

Théâtrocratie (1)

Une nation est au spectacle comme une femme devant son miroir ; elle se regarde et s'étudie avec plaisir, parfois elle se reconnaît et s'approuve dans sa beauté, souvent par dépravation elle se complaît dans ses vices et elle applaudit sa laideur

Isidore Latour Saint-Ybars, Néron : sa vie et son époque

Il ne fallait au fier Romain Que des spectacles et du pain ; Mais au Français plus que Romain, Le spectacle suffit sans pain.

Anonyme

A l'origine, le rite, dans les cultes d'origine indo-européenne, était, pour reprendre la définition qu'en donne J. Evola, une action contraignante sur des forces invisibles et des états intérieurs, semblable, dans son esprit, à celle qui s'exerce aujourd'hui sur les forces physiques et les états de la matière. Ce qui entre en jeu ici, ce sont des forces qu'il faut bien qualifier, même si le terme est galvaudé, de spirituelles : des forces d'ordre suprahumain. Dès qu'elles se retirent parce que ceux qui sont chargés de le pratiquer ne sont plus qualifiés pour le faire, le rite dégénère en cérémonie, ainsi que cela arriva dans l'antiquité en Grèce et à Rome.

Le cas des trois religions théistes abrahamiques, en particulier du christianisme et de l'islam, est différent ; fondées sur la dévotion (1), c'est-à-dire un élément sentimental, propre à l'état humain, elles ne connaissent du rite que l'« enveloppe » : la cérémonie, « une manifestation comportant un plus ou moins grand déploiement de pompe extérieure, quelles que soient les circonstances qui en fournissent l'occasion ou le prétexte dans chaque cas particulier » (2). Or, c'est de la cérémonie qu'est issu le théâtre ; des usages cérémoniels et non des pratiques rituelles.

De la cérémonie le théâtre représente moins une dégradation qu'un prolongement à caractère ludique ou pédagogique, prolongement, mais aussi extériorisation. Le langage la reflète : le mot de « théâtre », qui désigne originellement l'édifice conçu pour la présentation de spectacles, en arrive à signifier également le cadre particulier dans lequel se déroulent certains événements, certaines manifestations de la vie humaine. On parle au sens figuré de théâtre politique, de théâtre social et, on qualifie, toujours

au sens figuré, ceux qui s'y trouvent de « pantins », de « marionnettes », d'« acteurs », de « comédiens », etc.

Nous nous proposons ici de les prendre au sens propre et d'envisager les processus historiques qui ont fait de notre continent ce qu'il est aujourd'hui comme une progressive théâtralisation. L'état même des choses nous y invite. Tout, grâce, d'abord, aux médias, puis au multimédia, n'est plus que spectacularisation. Il n'est plus un événement, un fait, qui, médiatisé, ne soit transformé en spectacle. Ainsi, le spectaculaire est privilégié, l'émotion cultivée à outrance dans son instantanéité la plus grossière, la plus forcenée.

La première partie de notre étude portera sur les formes pré-théâtrales et le théâtre dans l'antiquité gréco-romaine : le drame populaire, le drame aristocratique et surtout le drame hiératique ainsi que les fêtes en l'honneur de Dionysos, dont il est issu. La deuxième partie, de loin la plus édifiante, nous mènera du « moyen âge » à l'époque moderne. Là où une religion théiste informe et pénètre toute la vie sociale, toute l'existence de chacun de ses membres, que, donc, toute la vie sociale, toute l'existence de chacun de ses membres, est rythmée par les cérémonies de cette religion, la voie est fatalement ouverte à la théâtralisation de la vie, publique et politique. Tel fut le cas de la civilisation judéo-chrétienne du « moyen âge ». Nous verrons que ce ne fut cependant qu'à la fin du XVIII^e siècle, avec 1789, que le processus de théâtralisation connut une accélération brutale, avant d'arriver à son terme sous la démocratie représentative, qui du judéo-christianisme a conservé l'esprit, la loi et la morale, c'est-à-dire ses éléments les plus dangereux pour la civilisation blanche, que ce processus arrive à son terme.

Puisque le terme de « théâtralisation » est pris dans son sens spécifique, nous nous attacherons à prendre en compte exclusivement les cas où l'on a affaire à une identité formelle, qu'elle soit potentielle, en devenir ou complète, entre la scène théâtrale et le monde politique. Les relations, les interférences, l'influence réciproque entre le pouvoir politique, la société en général d'une part et le théâtre d'autre part ne nous retiendront que dans ce cadre.

La théâtralisation ne doit pas être confondue purement et simplement avec le tittytainment, un ensemble de divertissements multimédiatiques conçus pour plaire aux masses, dans le but, suivant la définition qu'en donnent ses critiques, de les « empêcher de penser (par elles-mêmes) ». Le tittytainment, loin d'être un lifting du panem et circenses, en constitue proprement un perversissement. Non seulement l'évergétisme consistait à offrir gratuitement à la plèbe des spectacles, de la nourriture et des édifices, tandis que, il semble qu'il faille le rappeler, la baguette est payante, les consoles de jeux sont payantes, l'abonnement à un fournisseur de télévision par câble ou par satellite est payant,

l'abonnement à un fournisseur d'accès internet est payant, la « contribution à l'audiovisuel public » est payante, etc. ; mais aussi parce que les masses sont naturellement prédisposées au divertissement et que, dès lors qu'elles existent, tout gouvernement doit en tenir compte ; faire penser les masses et même les flatter en leur faisant croire qu'elles peuvent penser et pensent effectivement par elles-mêmes, par le biais de la scolarisation et de la médiatisation, c'est au contraire ce à quoi s'est employée la clique républicaine dès son arrivée au pouvoir et, cent cinquante ans plus tard, le résultat, sur le plan psychologique, est impressionnant : la démocratie est devenue aussi indispensable sentimentalement et émotionnellement aux masses que les médias qui rythment leur pulsions schizophréniques. Les critiques du tittytainment sont fondées sur le thème marxiste, largement irrigué par les larmes de crocodile des prophètes d'Israël, de l'opposition quasi ontologique entre deux entités figées : une humanité fondamentalement bonne et saine et une classe dirigeante qui ne peut être par essence que fondamentalement méchante et corrompue (que, dans les démocraties parlementaires, celle-ci soit maintenue au pouvoir par celle-là par voie de suffrage ne semble pas troubler les tenants de cette bêtise).

Ensuite, le tittytainment n'est qu'un aspect de la théâtralisation. Nous inscrivant en faux contre l'affirmation de l'historiographie marxiste et de ses épigones selon laquelle le politique est en soi un spectacle et la politique a toujours été une scène, nous ferons valoir que la politique a commencé à devenir une scène au sens théâtral à partir du moment où elle a été vidée de sa substance parce que le pouvoir réel était passé des mains des personnes officiellement chargées de diriger l'État dans celles des « agents » économiques qui répartissent les rôles et à qui ils servent d'écran. La théâtralisation de la vie politique est synonyme de dépolitisation. Un seul exemple historique suffira sans doute à le faire pressentir au lecteur : avant la conquête de la Grèce par Rome, plusieurs villes grecques s'étaient confédérées et tenaient à certaines époques des assemblées politiques. Quand la Grèce passa sous la domination romaine, ces assemblées, si elles purent continuer à exister, furent privées de toute liberté politique et contraintes de se cantonner à l'administration des jeux et des spectacles.

I. Le théâtre dans la Grèce antique

A. Fêtes et spectacles

En Europe, le théâtre, comme on sait, est né en Grèce (3). Il y trouva un terreau favorable, car les habitants de la Grèce étaient friands de spectacles. « ... est « méditerranéen », indique J. Evola dans une description remarquablement pénétrante de ce type racial, le goût de l'extériorité et de la gesticulation. Le type méditerranéen a besoin d'une scène, sinon au sens le plus inférieur de vanité et d'exhibitionnisme, du moins au sens que son engagement et son enthousiasme (même pour des choses

nobles, dignes d'intérêt, sincères) procèdent souvent d'un rapport avec ceux qui le regardent, et la préoccupation de l'effet qu'il fera sur eux joue un rôle non négligeable dans sa conduite. D'où, précisément, cette inclination au « geste », c'est-à-dire à donner à son action des caractéristiques qui attirent l'attention sur elle et la mobilise – même quand celui qui agit sait pertinemment qu'il n'a que lui-même comme spectateur. Chez l'homme méditerranéen existe, par conséquent, un certain dédoublement entre un « Moi » qui exécute le rôle et un « Moi » qui le regarde du point de vue d'un spectateur ou d'un observateur éventuel, et s'y complaît : plus ou moins comme le fait l'acteur. » Il ne faudra pas perdre de vue ces caractéristiques de ce type racial au cours de ce chapitre.

1. Goût du demos pour les spectacles

Les représentations solennelles étaient dispendieuses, toutes les villes ne pouvaient pas avoir un grand théâtre et subventionner les représentations. De plus, ceux qui n'étaient pas de condition libre étaient exclus des grandes solennités théâtrales. « Il fallut donc pour les besoins de tous les jours, de toutes les conditions et de tous les lieux, qu'il y eût des comédiens d'un ordre inférieur, chargés de procurer continuellement et à peu de frais les émotions du drame à toutes les classes d'habitants » (4) : chanteurs et danseurs ambulants, ventriloques, joueurs de gobelets et danseurs de corde, bouffons, farceurs, mimes, qui officiaient dans les rues, sur les places et aux carrefours. Tous étaient associés en confréries.

2. Goût de l'aristocratie pour les spectacles

Les princes des états monarchiques n'étaient pas en reste. Ils ouvraient leur palais à toutes sortes de spectacles, dans deux circonstances particulières : les jours de deuil et les banquets.

Plutarque rapporte que l'habitude fut prise de solenniser les obsèques des rois et des princes par des luttes d'acteurs. Aux immolations, forcées ou volontaires, autour des tombeaux, des combats fictifs furent substitués : la pyrrhique, puisque c'est le nom qui fut donné à ce spectacle, naquit à l'âge de bronze dans la Crète minoenne, c'est-à-dire pélasgique (5).

Les pleureuses, sortes de comédiennes spécialisées dans les funérailles qui existaient déjà à l'époque monarchique, se font plus présentes à l'époque dite républicaine (509-31 av. J.-C). Un même nom (θρῦλοι) désignait les complaintes funèbres et les chants des tragédies. De plus, les hymnes funèbres étaient chantés par des acteurs gagés, qui ne différaient des acteurs tragiques que par le costume. Dès

le VI^e siècle avant notre ère, des tragédies sont représentées aux obsèques des tyrans, revenus au pouvoir à cette époque. Aux temps homériques, les chanteurs célébraient les exploits des héros, non seulement dans les assemblées publiques, mais aussi dans les palais royaux, « préférant toujours la chanson la plus nouvelle » (L'Odyssée, I, v. 350-352) ; la cubistique, ou danse pyramidale, dont il semble qu'elle ait été originairement consacrée à Cybèle, s'introduit dans ces fêtes, avant de devenir populaire.

