

Veronica GRECU est Docteur en études médiévales du CESC de l'Université de Poitiers, elle enseigne la littérature, l'histoire de la langue française et la traduction littéraire à l'Université « Vasile Alecsandri » de Bacau. Membre du comité de rédaction de la revue *Interstudia*, bénéficiaire d'une bourse postdoctorale de l'Académie Roumaine, ses travaux portent sur les motifs littéraires du déguisement et de la métamorphose, sur le mythe du mystificateur, ainsi que sur l'histoire de la traduction. Elle a publié *Transparence et ambiguïté de la « semblance »*. *Interpréter et traduire les figures du déguisement au Moyen Age* (2006), *Mistificatorul și avatarurile sale. Contribuția literaturii române vechi la definirea unui mit universal* (2013), ainsi que de nombreux articles. Elle a traduit l'ouvrage de Jean Louis Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie* (Institutul European, 2011).

Veronica GRECU, *Du théâtre médiéval au théâtre classique français*
© 2013 Institutul European, Iași

INSTITUTUL EUROPEAN
Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13
euroedit@hotmail.com; www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GRECU, VERONICA

Du Théâtre médiéval au théâtre classique français / Veronica Grecu ;
postf.: Emilia Munteanu. - Iași : Institutul European, 2013
Bibliogr.
Index
ISBN 978-606-24-0036-1

I. Munteanu, Emilia (postf.)
792(44)"14/18"

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de la Maison d'Édition, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par la Loi n° 8/1996.

Printed in ROMANIA

VERONICA GRECU

Du théâtre médiéval au théâtre classique français

Postface de:
Emilia MUNTEANU

INSTITUTUL EUROPEAN
2013

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS / 11

Première partie : Le Moyen Age

I. En guise d'introduction / 15

I.1. Autour du mot « théâtre » / 15

I.2. Que reste-t-il du legs antique ? / 18

I.3. Les larmes et le rire : des critères esthétiques différents / 21

II. Le théâtre et la liturgie : « le spectacle de Dieu » / 25

II.1. Le drame liturgique : *ordo, officium, ludus* ? / 31

II.2. Les *matières* et les textes : la visite au Sépulcre, les jeux de Nativité, le *jeu d'Adam* / 35

II.2.1. Les jeux de Pâques / 37

II.2.2. Les jeux de la Nativité / 41

II.2.3. Autres drames religieux / 44

II.2.4. L'*Ordo representacionis Ade* / 47

II.3. La métamorphose de l'église en espace théâtral / 54

II.4. Le latin et la langue vernaculaire / 59

III. Re-naissance ou ré-invention ? Le théâtre et la ville / 63

III.1. Le Jeu / 65

III.2. Du drame liturgique au jeu en langue vernaculaire / 67

III.2.1. Le *jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel / 69

III.2.2. Adam de la Halle / 73

III.3. Les gens du spectacle : mimes, jongleurs, acteurs / 81

III.3.1. La damnation du corps masqué / 85

III.3.2. *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* / 88

III.3.3. Le jongleur et la foi / 92

III.4. Le jongleur et le théâtre profane / 94

IV. *Hic incipit passio Domini...* / 97

IV.1. Les *illitterati* et la primauté de l'image / 97

IV.2. Les Passions ou « l'hallucination collective » au service de la foi / 99

IV.3. Les Passions du XIV^e siècle / 101

IV.4. Les Mystères / 104

IV.4.1. Le corpus de textes / 109

IV.4.2. Les Mystères cycliques / 110

IV.4.3. L'espace théâtral des Mystères / 114

Deuxième partie : Le XVI^e siècle

V. La Renaissance à la recherche d'un nouveau théâtre / 121

V.1. Le « théâtre à texte ». La disparition d'un monde / 121

V.2. La tragédie humaniste / 127

V.3. La comédie humaniste / 133

V.4. Le « théâtre itinérant » / 134

Troisième partie : L'époque classique

VI. Théâtre et société au XVII^e siècle / 139

VI.1. Le théâtre au service du roi / 139

VI.2. Les salles de spectacle / 150

VI.3. L'esprit des règles / 152

VI.3.1. L'illusion mimétique / 153

VI.3.2. La vraisemblance / 153

VI.3.3. Les bienséances / 156

VI.3.4. La règle des unités / 158

VI.4. Trois grands dramaturges / 160

VI.4.1. Pierre Corneille / 160

VI.4.2. Molière / 163

VI.4.3. Jean Racine / 167

CONCLUSION / 175

GLOSSAIRE / 177

CHRONOLOGIE LITTÉRAIRE / 189

BIBLIOGRAPHIE / 207

INDEX DES NOMS / 219

Postface : Emilia MUNTEANU / 223

Abstract / 259

Rezumat / 261

I. En guise d'introduction

I.1. Autour du mot « théâtre »

