrale de Corneille à son positionnement philosophique, la justification du choix de tel ou tel personnage comme porte-parole du point de vue de l'auteur apparaît quelque peu délicate.

C'est le spectacle en tant que motif littéraire qu'analyse Bérénice Le Marchand dans l'article qu'elle consacre à l'évocation de l'univers du théâtre dans les contes de fées écrits par des femmes à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'étude des différents types de spectacle convoqués par les conteuses de cette période veut donner à voir comment ces auteures se positionnent socialement comme des intermédiaires entre la Cour et les foires : en utilisant le motif du ballet, de l'opéra et du bal, le conte de fée de la fin du siècle devient, d'une part, le lieu de représentation du passé perdu de la splendeur versaillaise, évocation qui valorise les conteuses comme de probables témoins de ces festivités spectaculaires ; la présence de références aux spectacles de la foire (marionnettes et danses de corde notamment) permet d'autre part aux auteures de se présenter comme des « médiatrices » entre les deux univers, témoignant ainsi de la relative marginalité du genre (littéraire) du conte comme du genre (sexuel) des conteuses. Si l'article n'a pu profiter des recherches sur les transpositions théâtrales des contes au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle publiées récemment sous la direction de Martial Poirson, qui auraient sans doute permis d'enrichir l'étude thématique du motif du spectacle, il peut sembler curieux de réduire la production théâtrale de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à une opposition entre les spectacles de Cour et les spectacles de foire, sans étudier la question du théâtre de ville, lieu théâtral « intermédiaire » et « médiateur » par excellence.

À l'instar du travail de C. Noirot-Maguire, l'article d'Enrica Zanin étudie le problème poétique posé par la représentation du mal dans une tragédie moderne qui se veut morale et chrétienne. Embrassant une chronologie plus large (env. 1556-1659), E. Zanin choisit d'analyser les réécritures modernes d'*Œdipe roi*, fable à la fois moralement indéfendable et théoriquement essentielle puisqu'Aristote en fait le modèle tragique par excellence dans sa *Poétique*. Après un exposé particulièrement convaincant du dilemme moral et esthétique posé par le personnage d'Œdipe – son châtement parfaitement injuste (puisqu'il n'est pas sciemment coupable de ses crimes) est ce qui permet le déploiement de l'effet pathétique à la fin de la pièce –, l'article étudie de manière successive mais toujours articulée entre elles les « solutions » choisies et les difficultés rencontrées par les dramaturges de l'époque moderne qui mettent en scène le personnage. Les figures prédestinées de l'*Edippo* d'Andrea dell'Anguillara (env. 1556) et de l'*Edipe* de Tallemant des Réaux (date incertaine), qui portent un jugement chrétien – voire protestant – sur le personnage antique, laisse apparaître le scandale du mal dans toute sa radicalité. À l'inverse, la figure œdipienne transposée et coupable de l'*Harpalice* de Francesco Bracciolini (1613) permet de christianiser l'intrigue antique en rendant le personnage responsable de sa punition par son péché, mais l'ambiguïté maintenue sur le personnage, qui sert l'effet pathétique final, semble remettre *in fine* en cause la justice d'un châtement qui paraît excessif. Jean Prévost, dans son *Edipe* (1614), puis Corneille dans

sa très libre adaptation d'*Œdipe* (1659) tentent enfin la conciliation périlleuse entre destin et Providence, en faisant du personnage une figure de saint à la fois chrétienne et stoïque, qui assume son péché par libre choix et accepte son châtement pour assurer le salut de tous.

Clôturent le recueil, l'étude de Karen L. Taylor sur les représentations théâtrales données par les demoiselles de Saint-Cyr au XVIII<sup>e</sup> siècle remet en cause la vision traditionnelle d'une institution passéiste marquée par la piété rigoriste et le conservatisme de sa fondatrice qui, après la première représentation d'*Esther* en 1689, avait renoncé à tout exercice « profane » ou « littéraire ». L'analyse du répertoire joué par les demoiselles, qui ne se limite pas à des « tragédies chrétiennes », permet en effet de montrer comment le programme de Saint-Cyr évolue au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et reflète progressivement certains points de vue développés par les penseurs des Lumières, notamment sur l'éducation, le mariage et la place des femmes dans la société. S'inspirant des théories de Diderot sur les spectacles, K. L. Taylor dresse un parallèle entre la valeur éducative de la représentation théâtrale telle qu'elle est affirmée par les pédagogues de l'époque et l'empirisme sensualiste qui considère les sens comme la seule voie d'accès à la connaissance, et donc au vrai et au bon. Le lien établi à la fin de l'article entre l'éducation théâtrale reçue par ces jeunes filles de bonne famille et la vogue du théâtre de société au XVIII<sup>e</sup> siècle permet de renforcer la thèse d'une perméabilité entre le théâtre scolaire et les idées qui circulent à l'époque dans les salons et de proposer une contribution nouvelle à l'étude du rôle des femmes dans la diffusion de la philosophie des Lumières.

CHARLOTTE BOUTEILLE-MEISTER