La musique, la danse et la poésie continuèrent à divertir les citoyens à l'époque dite classique ; nombreux étaient les esclaves et les courtisanes admis dans les fêtes aristocratiques pour se livrer à toutes sortes de danses d'origine orientale. « Enfin, quand le luxe de l'Asie eut tout à fait envahi la Grèce, on vit de riches voluptueux appeler à leurs festins des danseuses nues, des chanteuses nues, des harpistes nues » (6). Outre les danseurs et les comédiens, on amusait les convives avec des bouffons, des faiseurs de tours, des joueuses de cerceaux et, à l'exemple des rois perses, des fous. L'entretien de fous domestiques était une coutume qui provenait de Perse ; une autre mode particulière à l'Orient était l'entretien de bouffons domestiques, l'emploi de danseuses et de danseurs, de musiciennes et de musiciens de toute espèce. Sur les peintures anciennes qui décorent les tombeaux de l'Heptanomide on voit de riches Égyptiens accompagnés de nains contrefaits. Ces divertissements subsistaient au XIX^e siècle en Perse, aux Indes, en Égypte et dans tous les pays musulmans. Et, dans l'antiquité, à l'exception du château d'Alexandre, tyran de Phères, il est vrai pélasgique, ce fut surtout dans les palais des rois de contrées situées à la périphérie de la Grèce, en Syrie chez les Attalès, en Égypte à la cour des Ptolémées, en Sicile à la cour des Hiérons, en Macédoine à celle d'Archelaüs, de Philippe et des successeurs d'Alexandre (7), qu'ils avaient cours. Un de ces divertissements consistait à choisir un « roi du festin », auquel tous les convives étaient tenus d'obéir. A l'époque dite républicaine, il reçut le nom de symposiarque. Là encore, cette pratique s'avère avoir son origine dans les religions du Proche-Orient et, plus particulièrement, dans l'institution phénicienne et cananéenne du marzeah (8). A intervalles réguliers, les morts étaient honorés, par les membres les plus fortunés des tribus, lors de banquets funéraires élaborés qui se déroulaient dans un édifice appelé bet marzeah (maison du marzeah), sous la supervision d'un rb marzeah (« prince de la marzeah ») (9) élu de façon « démocratique » par l'ensemble des convives ; ceux-ci éalisaient également les « adjoints » du « prince », dans une parodie de la hiérarchie dont nous verrons plus bas qu'elle se retrouvera dans certaines confréries d'Europe au « moyen âge ». Si l'on en croit Posidonius, cette forme de culte des morts n'était qu'un prétexte à ripaille et à beuverie. Il reste que le caractère volontaire et démocratique de cette institution fut pleinement conservé et même s'accusa, lorsqu'elle passa en Grèce, puisque, ici, il n'était pas rare que les convives qui avaient élu le « roi du festin » et qui, théoriquement, lui devaient obéissance, l'accusent théâtralement, au cours du festin, d'excès de pouvoir et de tyrannie. Les fêtes grecques, comme les Cronies et les Pélories, où les esclaves jouaient le rôle d'hommes libres et parfois même de maîtres, trouvent également leur origine dans une fête orientale, plus précisément perse, celle de Sacée, pendant laquelle un esclave, dans chaque maison, était revêtu d'une robe royale et exerçait l'autorité souveraine (le dernier jour de la fête, on le battait de verges et on le mettait en croix).

La plupart des spectacles dont se gavaient les habitants, paysans ou nobles, de la Grèce étaient d'origine exotique.

B. Influence des mystères sur le théâtre

1. Les fêtes dionysiaques primitives

Si l'instinct mimique, source du drame, est de tous les lieux, de tous les temps, de toutes les civilisations, en somme universel, il ne se constitue en art qu'au contact d'un élément irrationnel. Il se peut que, dans l'aire européenne, l'élément dionysiaque ne soit pas le seul à l'origine du théâtre, mais tout montre qu'il eut une influence déterminante sur sa naissance.

Divinité préhellénique intégrée vers le VII^e siècle avant notre ère au Panthéon, Dionysos fut d'abord regardé avec méfiance par les Hellènes, non seulement parce qu'il était étranger et qu'il était connu pour avoir précipité plus d'une crise en Grèce, mais aussi, d'une part, parce que son culte impliquait d'une part la libération des interdits, la manifestation violente de sentiments individuels ou collectifs sans culpabilité ni retenue : les anciennes fêtes de Bacchus, les Agrionies, au cours desquelles des victimes humaines étaient sacrifiées, avaient laissé des souvenirs de fureurs meurtrières (10) ; d'autre part, parce qu'il tendait à favoriser l'émancipation de la fraction la plus basse de la société ainsi que des femmes, un des publics auxquels, du reste, il s'adressait spécifiquement : Dionysos est « un dieu qui dissout l'identité en général et les différences entre les sexes » (11).

Jusqu'au début du VI^e siècle avant notre ère, il existait trois festivals en l'honneur de Dionysos : les Dionysies rustiques, au mois de Poséidon ; les Lénées, au mois de Gamélion et les Anthesteries, au mois d'Anthesterion. Elles donnaient toutes lieu à des représentations cérémonielles, des hymnes, des processions tumultueuses et grotesques de bacchants et de bacchantes, où figuraient, souvent évoqués par des masques rudimentaires, les divinités de la terre et de la fécondité. Dans la principale, les Dionysies rurales, il régnait une liberté extrême ; même les esclaves s'y distrayaient avec pleine licence. C'est dans ce festival, dans les plaisanteries et les bouffonneries auxquelles s'y livraient les paysans, que l'origine de la comédie serait à chercher. En tout cas, les premiers tréteaux et, bientôt, le premier théâtre fut élevé lors des Anthesteries, le seul festival dans lequel avaient lieu les cérémonies secrètes en l'honneur de Bacchus, publiques dans les deux autres. Cependant, il faut souligner que les représentations qu'elles accueillait « ne se proposaient pas... d'imiter des réalités et de faire illusion ; elles restaient un amusement sans aucune pensée sérieuse, et ne devenaient pour personne une vérité. Les théâtres isolés sur des tréteaux à un ou deux mètres du sol n'avaient point de décor qui les

appropriât à leur destination, et pût servir de cadre à la pièce ; les branches de pin et les guirlandes de lierre, dont ils étaient ornés, rappelaient à tout instant qu'il ne s'agissait que de fêter Bacchus et de se divertir après boire... Les spectateurs savaient donc parfaitement ne pas voir sur la scène des dieux dépouillés de leur divinité et vilipendés, mais des comédiens travestis, et leur plaisir venait surtout du contraste qui se trouvait entre la nature surhumaine des personnages et leur mauvaise vie, entre leur rôle véritable dans la pièce et celui qu'ils étaient censés remplir dans le monde » (12).

En tout cas, ces représentations « contrebalancèrent l'éclat des représentations secrètes du sanctuaire » (13), dont, somme toute, on ne sait pas grand-chose. « Comme traces de cette origine mystique, nous voyons le principal prêtre de Bacchus occuper une place d'honneur sur les premiers gradins du théâtre d'Athènes, à peu près comme nous verrons plus tard notre clergé dans la personne des confrères de la Passion, conserver longtemps une loge grillée au Théâtre-Français, sous le titre de Loge des maîtres » (14).

Le temple d'Éleusis lui-même s'ouvrit à des représentations de plus en plus scéniques. Suivant Strabon, il pouvait contenir autant de monde qu'un théâtre. De tous les cultes à mystères, seuls celui d'Éleusis devint une institution d'État, particulièrement sous les deux régimes anti-aristocratiques que furent la tyrannie et la démocratie, qui en firent toutes deux un grand culte plébéen : « Dans de nombreuses cités l'avènement des tyrannies, qui s'appuient sur le peuple, éleva les mystères au rang de culte officiel ; les régimes démocratiques qui suivraient leur donneraient une importance toujours plus grande. Les mystères sont, en effet, la véritable religion démocratique grecque (15). » L'art hellène cherchait à réaliser un idéal, tandis que l'art que charriaient les cultes à mystères « voulait contrefaire la réalité et tromper l'œil des spectateurs » : « habituellement, sinon toujours, les Mystes, plongés dans une obscurité effrayante, étaient transportés en imagination dans les enfers, et la vue des supplices des grands criminels absolvait la justice divine de ses lenteurs. Sans une illusion au moins momentanée, ces fantasmagories n'eussent été que des puérilités indignes de préoccuper l'intelligence : il fallait impressionner assez vivement les spectateurs pour suspendre leur bon sens et leur persuader que la mise en scène était la vérité même, et le spectacle, une réalité » (16). De manière générale, quel que fût le culte à mystères, le but était d'ébranler l'imagination, (d') étonner les yeux, (de) charmer les oreilles » (17), comme ce fut plus tard le cas du théâtre. Il est notable qu'un certain nombre de tragédiens aient été liés d'une manière ou d'une autre aux mystères : c'est dans une grotte, endroit où étaient célébrés les mystères de Bacchus, qu'Euripide est réputé avoir composé la plupart de ses pièces, dont plusieurs ont précisément pour thème le culte dionysiaque ; d'après Aristote, Eschyle fut accusé d'avoir révélé aux profanes sur la scène les secrets des cérémonies des mystères, sans savoir que ce fût défendu. Nietzsche, on s'en souvient, lie la naissance de la tragédie aux festivals orgiastiques de Dionysos.