Parler du théâtre médiéval s'avère être d'emblée une entreprise difficile. A la différence du théâtre antique et même du théâtre du XVII^e siècle, qui est un domaine de recherche privilégié des exégètes, le théâtre du Moyen Age s'est vu assigner une place marginale par les études littéraires. Cela pourrait s'expliquer par les rapports compliqués qui se nouent entre littérature et théâtre, art total, dont la nature double, hybride ne saurait être niée, car il est texte et spectacle, lecture et performance à la fois. Le temps d'une représentation, le texte, médiatisé par un acteur, a droit à une vie, brève certes, mais renouvelable et toujours différente. « Une œuvre dramatique est avant tout parole » nous rappelle Pierre Larthomas (1972 : 436). Mais dans la société médiévale, qui accorde une importance singulière à l'oral, tout texte peut être parole, toute œuvre littéraire peut donner lieu à une « performance ». Ce n'est plus seulement le propre du théâtre. Si la performance et l'oralité définissent les modes de production et de réception de la littérature médiévale, il va sans dire que toute production littéraire « comporte une part de théâtralité, latente et plus ou moins actualisée » (A. Strubel, 2003 : 9). Dans son *Essai de*

Poétique Médiévale, Paul Zumthor a mis en évidence cet aspect :

« Pour nous modernes, le théâtre est un art que seul un abus de langage permet de classer parmi les genres littéraires. La situation médiévale originelle était inverse : toute poésie participait plus ou moins à ce que nous nommons théâtre. »

(1972 : 431)

Mais alors, par quels moyens pouvons-nous distinguer le théâtre des autres productions textuelles qui se prêtent à une « performance » ? Le chercheur canadien note que certains textes impliquent « une concentration spécialement forte de procédés gestuels et de visualité ». Néanmoins, comme il le souligne lui-même, ce détail ne suffit pas pour « tracer de limite nette » (1972 : 431). Omer Jodogne propose, à son tour, une autre solution. Selon lui, ce qui singularise le « genre théâtral » est l'*impersonation*, l'incarnation par le jeu, le fait d'emprunter l'identité d'un personnage et d'être en parfait accord avec la situation représentée :

« Le drame évoque l'action et c'est avec raison qu'on l'a appelé jeu, *Spiel, Spel, funzione, auto*. Mais l'action ne suffit pas à distinguer le drame du roman, pas plus que le décor ou même des individus parlant et se mouvant sur des tréteaux ne convertissent le divertissement en théâtre. Le narré ne suffit pas, et non plus la mimique. Ce qui est le caractère exclusif du drame, c'est la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes. C'est ce que par un mot commode les Anglais désignent *impersonation* et que je me permettrai de transposer en « personation ». A l'action, indispensable sans doute, la personation confère cette fiction qui convertit en art ce qui risquerait d'être

compris comme un événement réel. La personation délimite le théâtre, nous dit en quoi il se distingue du spectacle, du pur dialogue, quoique le genre les comprenne tous deux. Le décor même n'est pas indispensable ; on l'a prouvé assez de nos jours. »

(1965 : 1)

Les remarques de Michel Rousse suivent à peu près la même direction que celles de son prédécesseur : « ce qui différencie un texte de théâtre des autres textes, c'est la représentation par personnages qui utilisent la voix et le geste » (2004 : 29). Le critique ne manque pas pour autant d'observer que cette distinction est faite par une petite partie des érudits du Moyen Age qui, sous l'influence des écrits de Boèce, se sont tournés vers les pièces latines. Mais leurs commentaires ne visent jamais le théâtre médiéval et nous avons des raisons de croire que le mot « théâtre » ne leur évoque pas la réalité de leur temps. Plus intéressant encore, lorsque la grande majorité des auteurs médiévaux parlent théâtre, ils font uniquement référence au théâtre latin, dont ils ont, par ailleurs, une conception entièrement fautive. Une mauvaise interprétation d'un passage de Tite-Live (VII, 2) et de Valère-Maxime (II, 4) a entretenu un malentendu qui a pesé durant des siècles sur le théâtre latin. Ainsi, les clercs médiévaux sont persuadés que les pièces de théâtre latines n'étaient pas jouées par des acteurs ; un récitant se chargeait de leur lecture, pendant que des mimes les illustraient de leurs gestes. (M. Rousse, 2004 : 26-29). Cette confusion gagne en ampleur lorsque Calliopius, un grammairien du IV^e ou V^e siècle, entreprend une recension des textes de Terence et introduit, dans le manuscrit, la mention suivante : «Ego Calliopius rec ». L'abréviation « rec » est ultérieurement mal résolue, car « recensuit » devient « recitavit » ; cette petite

ambiguïté, mal déchiffrée, est lourde de conséquences. Pendant des siècles, on a imaginé les comédies de Térence récitées par un certain Calliopus, alors que des mimes jouaient les scènes.