2. Le théâtre et la tyrannie

Pisistrate (v. 600-527 avant notre ère), à son arrivée au pouvoir, instaura un quatrième festival en l'honneur de Dionysos, célébré vers le 12 du mois d'Elaphebolion : les Dionysies urbaines, qui devinrent bientôt le plus important des quatre et qui, contrairement aux Dionysies rurales, étaient ouvertes aux étrangers. S'il a été suggéré, bien qu'aucun texte ou source crédible ne mentionne le théâtre avant le début ou la moitié du VI^e siècle avant notre ère, que des représentations à caractère théâtral avaient lieu au cours des Dionysies rurales, il est certain que Pisistrate mit le théâtre, peut-être la tragédie, certainement la comédie, au centre des Dionysies urbaines. Pisistrate était lui-même, à sa manière, un acteur, à en juger par la relation que fait Hérodote de ses manigances bouffonnes : « ... dans [s]a querelle entre les Paraliens ou habitants de la côte maritime, commandés par Mégaclos, fils d'Alcmaeon et les habitants de la plaine, ayant à leur tête Lycurgue, fils d'Aristolaïdes, pour se frayer une route à la tyrannie, [il] suscita un troisième parti. Il rassembla donc ce parti, sous prétexte de défendre les Hypéraciens. Voici la ruse qu'il imagina : s'étant blessé lui et ses mulets, il poussa son char vers la place publique, comme s'il se fût échappé des mains de ses ennemis, qui avaient voulu le tuer lorsqu'il allait à la campagne. Il conjura les Athéniens de lui accorder une garde : il leur rappela la gloire dont il s'était couvert à la tête de leur armée contre les Mégariens, la prise de Nisée, et leur cita plusieurs autres traits de valeur. Le peuple, trompé, lui donna pour garde un certain nombre de citoyens choisis, qui le suivaient, armés de bâtons au lieu de piques. Pisistrate les fit soulever, et s'empara par leur moyen de la citadelle. Dès ce moment il fut maître d'Athènes... » Il a été avancé que Pisistrate instaura les Dionysies non pas tant pour rendre un culte à Dionysos que pour célébrer la prospérité d'Athènes, cause déterminante de l'avènement de la tyrannie ; les deux motivations ne s'excluent pourtant pas. Ce qui est évident, c'est que leur instauration correspond à une détermination de souder le peuple, par une fête collective, autour de ce régime politique, qui était porté par une grande bourgeoisie enrichie par le commerce.

3. La démocratie et le théâtre

a) Le caractère soi-disant civique du théâtre athénien

A partir de Pisistrate, le théâtre aurait revêtu un caractère civique, qui se serait accentué sous la démocratie. En témoigneraient principalement trois institutions : la chorégie, le théorikon et le concours. La cité confiait aux citoyens les plus riches la charge d'entretenir de leurs deniers un chœur de danse pour les concours dramatiques ou musicaux : c'était la chorégie. Une indemnité était versée au plus pauvres pour leur permettre de s'acquitter du droit d'entrée au théâtre : c'était le théorikon, qui devint vite une véritable caisse des spectacles. Les concours, organisés dans le cadre des Dionysies, étaient subventionnés par la polis, qui payait les acteurs, les poètes et les musiciens, tout au moins ceux qui avaient reçu son approbation – Inutile de dire que les concours dramatiques étaient « contrôlés de

bout en bout par le pouvoir politique. Le contenu des pièces devait recevoir un agrément préalable, pour lequel on appliquait, comme seul et unique critère, “ce qui était convenable à dire en public ».

Sous la démocratie, le théâtre prit effectivement la dimension d’une manifestation collective, à laquelle toute la polis participait et qui, plus encore que sous la tyrannie, avait pour objectif d’unir et d’« instruire » les citoyens ; en l’absence d’homogénéité raciale, le lien ne pouvait être qu’extérieur, artificiel, disons social. La participation aux chœurs – primitivement, le chœur est l’ensemble des personnes qui exécutent les danses religieuses dans le thymélé, l’autel, consacré à Dionysos, qui se trouve au centre de l’orchestra (18), puis l’ensemble des personnes qui présentent l’action et en commentent le développement – était un devoir civil et religieux. Les citoyens s’en acquittaient d’autant plus volontairement que, selon Démosthène et Ulpie, divers privilèges y étaient attachés: les choreutes étaient exempts du service militaire ; leur personne était inviolable pendant la durée de leurs fonctions ; et, un peu plus tard, ils semblent même avoir reçu un salaire en argent. Étaient exclus de ces chœurs les personnes diffamées, les esclaves et les étrangers.

Cependant, le public qui assistait aux représentations n’était pas composé uniquement de citoyens, mais aussi de métèques, d’étrangers, de femmes (autorisées à assister aux tragédies, mais non aux comédies) et même d’esclaves et elles avaient tout pour les captiver, puisque, tout au moins pour ce qui était de la tragédie, leurs thèmes, qui tournaient autour de la condition humaine, se voulaient universels. Le théâtre peut être considéré comme la clef de voûte du projet cosmopolite des tyrans et, à leur suite, des démocrates. En effet, ce ne fut pas par hasard si Pisistrate décida de faire célébrer les Dionysies urbaines à la date susmentionnée : la réouverture de la navigation au mois de Bellérophon attirait de nombreux étrangers à Athènes et les Dionysies urbaines constituaient pour eux une incitation supplémentaire à faire le voyage et, pour les nombreux étrangers et métèques que Clisthène avait admis à la bourgeoisie, une invitation à s’y installer. Pisistrate au VI^e siècle et ses successeurs avaient organisé le théâtre dans le but « d’attirer les citoyens de toute l’Attique au cœur d’Athènes, sur l’Acropole, lors des fêtes majeures que furent les Panathénées et les Dionysies... Le théâtre grec fut donc un lieu d’acculturation de masse. En témoigne la très grande capacité des édifices, toujours creusés à flanc de colline : 14 000 places à Épidaure ou à Dodone, 17 500 à Athènes et à Corinthe, 24 000 à Éphèse, 5 000 dans un dème attique ou une petite cité » (19). Lorsque, sous l’archontat de Callias, les fortunes s’étant épuisées, en partie à cause de la guerre du Péloponnèse, il fallut autoriser deux citoyens à unir leurs efforts pour faire les frais d’un chœur (synchorégie), il fut également permis à des étrangers de financer des chœurs pour le compte de citoyens incapables de supporter la dépense.

L’affirmation selon laquelle le théâtre avait un caractère « civique » doit donc être sérieusement nuancée. Il est symptomatique de la décadence hellène et de la recrudescence corrélative de l’influence pélasgique que le drame, issu d’une terre étrangère, d’un esprit étranger, ait fini par devenir un « genre national » (20), auquel tous les Grecs s’identifiaient.

b) Théâtre, démocratie, femme

La démocratie était, comme elle l'est toujours, fondée sur ce qu'il est convenu d'appeler le « débat public » et, plus généralement, sur le logos, désormais conçu uniquement comme « parole », « discours » (21) et il n'est donc pas difficile de comprendre pour quelles raisons ce régime politique fit tout pour favoriser le développement d'un art où la parole est reine. Les citoyens étaient encouragés non seulement à participer pleinement aux institutions politiques, mais aussi à s'exprimer ouvertement sur les questions d'« intérêt public ». Ils pouvaient le faire dans trois lieux : l'assemblée (il est intéressant et symptomatique que, une fois l'an, l'assemblée se réunissait, non pas dans son lieu habituel, la pnyx, mais dans un théâtre, ce à quoi il est fait allusion dans les Acharniens d'Aristophane), le tribunal et, précisément, le théâtre. Comme, d'après Aristote, l'assemblée et le tribunal ne jouèrent pas de véritable rôle à cet égard avant le début du Ve siècle avant notre ère, le théâtre fut jusqu'à cette époque le lieu privilégié de la parole publique et, corrélativement, le théâtre fut le lieu privilégié de l'idéologie démocratique. L'isegoria, le « droit à la parole », était farouchement revendiqué chez Euripide et le concept de souveraineté populaire apparut pour la première fois vers 480 avant notre ère chez Eschyle. Le théâtre donnait même « la parole à des voix qui étaient normalement se trouvent exclues de la vie politique, en particulier aux femmes... »

Les femmes, en Grèce, n'étaient pas autorisées à monter sur scène, mais néanmoins elles l'envahirent, car la femme et, plus généralement, les valeurs féminines, étaient au cœur du théâtre, comme le montre un auteur dont la lecture perspicace des tragédies grecques rejoint partiellement, quoique d'une manière plus analytique, les considérations développées dans la section 361 du Gai savoir : « Les femmes, si l'on en croit [les] tragédiens [grecs], non seulement inventèrent la liberté personnelle, mais apportèrent quelque chose de spécial à son expression... Dans tous les drames grecs, tragiques ou comiques, les femmes défendent vigoureusement et exclusivement l'indépendance personnelle ... ce qui est universel et naturel, par opposition à la justice humaine ; elles se battent aussi pour la liberté de vénérer leurs propres dieux et d'aimer les personnes de leur choix. » « Il est significatif que l'héroïne tragique est souvent une esclave : Cassandra dans « Agamemnon », la loyale Techmessa dans l'Ajax de Sophocle, et, de façon plus marquée, l'Andromaque et l'Hécube d'Euripide. Cela est encore plus vrai pour de nombreux seconds rôles féminins, mais, dans un grand nombre de ces drames, le rôle le plus important est sans doute celui du chœur de femmes esclaves, surtout celui des Troyennes captives dans Hécube et Les Troyennes... dans le mythe grec [qui, comme l'a montré R. Graves, peut être lu comme une présentation du passage d'une société matriarcale pélasgique à une société patriarcale aryenne], dans la vie grecque et le théâtre grec, non seulement le « pouvoir servile et le pouvoir féminin sont liés », mais encore les deux sont liés à la soif de liberté personnelle complète et aux dangers qu'elle implique... la quasi-totalité des femmes de la tragédie, en particulier celles qui sont esclaves, expriment un fort penchant pour la liberté personnelle (22) ... » Dans les Choéphores, « ce qui est remarquable à

propos du chœur est qu'il se compose de femmes esclaves qui participent à un complot visant à assassiner leur maître et leur maîtresse dans le but de parvenir à ce qu'elles appellent explicitement la liberté, à la fois pour les hommes libres et les hommes demi-libres et, par voie de conséquence, pour elles-mêmes » (23).

L'importance de la femme dans la tragédie est naturellement accompagnée par l'irruption du subjectivisme : « ...l'étude de la vie intérieure – débats, hésitations, sentiments contradictoires –, prend une importance jusqu'alors inédite. Dans le théâtre d'Euripide s'exprime le souci nouveau de mettre au jour les vrais mobiles des personnages. L'accent est mis sur les sentiments violents, contradictoires ; les préoccupations psychologiques prennent ainsi le pas sur les considérations éthiques. Et l'implication personnelle de l'agent dans l'avènement de la faute apparaît de plus en plus clairement. La faute s'interprète désormais à la lumière de la dynamique psychologique individuelle, et non plus en référence à l'intervention divine, qui, en revanche, pourra être éventuellement invoquée comme une circonstance atténuante. Le passage de l'extériorité à l'intériorité du mal se dessine là, dans l'assomption d'une responsabilité personnelle : peu enclin à en référer à la volonté divine, le héros d'Euripide, en proie à toutes les faiblesses humaines, porte son destin dans son propre cœur (24). »

Le héros quitte ainsi le champ de bataille pour la scène, délaisse les valeurs vivantes pour les sentiments, l'action pour les états d'âme, les combats extérieurs pour des conflits intérieurs purement psychologiques.

d) Critique du théâtre

Le théâtre semble avoir suscité l'adhésion de tous les penseurs de l'époque en Grèce. Aristote, comme on sait, fit même l'éloge de la tragédie pour sa soi-disant capacité à accomplir, « par l'entremise de la pitié et de la crainte... la purgation des passions ». L'expérience montre au contraire qu'elle aurait plutôt l'effet inverse. D'autre part, il est permis de se demander, sans jouer avec les mots, si « l'imitation d'une action noble » – à supposer que, par exemple, l'action des Bacchantes, où, après avoir été ridiculisé et travesti en femme, Penthée, le roi de Thèbes, ville natale de la mère de Dionysos, où celui-ci vient d'arriver pour y instaurer son culte, est livré à des femmes rendues folles par Dionysos – ne serait pas ignoble. Toutes les tragédies ne rendaient pas hommage à la première des vertus de la femme athénienne, à savoir la pudeur ; « Par une exception qui fut remarquée, Euripide oublia qu'il parlait à des mères, à des épouses, à de jeunes filles. Sophiste avec une âme de poète, incrédule avec une foi vive à la religion du beau, il poussa l'émotion tragique au delà des bornes prescrites par une loi qu'Aristote ne rédigeait pas encore, mais qui vivait au fond de toutes les consciences. Il outragea les femmes par

l'invective oratoire, mais plus encore par la franche peinture des passions les plus ardentes. C'était déchirer le voile où s'enveloppait une modestie austère. » (25).

Contrairement à Aristote, Platon critique le théâtre et il le fait à plusieurs égards. D'abord, il condamne l'imitation (nemesi). L'acteur, comme le poète, est blâmable en tant qu'il est un imitateur du sensible et non de l'être, un « fabricant de fantômes » coupés de la réalité et en tant que créateur d'imitateurs, susceptible de provoquer une contagion mimétique, en raison de l'ivresse dionysiaque qui le transporte et qu'il peut transmettre aux spectateurs. Chaque âme individuelle qui y succombe en arrive à confondre les fantômes avec la réalité. Fondé sur la confusion des identités, le théâtre tend à brouiller la perception que chaque âme individuelle a de sa propre identité et, en fin de compte, à la déposséder de sa propre forme, en l'incitant à s'identifier alternativement aux différents rôles que jouent les acteurs sur scène. Il s'ensuit que, au théâtre, chaque âme individuelle peut ainsi apprendre des modes de comportement étrangers à sa nature, devenir autre et être là où elle ne devrait pas être, au sens propre comme au sens figuré ; au sens propre, car Platon exclut « à la fois l'idée que les artisans puissent être ailleurs que dans leur "propre" lieu de travail, et la possibilité que des poètes et des acteurs puissent jouer des rôles autre que leur "propre" identité » (26) ; au sens figuré, car le théâtre amène l'amateur de spectacles à s'habituer à prendre une place qui n'est pas la sienne dans la polis. Son danger « vient du pouvoir avec lequel elle investit les spectateurs, sans tenir compte de leur place délimitée dans la société » (27). Ainsi, le théâtre participe de la dissolution des lois et de la déstabilisation et de la désorganisation de l'espace politique que ces lois présupposent et permettent de maintenir. Il fut jusqu'à cette époque le lieu privilégié de la parole publique à un tel point que Platon qualifia la constitution athénienne de l'époque de « théâtrocratie », le gouvernement d'un public assemblé dans un théâtre.

La naissance du théâtre à Athènes signale la réémergence du substrat pélasgique préhellénique de l'Attique. De même, d'après Tite-Live (Valère Maxime, Tacite et, plus tard, Tertullien et Augustin sont du même avis), les Romains furent initiés au théâtre au IV^e siècle avant notre ère par des acteurs étrusques.

II. Le théâtre à Rome

Les arts et la poésie, qui, en Grèce, avaient fleuri au sein du sacerdoce dans les temps primitifs, pour se répandre rapidement dans la société civile, ne connurent pas la même réussite à Rome.

D'une part, ils s'y heurtèrent à un type racial qui « avait une répugnance fondamentale pour la pensée imagée. Ainsi, dans le domaine profane, l'une des raisons du mépris que les Romains avaient pour l'artiste était l'orgueil que leur donnait à l'origine le fait de se distinguer par des idéaux très différents de la création d'images et de la sculpture du marbre » (28). Caton l'ancien s'opposa résolument à l'introduction des arts et des sciences à Rome, dans la crainte pleinement justifiée que le luxe de la Grèce et de l'Asie n'y encourage la mollesse et le sybaritisme. L'écho de cette défiance à l'égard des arts se répète jusqu'à l'empire ; au 1er siècle avant notre ère, Virgile peut encore écrire : « Romain ! Souviens-toi de commander au monde ! Tes arts, les voici : imposer la paix, pardonner aux vaincus et dompter les superbes. »

D'autre part, à Rome, le pouvoir sacerdotal était subordonné à l'autorité politique. La subordination du sacerdoce à l'imperium explique en partie la rareté des cultes initiatiques, dont le peu que l'on sait de leurs rituels indique qu'ils étaient fortement dramatisés. Aucune preuve n'existe d'initiations masculines dans les premiers temps de Rome, alors que les femmes étaient déjà appelées à célébrer de nombreuses fêtes nocturnes et mystérieuses en l'honneur de Bona Dea. Les mystères de Bona Dea eurent lieu jusqu'à la fin de la « République », en présence des vestales, dans la maison du consul, du préteur ou du grand pontife. Les hommes en étaient exclus, à l'exception du grand pontife.

A. Fêtes et spectacles religieux à caractère dramatique

1. Les cultes à caractère mystérique

a) Le culte de Cybèle (et d'Attis)

L'arrivée de la pierre de Cybèle en 204 avait donné lieu à des jeux en partie hiératiques, en partie populaires, qui avaient été appelés mégalésiens ; dix ans plus tard, vers 194 avant notre ère, selon Tite-Live, des jeux scéniques proprement dits furent pour la première fois célébrés à leur occasion. Le Pseudolus de Plaute y fut donné en 191 avant notre ère, devant le temple de la déesse qui venait d'être inauguré au Palatin ; quatre pièces de Térence, entre 166 et 161. Il est important de noter que le fanatisme exotique qui caractérisait le culte oriental de Cybèle avait été circonscrit autant que possible, une fois celui-ci transplanté à Rome : « ... les prêtres [y] paraissaient en habits de parade, sacrifiaient à la déesse, et célébraient des jeux en son honneur ; mais dans cette célébrité, ils ne s'écartaient en rien des anciens usages, et se contenaient dans les bornes prescrites par les lois. Ainsi, les cérémonies, qui s'observaient dans ces jours de solennité, étaient dépouillées de toutes les chimères, que la fable avait mêlées au culte de Cybèle. Les Romains abandonnaient la pratique de ces superstitions étrangères à un

prêtre et à une prêtresse originaires de Phrygie... On leur permettait de se promener par toute la ville, et de faire, selon leur coutume, un quête pour la mère des dieux ». Cette partie des cérémonies était fortement dramatisée : « Les deux ministres portaient sur leur poitrine, des images qui représentaient quelques unes des aventures de la déesse (29). Pendant leur marche, ils exécutaient des danses furieuses au son des flûtes, des cymbales et des tambourins. Arriva ce qui devait arriver : le culte de Cybèle, qui, vers la fin de la res publica, avait fait beaucoup de progrès parmi la plèbe, gagna encore en popularité sous l'empire. Les ludi megalenses, initialement destinés ni plus ni moins qu'à commémorer l'arrivée de Cybèle à Rome, prirent une dimension toute autre, en retournant à leurs sources phrygiennes, lorsque Claude y introduisit la cérémonie appelée Arbor Intrat, fêtes de deuil de la mort d'Attis, parèdre de Cybèle. Elle mettait en scène, en cinq jours, du 22 au 27 mars, le récit d'une mère attristée d'avoir perdu son fils et qui se réjouit, lorsqu'elle le retrouve. Enfin, Antonin le Pieux (138-161), organisa le cycle complet des fêtes de la mort et de la résurrection d'Attis et lui accorda le statut de divinité officielle (30). A cette époque, la fête, accompagnée d'auto-mutilations et d'effusions de sang, avait pleinement retrouvé le caractère orgiastique et sauvage qui avait toujours été le sien en Asie mineure (31).

b) La religion isiaque

La religion isiaque se répandit en Italie vers le milieu du III^e siècle avant notre ère. Ennius, le premier auteur romain à mentionner la présence des prêtres isiaques à Rome, les compare plus ou moins à des escrocs. Ils ne vaudront guère mieux pour Virgile deux siècles plus tard. Ces prêtres comptaient sur l'étrangeté de leurs cérémonies et de leurs costumes pour attirer les curieux et se procurer des aumônes. Leurs spectacles hiératiques ne faisaient pas partie du culte national. Leurs temples, privés, s'ils n'étaient pas détruits à peine édifiés, étaient rejetés en dehors de l'urbs. Seules les matrones, selon Properce, étaient admises à leurs mystères. A Rome, seules les femmes étaient autorisées à se réunir pour pratiquer des rites nocturnes et secrets, tandis que toute participation à ce genre de réunion était strictement interdite aux hommes. Les magistrats les plus vigilants avaient compris que les sociétés mystériques, sous prétexte de religion, avaient en vue de modifier l'établissement civil, offraient aux individus les plus séditeux et les plus corrompus de la res publica l'occasion de se réunir pour comploter, les avaient sévèrement réprimés.

2. Les fêtes demi-religieuses

Alors que, en Grèce, les citoyens prenaient une part active aux spectacles, les combats de l'amphithéâtre, longtemps le seul spectacle profane à Rome, y étaient abandonnés aux esclaves. Alors que, à Athènes, nombreux étaient les citoyens qui participaient aux représentations scéniques, soit

comme chorèges, soit comme acteurs ou choreutes, eh bien, à Rome, à l'exception de quelques farces venues de Campanie, réservées à la jeunesse patricienne et interdites aux histrions, seuls les esclaves et les affranchis se montraient sur la scène. Cependant, la participation aux chœurs de jeunes gens et de jeunes filles de condition libre était admise lors de certaines fêtes demi-religieuses et demi-populaires (jeux séculaires, quinquatries, apollinaires). Certaines fêtes donnaient l'occasion aux Romaines de jouer un rôle dramatique. Au cours des Cerealia, célébrations demi-mystériques et demi publiques, elles mettaient en scène les aventures de Cérès et de Proserpine. Les courtisanes avaient un rôle important dans trois fêtes demi-religieuses : les vinales, fêtes orgiaques dédiées à Venus ; les liberales, équivalent des Dionysies ; les florales, célébrées en l'honneur de la déesse d'origine sabine Flore. Les servantes elles-mêmes avaient une fête, qui avait été instituée pour rappeler le courage dont elles avaient fait preuve dans un moment d'extrême danger pour Rome. Après la retraite des Gaulois, plusieurs nations de l'Italie s'étaient liguées contre Rome et l'une d'elle, campée à ses portes, se déclara prête à faire la paix avec les Romains, à condition que ceux-ci leur livrent des matrones, afin de renouveler, par des mariages, leur ancienne alliance. Une esclave nommée Philotis proposa alors au sénat d'aller trouver les ennemis avec certaines de ses compagnes affublées en matrones. Une fois dans le camp des ennemis, elle les enivrèrent, puis, lorsqu'ils furent endormis, elles donnèrent aux Romains le signal de l'attaque. Pour conserver la mémoire de cet événement, on institua les nones caprotines, au cours desquelles les ancillae sacrifiaient en compagnie des femmes de condition libre dans la chapelle de Junon caprotine, où elles se présentaient vêtues de la stole, vêtement distinctif des matrones. Ce privilège leur avait été accordé par le sénat en récompense du dévouement dont Philotis et ses compagnes avaient fait preuve envers leurs maîtresses.