Devant ces difficultés inhérentes à tout essai de définition du théâtre médiéval, une question légitime apparaît – le terme « théâtre » n'est-il pas un anachronisme si nous l'appliquons aux productions dramatiques du Moyen Age ? N'oublions pas que la langue médiévale lui préfère *ordo*, *ludus*, *officium*, jeu, mystère, farce, sottie. Jelle Koopmans et Darwin Smith semblent partager cette opinion, car ils pointent le fait que le « qualificatif "théâtre" inflige à une époque qui ne le connaissait pas une théâtralité issue d'une combinaison aristotélicienne d'éléments issus de l'Antiquité, repris à la Renaissance » (2010 : 7-8).

I.2. Que reste-t-il du legs antique ?

Nous ne pouvons pas parler de théâtre sans évoquer la *Poétique*, le célèbre ouvrage qu'Aristote rédige de 355 à 323 av. J.-C. Son destin littéraire, ainsi que le chemin sinueux de sa transmission mériteraient d'être présentés, mais tel n'est pas le but de notre travail. Nous nous contentons de préciser que sa première traduction, en syriaque, date du VI^e siècle. C'est le commencement de la longue aventure d'un livre précieux, qui bénéficie également d'une version arabe¹, au X^e siècle, avant

¹ La fameuse histoire *La busca de Averroes*, rédigée par Jorge Luis Borges, illustre comment les carences de communication entre deux mondes et deux cultures peuvent entraver la réception d'une œuvre. L'échec de la traduction des termes *comédie* et *tragédie* par le philosophe arabe Ibn Roshd

d'être traduit en latin au XV^e siècle. Sa première traduction française voit le jour en 1671. Autant dire que le Moyen Age ne le connaît pas. Néanmoins, si les clercs médiévaux ne sont pas familiers des préceptes d'Aristote, ils ont tout de même une idée de ce que représentent « comédie » et « tragédie ». Une idée bien vague, certes, car l'acception médiévale est différente de celle évoquée par Aristote. Au XIII^e siècle, Johannes Januensis rédige un dictionnaire latin, *Summa grammaticalis quae vocatur Catholicon*, (connu également comme *Catholicon*), qui sera largement diffusé dans l'Occident médiéval. Il y propose une définition qui montre clairement que la seule distinction qu'on fasse encore entre « tragédie » et « comédie » est en matière de sujet :

s'explique par les limites historiques des rapports entre la tradition antique grecque et celle arabe. Mais il n'est pas sans rappeler la longue distance qui sépare, en général, le Moyen Age de l'Antiquité et qui peut être une véritable source de malentendus. Nous le verrons, d'ailleurs, dans les exemples fournis dans cette introduction. « La vispera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica*; nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunáin ibn-Ishaq y de Abu-Bashar Mata. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*; imposible eludirlas. [...] Los mucienes llamaban a la oración de la primera luz cuando Averroes volvió a entrar en la biblioteca. (En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde.) Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegiricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia». (1982 : 78, 85-86).

« Et differunt tragoedia et comoedia, quia comoedia privatorum hominum continet facta, tragoedia regum et magnatum. Item comoedia humili stilo describitur, tragoedia alto. Item comoedia a tristibus incipit sed cum laetis desinit, tragoedia e contrario. Unde in salutatione solemus mittere et optare tragicum principium et comicum finem, id est bonum principium et laetum finem. »

(*Catholicon – tragoedia* - cité par J.P. Jacobson, 1910 : 7)

Ceci dit, « leur relation au théâtre devient à peu près inexistante » pour reprendre les mots de Bernard Faivre (in J. de Jomaron, 1992 : 40), puisque dans la vision des érudits médiévaux ce sont des notions intimement liées au legs antique, sans aucun rapport avec le théâtre médiéval. En effet, il leur semble impossible de faire « le moindre rapprochement entre théâtre antique et drame de l'église : les deux formes semblent pour eux appartenir à des sphères conceptuelles totalement différentes » ; 1992 : 41.