3. Les saturnales

La représentation de l'égalité était au centre d'une autre fête, que les Romains célébraient en l'honneur de Saturne : les Saturnales, équivalent dans le Latium des Cronies et des Pelories en Grèce. Macrobe en fait remonter l'institution aux temps de Tullus Hostilius, le troisième roi légendaire de Rome, tandis que Tite-Live la place sous le consulat d'Aulus Sempronius et de M. Minucius, en 257 avant notre ère. Les Saturnales, précédées, comme toute fête romaine, de sacrifices, étaient suivies d'un repas, frugal, mais joyeux. D'abord limitée à un jour, sa durée ne cessa d'être étendue, jusqu'à atteindre sept jours. Pendant cette fête de l'égalité primitive censée avoir existé sous le règne de Saturne, les esclaves, non seulement s'asseyaient à la même table que leurs maîtres, mais ils y étaient servis par leurs maîtres. Auguste enchérit sur cette pratique, quand, à la suite d'une vision, il crut devoir échanger une fois l'an sa dignité d'empereur contre le rôle de mendiant. Plus tard, Héliogabale, vêtu en cocher de la faction verte (aux jeux du cirque, il y avait quatre sortes de Factions, factiones, qui se distinguaient entre elles par la couleur de leur costume ; elles représentaient les quatre saisons. La faction verte, factio prasina, représentait le printemps) faisait courir des chars à l'intérieur du palais devant sa famille et les gens de sa maison et, pour jouer son rôle jusqu'au bout, il demandait de l'argent et saluait à la manière des cochers les agonothètes et jusqu'aux soldats de garde.

4. Les fêtes des corps des métiers et des artisans

A ces célébrations s'ajoutaient les fêtes des corps de métiers et celles des artisans. Une anecdote relative à celle des musiciens, qui se tenait aux ides de juin, montre que l'immunité des Romains aux raffinements s'était affaiblie. Vers 83 avant notre ère, comme les musiciens amollissaient peu à peu les mœurs romaines, les magistrats s'avisèrent à restreindre leurs privilèges. En conséquence, les musiciens décidèrent collectivement de quitter Rome et de refuser de participer aux sacrifices, où leur présence était jugée nécessaire. Le sénat, en employant un stratagème, réussit à les faire revenir à Rome et leur rendit leurs privilèges, pour qu'ils vaquent de nouveau aux sacrifices.

5. Les triomphes

Dans les premiers temps, le goût des Romains pour le réel l'emportait encore nettement sur la représentation, comme en témoigne la physionomie de leurs triomphes. Les Grecs, surtout depuis Alexandre, honoraient le retour de leurs généraux victorieux par une pompe plus bacchique que guerrière. Rien de tel alors à Rome, où ce n'est qu'à partir de l'époque des premières conquêtes que les triomphes, jusque-là d'une grande simplicité, revêtirent un caractère dramatique. Le cortège, qui entrait dans la ville par la porte Triomphale, pour rejoindre le Capitole, était composé, entre autres, de soldats, ou d'esclaves publics, qui portaient sur des brancards, soit des plans des villes qui avaient été prises, soit des tableaux représentant les combats qui avaient été gagnés, les fleuves, les animaux, les plantes et les simulacres des divinités propres aux contrées des peuples vaincus. Toutefois, les Romains leur préférèrent toujours la vue des dépouilles conquises, les armes prises, la présence des rois et des princes vaincus et otages et celle des animaux étrangers. Le seul élément véritablement théâtral du triomphe était constitué par des personnages grotesques qui, tel le manducus, mannequin avec des mâchoires énormes, la bouche ouverte et remuant les dents à grand bruit, étaient chargés, soit à la tête, soit à la suite du cortège, de divertir ou d'effrayer la multitude ; il est difficile de savoir avec certitude à quelle époque ils furent incorporés aux triomphes ; ce qui est certain est que l'atellane, farce bouffonne d'origine osque dont le manducus était l'un des personnages principaux, remonte au IV^e siècle avant notre ère.

B. Développement des jeux scéniques

C'est de 364 avant notre ère, époque de l'introduction à Rome des jeux scéniques, que datent les commencements du théâtre proprement dit. Il fut soumis à deux influences fort inégales : l'influence étrusque et l'influence grecque.

1) L'influence étrusque

La quasi totalité des auteurs latins attribuent une origine étrusque au théâtre à Rome (il faut entendre par là que le théâtre à Rome proviendrait de rituels de la religion étrusque, en particulier de la nécymancie, l'art d'évoquer les morts pour prédire l'avenir) (32). Selon Tite-Live, suivi, plus tard, par Valerius Maximus, la peste venait de sévir à Rome vers 363 avant notre ère et, pour en prévenir le retour, le sénat décida d'instituer une fête d'un nouveau genre, c'est-à-dire des jeux scéniques et, à cet effet, « on fit venir d'Étrurie des bateleurs qui dansaient au son de la flûte et exécutaient, à la mode étrusque, des mouvements qui n'étaient pas sans grâce... » ; et, comme « bateleur » se disait (h)ister en étrusque, les acteurs prirent le nom d'histrio. Le terme de larva lui-même, qui, originellement, signifiait « esprit errant », avant de revêtir le sens d'« esprit malfaisant », puis celui de « masque scénique » (34), serait, comme tendent à le montrer les inscriptions (33), de dérivation étrusque et conforterait par là même la thèse de l'origine étrusque du théâtre à Rome.

2) L'influence grecque

Dans l'étude de l'influence des arts de la Grèce sur Rome et, en l'occurrence, sur le théâtre à Rome, il faut distinguer deux périodes : la première, qui débute avec la prise de Tarente en 272 avant notre ère, voit les mœurs et la poésie de la Grèce commencer à être connues et appréciés à Rome, certains acteurs grecs appelés dans l'urbs, pour figurer dans les jeux publics ; la seconde, qui suivit la prise de Corinthe en 146 avant notre ère, est remarquable par les emprunts que les écrivains de Rome firent à la Grèce sous le rapport de la mise en scène.

La Grèce orientalisée influença indirectement le théâtre à Rome au travers d'un art que les Romains en avait rapporté : l'éloquence, l'art de s'exprimer avec une élégance persuasive, d'émouvoir et de persuader par le discours, qui n'était apparue en Grèce qu'à la fin du Ve siècle avant notre ère, c'est-à-dire sous le régime démocratique. Le premier traité d'éloquence fut écrit par deux rhéteurs sophistes, Corax de Syracuse et Tisias de Syracuse, tous deux considérés comme les fondateurs de la rhétorique (35).

Le demos, qui ne raisonne point « est sujet à se tromper.. C'est pourquoi, pour persuader le [demos] qu'on dit vrai, il suffit de parler avec plus de hardiesse que son adversaire ; il n'y a qu'à crier plus fort, et lui dire plus d'injures qu'il n'en dit, se plaindre de lui plus aigrement, proposer tout ce que l'on avance comme des oracles, se railler de ses raisons comme si elles étaient ridicules, pleurer s'il en est besoin, comme si on avait une véritable douleur que la vérité qu'on défend fut attaquée et obscurcie. Ce sont là les apparences de la vérité. Le peuple ne voit guère que ces apparences, et ce sont elles qui le persuadent » (36). Or, l'orateur et l'acteur ont de nombreux points communs. De fait, hypokrisis, qui, chez Aristote, même s'il n'a pas encore le sens moderne « hypocrite », n'en est pas moins un terme péjoratif, signifie à la fois « interprétation théâtrale » et « interprétation oratoire » ; de même, actio désigne exécution d'un rôle de tragédie ou de comédie et par suite exécution d'un discours (37). En Grèce, comme, plus tard, à Rome, les acteurs et les orateurs employaient la même terminologie pour décrire leur art ; ils frayaient ensemble : Démosthène avait été formé à la déclamation et à l'action oratoire par l'acteur Satyrus (39), Eschine (387-312 avant notre ère) avait commencé par être acteur dans une troupe itinérante (40), avant de devenir avocat, puis secrétaire de l'assemblée du peuple. De même, l'influence était mutuelle à Rome, même si, selon l'épicurien syrien Philodème de Gadara (110 avant notre ère – v. 40 de notre ère), la plupart des acteurs hésitaient à prendre des cours auprès des orateurs ; en ce qui concerne ceux-ci, « on sait que Cicéron s'instruisait auprès des deux plus grands acteurs de son temps, le tragédien Esope et le comédien Roscius, et qu'inversement Esope et Roscius allaient observer le rival de Cicéron, Hortensius, pour transposer au théâtre certains de ses effets oratoires » (41). Hormis Cicéron, cependant, les orateurs n'étaient pas sans considérer avec une certaine nervosité les similarités entre leur profession et celle d'acteur ; Quintilien (1er siècle de notre ère), dans *Institutio oratorio*, ne cesse d'insister sur le fait que le bon orateur doit veiller à ne pas se comporter comme un acteur (38) : c'est que le métier d'acteur, exercé par des étrangers, était infamis (deshonorant).

L'influence indirecte de la Grèce sur le développement du théâtre à Rome réside dans le fait qu'elle transmet à l'urbs des coutumes orientales propres, en raison de leur caractère ostentatoire, à favoriser une théâtralisation de la vie privée et de la vie publique. Voilà, au fond, pourquoi Tacite considère que la tradition théâtrale de la Grèce a une influence corruptrice sur les Romains.