La France redécouvre la comédie et la tragédie uniquement à la Renaissance quand, sous l'influence du modèle italien, les humanistes conseillent le retour aux formes antiques et le bannissement de la tradition médiévale liée aux farces, sotties et mystères :

« Quand aux Comedies, & Tragedies, si les Roys, & les Republicques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les Farces, & Moralitez, je seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses, & si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu scais ou tu en doibs trouver les Archetypes. »

(J. Du Bellay, 1549 : livre II, ch. 4)

Ce serait pourtant faux de croire qu'entre la fin de l'Antiquité et le milieu du XVI^e siècle, le genre tragique et le

genre comique ont entièrement disparu. Ils ont simplement pris d'autres formes et d'autres visages. D'ailleurs, le théâtre médiéval propose, dès ses débuts, une association entre comique et tragique qui ne manque pas d'étonner encore le lecteur et le spectateur moderne :

« le rire apparaît avec le jeu, dès les drames liturgiques où s'opère le mélange entre comique et théâtre sérieux. Quand la censure vient à bout du théâtre « religieux », au XVI^e siècle, en interdisant les mystères comme les sotties des basochiens, c'est du rire dont elle veut se débarrasser ; et c'est alors que s'opère la scission entre comédie et tragédie »

(E. Lalou, 2012 : 10)

Le renouveau des pratiques antiques à la Renaissance mettra fin à ce « mélange des genres » qui est le propre du théâtre médiéval.

I.3. Les larmes et le rire : des critères esthétiques différents

« Tervagan, du ris et du pleur
que feïstes, par vo douleur
verrés par tans le prophesie »¹

(A. Henry, 1981 : v. 1522-1527)

Juste avant le *Te Deum laudamus* de la fin, c'est par ces mots du Sénéchal que s'achève le *Jeu de Saint Nicolas*, une

¹ « Tervagan, du rire et des pleurs / Que vous avez manifestés, vous verrez / Bientôt, par votre douleur, le caractère prophétique ».

pièce dont les critiques ont maintes fois affirmé que le profane et le sacré, le grotesque et le miracle, le trivial et le sublime lui sont propres en égale mesure. Ce n'est pas le seul exemple de ce type que les productions dramatiques médiévales nous fournissent. La présence constante et de plus en plus marquée du burlesque, des séquences réalistes, des diableries dans les mystères illustrant la Passion du Christ nous laisse entendre que nous avons affaire à d'autres critères esthétiques, car pour la chrétienté médiévale les larmes ne se séparent jamais entièrement du rire, ni le tragique du comique :

« La vision du mystère est une et totalement religieuse. Elle est assez large pour englober le tout de la vie : le sacré, la souffrance, les larmes, la sainteté, et aussi le rire, la raillerie, la satire, le péché, la folie et sa contestation, la parodie et le grotesque qui désacralise. La distinction entre sacré et profane est moderne ; dans le mystère tout est sacré, tout est finalement soumis à la Providence divine. [...] la vision chrétienne embrasse absolument le tout du cosmos et de l'homme, y compris ses errances, ses faiblesses et ses ridicules. »

(Ch. Mazouer, 1998 : 150)

Mais quelle serait la fonction du comique dans le théâtre religieux ? En général, la représentation du rire permet de dominer tout ce qui est étrange, différent, effroyable, dont on veut prendre ses distances, tout en exprimant ouvertement son désir de « dissemblance ». Pour Mikhaïl Bakhtine, le comique, qui est intimement lié à la culture populaire médiévale, a un rôle essentiellement subversif, puisqu'il évoque la possibilité d'un autre monde, à l'envers, où les règles sont bannies et les

angoisses sont anéanties. Toute autorité¹, quelle que soit sa nature, peut être évincée par le rire. C'est un principe libérateur, le véhicule même du carnaval, de la fête dans la vie de tous les jours, le symbole du jeu qui devient, pour quelques instants, la vie même.

En prenant appui sur l'exemple du théâtre religieux médiéval, qui instruit par la peur et le rire, Adrian P. Tudor et Alan Hindley avancent l'hypothèse selon laquelle le comique médiéval présente aussi un côté sérieux, car derrière le rire il est facile de déceler une affirmation de l'idéologie officielle :

« Medieval drama and medieval church decoration similarly instruct with comic and terrifying imagery in juxtaposition. Such nervous comic unease is not, however, exclusive to the religious sphere, but may also be a feature of political and civic celebrations, such as carnival [...] Given its ecclesiastical setting, the *Festa Stultorum* tends to be considered according to received wisdom as anarchistic and anticlerical, whereas in fact its apparent licence may merely be a reinforcement of a conservative ideology »

(2006 : 10).

¹ « le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire. L'homme du Moyen Age ressentait avec une acuité particulière la victoire sur la peur dans le rire, non seulement comme une victoire sur la terreur mystique (« terreur divine ») [...], mais avant tout comme une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme, la peur de tout ce qui était sacré et interdit (« tabou » et « mana »), la peur du pouvoir divin et humain, des commandements et interdits autoritaires, de la mort et des châtiments d'outre-tombe » (2010 : 98).