C'est au début du IIe siècle avant notre ère, lorsque le premier lit de table fut rapporté de Grèce, qu'apparut pour la première fois à Rome le luxe oriental. Jusque-là, les Romains, comme les anciens Hellènes, prenaient leurs repas assis. Aux repas, frugaux, succédèrent les banquets, puis les festins (*dubia*) et le cuisinier, qui n'était auparavant qu'un esclave de second ordre, devint le domestique le plus estimé d'une grande maison et ce qui n'était jusque-là qu'un métier vil fut considéré comme un art. Des musiciens, des joueurs et des joueuses de harpe syrienne ainsi que des bouffons (*ridiculi*) ne tardèrent pas à être introduits dans les festins (42). S'y imposa également le petit drame convivial dont nous avons signalé l'existence en Grèce et, auparavant, en Orient et qui consistait pour les convives à

choisir parmi eux un roi du festin ; en était toutefois absent l'élément démocratique propre à l'original et à sa copie grecque.

De Sylla à l'avènement de César, le luxe s'accusa et, avec le luxe, la corruption. Les débordements de l'aristocratie ne furent surpassés plus tard que par les orgies impériales. L'une des fêtes proconsulaires décrites par Salluste (ap. Macrob., Saturn., II, 9) rappelle, par son extravagance théâtrale, les débauches narcissiques d'Alexandre le Grand. Sylla vivait entouré d'acteurs, Antoine ne voyageait qu'accompagné d'acteurs. Non seulement les débauchés s'entouraient d'acteurs, mais ils prenaient part eux-mêmes comme acteurs aux saltations. Ces saltations n'avaient rien à voir avec les danses graves et militaires qui avaient eu cours chez les premiers Romains. Les nobles libertins des dernières années de la res publica pratiquaient des exercices étrangers dont l'usage s'était infiltré dans Rome à l'époque du général Publius Cornelius Scipio Africanus Aemilianus (185-129 avant notre ère) et qui avait été réservés jusqu'à aux esclaves. Caligula s'habillait en Mercure, en Neptune et en Jupiter, jouait les rôles de Bacchus, d'Apollon et d'Hercule, se travestissait en Diane, en Junon ou en Vénus. Commode qui, dès son enfance, avait été exercé à la pantomime, une fois adulte, non content de s'affubler en Hercule et en Mercure, poussa le vice jusqu'à se montrer en amazone. Caracalla se contentait de se vêtir en Bacchus.

Tous les rituels dramatiques pratiqués à Rome dans les enterrements, à l'exception des spectacles de gladiateurs, probablement d'origine étrusque, furent empruntés à la Grèce. La loi de Solon et, plus tard, la loi des Douze Tables s'efforcèrent en vain de restreindre les dépenses des funérailles et de défendre aux femmes de se meurtrir le visage en cette occasion. En vain cherchèrent-elles également à mettre des bornes aux signes de douleur fausse qui s'y mêlaient aux douleurs vraies : les pleureuses continuèrent à faire recette, à tel point que certaines de ces actrices avaient amassé assez d'argent pour louer des pleureuses à leurs propres obsèques : non seulement des pleureuses, mais aussi des musiciens, des danseurs, des bouffons et des comédiens, qui venaient après elles. Les obsèques ressemblaient à une représentation scénique. Le comédien chargé du rôle principal, c'est-à-dire du rôle du mort, avançait le cercueil, s'efforçant d'imiter la démarche et le langage du défunt. Sans doute, cependant, cet usage ne date-t-il que de l'Empire.

C. Le théâtre sous la res publica

1. La pantomime

Jusqu'au milieu du II^e siècle avant notre ère, les jeux scéniques se déroulèrent sur une scène mobile élevée temporairement dans l'enceinte du cirque. En 154 avant notre ère, la tentative d'édification d'un

théâtre construit en pierre et de forme grecque souleva une telle opposition qu'il fut détruit, sur ordre du sénat, à l'insistance de P. Cornelius Scipio Nasica qui, non content d'exiger sa démolition, demanda à ce que, dorénavant, les Romains assistent debout aux représentations théâtrales, pour ne pas tomber dans l'efféminement dans lequel se complaisaient les Grecs. Ce n'est qu'en 55-54 avant notre ère que Pompée fit bâtir à Rome un théâtre permanent en pierre (ce qui n'empêcha pas que certains jeux scéniques continuassent à être donnés dans les cirques, les amphithéâtres, souvent même dans le champs de Mars ou au milieu du forum, sur des tréteaux) ; « (i)l trompa le sénat, disant qu'il élevait à Vénus un autel au-dessous duquel on avait pratiqué quelques gradins pour les spectacles ; or, les gradins contenaient vingt-sept mille spectateurs, et le temple qui s'élevait au-dessus, n'était pas plus grand que la loge impériale du cirque » (43).

La construction de ce premier théâtre permanent coïncide avec le développement d'un genre théâtral particulier : la pantomime (44), qui en vint rapidement à supplanter presque entièrement la tragédie et la comédie, jusque-là dominantes.

Pas plus que le théâtre ou les jeux du cirque la pantomime n'était originaire de Rome ; elle y avait été importée d'Étrurie et portée à sa perfection sous Auguste par Pylade, un esclave affranchi de celui-ci, né en Cilicie et par Bathyle, élève et rival de Pylade, ancien esclave affranchi de Mécène. La pantomime était la représentation d'un sujet dramatique, emprunté soit à l'histoire, soit, d'ordinaire, à la mythologie, par un seul danseur à l'aide de danses et de gestes rythmiques ; il jouait tous les rôles, ceux de femmes et d'hommes, changeant de costumes et de masque pour chacun (45) ; « dans les sujets risqués on y alla jusqu'aux dernières limites de l'indécence. Soit à cause de cela, soit parce qu'il n'y a que les esprits délicats qui puissent goûter les beautés de l'art pur, la pantomime devint et resta le spectacle le plus en vogue auprès des hautes classes de la société, comme les farces l'étaient pour la masse du peuple » (44bis ; p. 331) ; ces farces s'appelaient atellanes ; originellement jouées par de jeunes citoyens qui portaient des masques à une époque où les autres pièces se jouaient sans masque, elles le furent ensuite par des acteurs de profession. Le mime était aussi une comédie de caractère, un tableau de la vie ordinaire, mais sans les masques de l'atellane. « ils étaient vêtus d'une sorte de costume d'arlequin (centunculus) et du recinium ou ricinium, pièce de l'ancien vêtement ; le phallus faisait également partie de leur costume. A côté de l'acteur principal, du héros de la farce, figurait communément un autre acteur qui avait la tête chauve et dont le rôle était caractérisé par les noms qu'on lui donnait de parasitus et stupidus. Les rôles de femmes y étaient tenus par des actrices qui se montraient au public dans un état de nudité plus ou moins complet, surtout aux Floralia. Comme la pièce proprement dite, les danses qu'on y donnait se distinguaient par l'obscénité des gestes et des grimaces exagérées. Le goût se dépravant de plus en plus, le mime jouit durant l'Empire de la plus grande faveur auprès du public romain ; il dut encore cette faveur à ce qu'on y toléra une certaine liberté de parole, alors que partout ailleurs on réprimait sévèrement les moindres écarts » (46). Les mimes étaient les seules représentations où figuraient des femmes (ce n'est que très tard que celles-ci jouèrent la comédie) (47).

Le chaos racial qui commença à régner à Rome à la fin de la *res publica* explique la vogue des jeux scéniques. Cet art put servir de langage universel et donc de lien factice entre les diverses ethnies et races de la mosaïque impériale. Les vers flatteurs que Martial adresse servilement à Domitien en sont le reflet : « César, quelle nation si lointaine et si barbare n'a pas, dans ta ville, quelques-uns des siens assis comme spectateurs ? Pour contempler Rome, l'habitant de la Thrace vient du sommet de l'Hémus, demeure d'Orphée ; on y voit accourir le Sarmathe, qui se nourrit des chairs sanglantes de ses coursiers, et celui qui boit à leur source les eaux du Nil, et celui dont le rivage est battu du dernier flot de Thétis. L'Arabe et le Sabéen y accourent ; le Sicilien, dans ton amphithéâtre, se croit mouillé des brouillards de sa patrie ; on voit se réunir en ce lieu le Sicambre, à la chevelure bouclée ; l'Éthiopien, aux cheveux crépus. Tous parlent des langues diverses ; mais ils n'ont qu'un langage pour te nommer le Père de la Patrie ! » (De spectac, 3) Les plaisirs scéniques étaient le seul moyen de rapprocher et d'uniformiser les races diverses et variées, impossibles à unir, qui composaient l'empire romain. La seconde raison qui poussa Auguste à favoriser la propagation de la pantomime est qu'elle se prêtait apparemment moins à la critique politique que la tragédie ou la comédie. Les histrions, terme qui fut affecté aux pantomimes à partir de son règne, trouvèrent néanmoins moyen de se surpasser pour égratigner le pouvoir par certains gestes particuliers ou, puisque la pantomime n'était pas entièrement muette, par le texte (*canticum*) qui en était partie intégrante. S'ils finirent par être réprimés et châtiés, c'est surtout parce que la frénésie qu'ils suscitaient chez les Romains poussa ceux-ci à prendre parti pour tel ou tel d'entre eux et à former ainsi des factions qui « dégénéraient quelquefois en partis aussi échauffés les uns contre les autres que les Guelphes et les Gibelins peuvent l'avoir été sous les empereurs d'Allemagne » (48).

Sous la *res publica*, le théâtre joua un rôle central dans les rituels religieux de l'*urbs*. Les représentations théâtrales faisaient partie intégrante, non seulement des jeux funéraires commémorant la mort d'un notable et de la célébration des triomphes, mais aussi de la consécration des temples. D'autre part, le théâtre était devenu un signe extérieur de pouvoir et de richesse. Les magistrats devaient fournir, outre des jeux, des représentations théâtrales ainsi que les théâtres dans lesquels ils avaient lieu. Le nombre de jours où les Romains pouvaient se distraire au théâtre ne cessa d'augmenter, pour atteindre les cents vers 350 avant notre ère. Les membres de la classe supérieure étaient tenus d'assister à des pièces, en particulier les magistrats et, ensuite, les empereurs eux-mêmes. La place qu'occupaient les spectateurs dans les théâtres était fonction de leur statut social.

Comme à Athènes, le théâtre servait de médiateur entre le gouvernement et la plebs, dont l'influence alla grandissante dans la vie économique, militaire et politique de Rome de la moitié du IV^e à la moitié du III^e siècle avant notre ère ; il n'est donc pas étonnant que le théâtre ait connu un développement spectaculaire au cours de cette période. Le théâtre était, comme le cirque, une arme à double tranchant pour le pouvoir : en assistant aux représentations théâtrales, les représentants de l'autorité d'un côté étaient censés montrer à la plebs qu'ils partageaient ses goûts (et peut-être les partageaient-ils

effectivement), afin de se la concilier et, de l'autre, ils s'exposaient à la critique des plébéiens, car le théâtre était, avec le cirque, le seul espace public où pouvait s'exprimer une « opinion publique » ; elle ne s'en privait pas, sifflant ou applaudissant, selon son humeur, tel ou tel dignitaire à son arrivée dans les gradins. Suétone rapporte un certain nombre de cas où des spectateurs exprimèrent leur désapprobation à l'égard d'un empereur. Certes, le ressentiment de la plebs pouvait être mieux contenu, contrôlé et canalisé dans l'enceinte d'un théâtre que dans la rue.

2. L'acteur

Comme beaucoup d'autres professions dans l'empire, celle d'acteur était héréditaire. L'association que de nombreux auteurs romains faisaient entre le théâtre et l'influence étrangère était parfaitement fondée: les acteurs étaient des étrangers, des captifs, ou, plus fréquemment, des esclaves qui avaient été en mesure d'acheter leur liberté.

Alors que, en Grèce, les acteurs avaient toujours joui d'une bonne réputation et d'un grand respect; leur condition était primitivement moyenne et méprisable à Rome. Les acteurs étaient dénués de droits civiques et exclus des charges publiques, pour une raison que fournit Cicéron : « Comme nos ancêtres attachaient une idée déshonorante à la profession de comédien et à la vie d'un homme de théâtre, ils voulurent que ces sortes de gens fussent privés des honneurs du citoyen romain; et plus encore, que le censeur les chassât ignominieusement de leur tribu » (Traité de la République, IV, X). Des lois interdisaient aux fonctionnaires de se marier avec des actrices. Tite-Live nous apprend que les acteurs n'avaient pas le droit de devenir militaires, car ils étaient des dissimulateurs, des individus qui se faisaient passer pour ce qu'ils n'étaient pas. Ils étaient regardés comme des marginaux dangereux et étaient associés à l'oisiveté, à la licence, à l'efféminement. Alors que les Grecs admiraient les acteurs, le fait de s'exhiber sur scène, de se donner en spectacle, fut d'abord considéré comme honteux par les Romains (49). Ovide, dans les *Fasti*, observe que les représentations théâtrales ne sont pas des honneurs appropriés à Mars. Dans le même ordre d'idées, Tacite juge que le théâtre est étranger à ceux qui sont des guerriers par nature – *res nova bellicoso populo*. Un des derniers survivants de ce peuple guerrier à une époque où les patriciens de souche se faisaient rares, un soldat, mis en présence de Néron après que sa participation à la conspiration de Pison eut été découverte, lui déclara qu'il lui avait été loyal jusqu'au jour où il avait appris qu'il était un parricide, un matricide et un acteur.

Plus l'Oronte s'écoulait dans le Tibre, plus l'image et la situation sociale elle-même des acteurs s'améliorèrent. L'obligation faite par César aux membres de l'ordre équestre de paraître sur scène, resta en vigueur sous l'Empire, où, inversement, plusieurs acteurs, bien que toujours privés de droit civils, reçurent des charges municipales (50). Comme en Grèce, les acteurs, sous le couvert de leur profession,

jouissaient d'une liberté d'expression, que beaucoup, même dans les ordres sénatoriaux et équestres, leur enviaient. Ils avaient mis à la mode la « liberté d'expression ». Les acteurs de jeux scéniques, particulièrement les pantomimes, étaient appréciés et même adulés par la jeunesse romaine ; ils vivaient dans l'intimité des chevaliers et des sénateurs. Certains d'entre eux gagnaient la faveur des empereurs, trempaient dans les intrigues du palais, s'emparaient de charges importantes.

Les acteurs formaient des corporations, des confréries à la fois « religieuses et professionnelles, regroupant, dans leurs rangs, différents spécialistes de la scène, doués d'un certain savoir-faire. L'objectif de leurs membres consistait à mettre leurs pratiques artistiques au service du culte divin, et plus particulièrement à honorer le dieu Dionysos, sous le patronage duquel ils s'étaient placés. » Du moins était-ce là leur objectif affiché. Le fait que ces corporations d'artistes étaient « organisées sur le modèle des poleis de leur temps... dotées de leurs magistrats, voire de leur propre monnayage (si l'on en croit une découverte récente) » (51) amène à soupçonner qu'elles ne s'en tenaient pas là, car toute association dotée d'institutions et d'une hiérarchie parallèles à ceux de l'établissement civil potentiellement un caractère subversif. De fait, nous apprenons, sans surprise, qu'« (e)lles menaient une activité politique qui les faisait entrer en contact, par l'entremise de leurs ambassadeurs, avec les diverses puissances de l'époque : les rois, les dynastes, les cités et les peuples, pour reprendre la formule bien connue de la diplomatie d'alors, à laquelle il convient d'ajouter les Romains, à compter du iie siècle avant notre ère » (52). Autant dire qu'elles se livraient à ce qui s'appelle aujourd'hui le lobbying ; et elles s'y livraient en toute impunité. Rome avait compris que les sociétés mystériques, sous couvert de religion, travaillaient à détruire les institutions, en fournissant aux comploteurs l'occasion de se réunir pour préparer en secret leurs desseins criminels ; elle l'avait compris et les avait réprimées. Elle avait également senti que les corporations d'acteurs l'exposait potentiellement au même danger ; c'est pourquoi, alors que, en Grèce, les confréries d'acteurs « étaient devenues comme le refuge de la liberté individuelle » (53), elle les soumit à un contrôle étroit et strict. Naturellement, rien ne put éradiquer le caractère séditieux et vain des membres de cette profession. Accius, acteur ombrien de renom, est connu pour avoir refusé de se lever, lorsque César entra dans une assemblée de poètes à laquelle il participait, en arguant que, dans un tel lieu, la prééminence est due au talent plutôt qu'à la dignité (Valère Maxime, II, 7).

Au IIe siècle de notre ère, « Les acteurs sont devenus dans l'État un corps puissant, honoré de tous, patronné par l'empereur, dont ils prennent le nom » ; « le théâtre jouit de toute faveur, et les confréries sont comme associées au culte public » : « il n'y a plus d'acteur qui soit méprisé à cause de sa profession » (54). Des Scipions à Auguste, les comédiens célèbres furent honorés et comblés de richesses. Tibère s'efforça de mettre un terme à cette prévarication. A la suite d'un incident grave qui avait eu lieu aux jeux du cirque entre les diverses factions qui soutenaient tels ou tels escouades de gladiateurs, porta un décret visant à faire condamner les acteurs du théâtre, du cirque et de l'amphithéâtre à la flagellation et à étouffer par là les factions qu'ils soulevaient, mais un tribun du peuple y fit opposition. L'empereur réussit cependant à faire voter des lois modérant les privilèges des acteurs, il limita les sommes qui

pouvaient être dépensées pour les représentations théâtrales, donna aux prêteurs le droit de punir d'exil les spectateurs turbulents, défendit à tout sénateur de mettre le pied dans la maison d'un acteur, interdit à tout citoyen, particulièrement aux femmes, de fréquenter des acteurs et « supprima les honneurs insensés que la jeune noblesse de Rome rendait à ces Rois de Théâtre » (55). Ses successeurs furent beaucoup moins avisés à cet égard, certains d'entre eux, il est vrai, bien moins romains d'origine aussi.

5) Néron : un cas représentatif de l'amollissement d'une certaine partie de la noblesse romaine

Néron, initié au théâtre par son précepteur, le stoïcien Sénèque, se produisait lui-même sur la scène. Il n'est peut-être pas exagéré de penser qu'il y passait plus de temps qu'au sénat, où, du reste, il ne pouvait pas s'empêcher de faire aussi l'acteur. Suétone donne de lui l'image d'un homme qui passait constamment du rôle d'empereur au rôle d'acteur, quel qu'ait été son public. Cela eut plusieurs conséquences graves.

La première fut la dégradation spectaculaire de la fonction impériale. L'épisode que rapporte Suétone du triomphe de Néron à Naples en est alors que le triomphe était l'honneur suprême décerné à un général ayant remporté une grande victoire, Néron obtint les honneurs du triomphe pour avoir été couronné aux jeux olympiques et, au lieu, comme tout général ayant remporté une insigne victoire, de faire une entrée solennelle dans Rome à la tête de son armée et suivi des prisonniers et du butin, il entra dans Naples entouré de musiciens et de comédiens du monde entier, précédé par « dix-huit cent huit couronnes qu'il avait gagnées dans les différents Jeux auxquels il avait pris part » (56) et suivi par des augustans, « des applaudisseurs à gages (54), criant, comme dans les ovations, qu'ils étaient les compagnons de sa gloire et les soldats de son triomphe » (Suétone, Néron, XXV).

La seconde fut, par ricochet, la dégradation spectaculaire du patriciat. Tout Rome était vu par Néron comme un public : sa jeunesse, c'est-à-dire les descendants des grandes familles patriciennes, « fut divisée... en deux troupes : l'une engagée sur scène avec lui, pour le seconder, l'autre assise à l'orchestre pour l'applaudir (57) ». Quand il se heurtait à la réticence de celle-ci, il la contraignait à y monter. Qu'elle s'y produisit de bon cœur ou sous la contrainte, elle offrait l'occasion à la plebs, comme le déplore Juvénal, de se moquer à loisir de la noblesse. L'époque était révolue où un Romain de bonne souche qui montait sur la scène était couvert d'infamie. Un renversement complet s'était produit en l'espace de quelques générations : après avoir longtemps méprisé les histrions, d'extraction plébéienne, la noblesse, parce que certains de ses membres se prenaient pour des histrions, pouvait désormais être tenue en mépris par la plèbe.

Selon certains témoignages, des empereurs d'origine non romaine comme Héliogabale avaient l'habitude de brouiller la frontière entre la réalité et la fiction en exigeant que des actes qui étaient normalement simulés au théâtre y soient accomplis réellement. Si Néron n'en était pas là, la théâtralisation à laquelle il soumettait Rome eut naturellement pour effet de brouiller la frontière entre la réalité et la fiction, comme en témoigne cette anecdote saisissante « On raconte qu'à la représentation de Hercule furieux, un jeune soldat, qui était de garde à l'entrée du théâtre, le voyant chargé de chaînes, comme l'exigeait le sujet, accourut pour lui prêter main-forte. » (Suétone, Néron, XXI) En fait, ce jeune soldat n'avait confondu spectacle et réalité que dans la mesure où il ignorait ce qu'était le spectacle ou, du moins, dans la mesure où il ne lui était pas venu à l'esprit qu'un empereur puisse se donner en spectacle. jouer un rôle.

La quatrième conséquence funeste fut une intensification de l'asiatisation de Rome : « Néron a théâtralisé le réel et installé la fiction mythologique au centre de son imaginaire individuel », mais « en proposant comme modèle de vie aux Romains les fantasmes de sa culture grecque. La mythologie cessait alors d'être un langage culturel pour analyser le réel : elle s'identifiait à lui pour l'investir de toutes ses monstruosité (58). »

* * *

L'empereur devenu chrétien, il n'en va plus de même. Il se doit désormais de faire respecter ce qu'il est convenu appeler la morale chrétienne. Or, Tatien appelle à bannir le théâtre parce que les acteurs « sur la scène enseignent l'adultère » (Discours aux Grecs, XXII) ; Tertullien s'en prend à l'« obscénité » et à la « licence » qui règnent dans les représentations théâtrales (59). Outre l'accusation d'immoralité et d'indécence, le théâtre dut faire face à celle de « paganisme ». Et « ...Comme alors l'influence des orateurs chrétiens est très-grande... comme ils démontrent fort bien à l'empereur que ce ne sont pas là des fêtes de Dieu, mais bien des dieux, des fêtes du polythéisme de ces divinités païennes qu'ils ont abattues, et que l'empereur lui-même a juré d'abandonner, force est bien à ce dernier de respecter les scrupules de l'Église et d'agir en conséquence. Ainsi est-il amené à priver les corporations d'un grand nombre de leurs privilèges, au risque de mécontenter le peuple (60)... » Chrysostome affirme que le théâtre « est la peste des villes » et « c'est de là que naissent toutes les séditions et tous les troubles » (61). Bien plus intéressante est la comparaison qu'il établit entre le théâtre et la magie, en dépit du fait que le terme n'a chez lui que le sens de « procédés diaboliques » qu'il a dans la rhétorique chrétienne (62). Il ne voit pas qu'il faut entendre par là l'art de l'illusionniste, de celui qui produit des effets d'illusion par divers procédés mécaniques et psychologiques (et, plus récemment, en raison des progrès technologiques, par divers effets spéciaux : synthèse d'image 3D, traitement numérique, pixilation, maquillage, etc.).

A la chute de l'empire romain, le théâtre se décomposa graduellement jusqu'à ce qu'il disparaisse dans la coulisse au VI^e siècle, pour en être sorti par l'Église plusieurs siècles plus tard. Le théâtre renaquit de ses cendres au contact de la liturgie chrétienne. Rien de surprenant à cela, car, comme nous l'avons vu, dans l'antiquité, il y eut quelque chose de profondément théocratique dans l'origine et le développement du théâtre. Au « moyen âge », comme dans l'antiquité décadente, les seigneurs et les princes accueillirent les jeux scéniques comme un objet de luxe et de parade, le peuple s'y abandonnera avec frénésie, mais seul le clergé s'emparera de l'instinct dramatique, le cultivera et le développera dans un but déterminé. Dès le commencement de la période qui s'étend du VI^e au XIII^e siècle, les jeux scéniques et même l'usage des masques s'introduiront dans certains monastères de femmes ; au VIII^e et IX^e siècles, les obsèques des abbés et des abbesses se termineront par de petits drames funèbres, dont les religieux et les religieuses se partageaient les rôles ; au Xe siècle, les vies des saints et les légendes des martyrs seront représentés dans les couvents. Enfin, aux XI^e et XII^e siècles, le drame ecclésiastique se déploiera dans les cathédrales aux jours de grandes fêtes, soutenu par la musique, la sculpture et la peinture, dans des représentations « tragiques » aussi bien que comiques.

B. K., 2015.

(1) « Il est grand temps, déclarait R. Guénon dans Réforme de la mentalité moderne (Regnabit, juin 1926), de montrer qu'il y a dans la religion autre chose qu'une affaire de dévotion sentimentale, autre chose aussi que des préceptes moraux ou des consolations à l'usage des esprits affaiblis par la souffrance, qu'on peut y trouver la « nourriture solide » dont parle saint Paul dans l'Épître aux Hébreux ». Vingt-quatre ans plus tard, à sa mort, l'avait-il fait ?

(2) René Guénon, Aperçus sur l'initiation, Les Éditions Traditionnelles, Paris, 1946, p. 103.

(3) Le théâtre religieux existait en Afrique longtemps avant l'invention de l'alphabet, des tragédies mythologiques accompagnées de chants et de danses étaient fréquemment représentées en Inde à l'âge de Bronze ; la civilisation de la vallée de l'Indus (2700–1500 avant notre ère) avait un dieu des acteurs et des danseurs, appelé Siva. En Chine, des spectacles rituels de danseurs de chanteurs et d'imitateurs étaient donnés sous la dynastie Zhou (1122–256 avant notre ère) ; dans l'état actuel des recherches, il semble que la première tragédie fut interprétée en Égypte vers 2000 avant notre ère : elle avait pour thème les souffrances et le triomphe d'Osiris et elle n'est pas sans rappeler les « passions » chrétiennes du « moyen âge » (voir Egyptian 'Passion' Plays', <http://www.theatrehistory.com/origins/egypt001.html> ; Eric Csapo et Margaret C. Mille, The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama, Cambridge University Press, 1^{re} éd., 2008, chap. 13, qui fait le point sur la question ; Christine Schnusenberg, The Mythological Traditions of Liturgical Drama: The Eucharist as Theater, Paulist Press, 2010, chap. 1, qui explore le théâtre qui, bien avant de s'introduire et de s'installer en Grèce, fleurissait en Égypte, à Babylone, chez les Cananéens, en Israël et en Syrie ; voir aussi Christianne Desroches-Noblecourt, Etienne Drioton, Le Théâtre égyptien [compte-rendu]. In Journal des savants, vol. 4, n° 1, 1943, p. 166-76). Il convient cependant d'introduire des réserves précises sur l'un des arguments

qu'avance l'auteur pour conclure que le théâtre égyptien ne serait pas issu des mystères, à savoir que les mystères égyptiens « ne comportent pas de spectateurs : les assistants sont des prêtres ou des fidèles qui prennent tous part à l'action ». L'argument est anachronique. En effet, la distinction entre acteurs et spectateurs, aussi surprenant que cela puisse paraître, ne date, comme nous le verrons dans la seconde partie de notre étude, n'est apparue qu'à une époque récente (voir surtout Peter Ukpokodu, *Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable ?* In *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 15, 1994, p. 9-20, consultable à l'adresse suivante ; <http://www.erudit.org/revue/annuaire/1994/v/n15/041193ar.pdf>, consulté le 17 avril 2015). En ce qui concerne le titre polémique de cet article, il faut remarquer que la littérature eurocentrique qui, depuis le XIXe siècle, s'emploie à faire passer pour un produit de la civilisation blanche une culture qui n'est originairement pas la sienne et au centre de laquelle se trouvent fétichisés les sous-produits de l'action que sont les sciences et les arts, dont les progrès ne font que refléter l'agitation intérieure et extérieure croissante des génies qui les permettent et accentuer l'agitation générale de ceux qui en sont les cobayes payants ; il faut donc faire remarquer que cette littérature eurocentrique est en général le fait de mondialistes cosmopolites ; l'Europe de leurs rêves, qu'ils en soient conscients ou pas, est la société négro-sémite qui y est en construction, sur les ruines de la Rome traditionnelle, depuis l'avènement du christianisme.

A propos du cosmopolite, cas peu étudié par la psychiatrie, les conclusions des recherches d'un psychiatre suédois, exposées par Levi-Strauss (*Le regard éloigné*, chap. 12), valent la peine d'être citées : « ... à l'origine de la maladie, on trouve une configuration familiale anormale, caractérisée par un défaut de maturité des parents et plus spécialement de la mère, soit que celle-ci rejette son enfant ou qu'au contraire, elle ne se résolve pas à se le représenter séparé d'elle. Si, pour le nouveau-né, le monde se réduit d'abord à un corps solidaire où lui-même et sa mère se confondent, puis s'élargit progressivement à leur dualité perçue et acceptée, ensuite en une constellation familiale, plus tard enfin à l'ensemble de la société, on conçoit que la rémanence d'une situation pathologique initiale puisse se traduire chez le schizophrène par l'oscillation entre deux sentiments extrêmes : celui de l'insignifiance du moi au regard du monde, et celui de son importance démesurée au regard de la société, aboutissant à une hantise du néant dans un cas, à la folie des grandeurs dans l'autre. Ainsi le schizophrène n'accéderait-il jamais à l'expérience normale de vivre dans le monde. Pour lui, la partie équivaldrait au tout ; incapable d'établir une relation entre son moi et le monde, il ne pourrait percevoir leurs limites respectives : « Tandis que l'individu normal a l'expérience concrète de son être-dans-le-monde, l'expérience du schizophrène est celle de lui-même comme monde. » Aux quatre stades successifs de l'appréhension du monde — corps propre, mère, famille, société, saisis comme mondes — régnerait la même indistinction qui, selon le stade auquel le malade régresse, se traduirait par des troubles différents affectant toujours le double aspect, contradictoire seulement en apparence, de clivage ou de confusion : depuis l'écholalie et l'échopraxie, jusqu'aux sentiments alternés d'être entièrement contrôlé par tel ou tel ensemble perçu comme monde, ou de pouvoir exercer sur celui-ci un contrôle magique et souverain. » Particulièrement intéressante, à un point de vue bien supérieur à celui de la psychiatrie, est la vue selon laquelle le schizophrénie naîtrait d'une relation anormale avec sa mère, quand on la rattache à la vision du monde lunaire, indifférenciée et niveleuse qui est propre aux religions qui, telles que le christianisme, sont issues du culte matriarcal de la grande mère ou, à l'époque moderne, aux

diverses idéologies égalitaristes issues, par « sécularisation », c'est—à-dire, pour en finir avec ce terme fourre-tout, par adaptation tactique aux conditions d'une époque donnée, de ces religions.

(4) Pierre Magnin, *Les origines des théâtre moderne ou histoire du génie dramatique*, vol. 1, L. Hachette, Paris, 1838, p. 138.

(5) En ce qui concerne les religions chthoniennes de la déesse mère et le substrat racial des peuples qui y sont liés, voir Julius Evola, *Révolte contre le monde moderne, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1991, chap. « La civilisation de la mère ».

(6) Pierre Magnin, op. cit., p. 187.

(7) Le témoignage suivant confirme amplement le jugement d'ensemble négatif qui peut être émis sur le rôle historique du souverain macédonien : « Souvent, Alexandre se mettait à table habillé en dieu ; il prenait tantôt la robe de pourpre d'Ammon, sa chaussure tailladée et ses cornes, comme s'il eût été ce dieu même ; tantôt il s'habillait en Diane et montait ainsi vêtu, sur son char, ayant une robe persane et laissant voir sur son épaule l'arc et le javelot de la déesse. Il lui arrivait encore de s'habiller en Mercure. Mais son vêtement de tous les jours était une chlamyde de pourpre et une tunique chamarrée de blanc ; sa coiffure était un bandeau surmonté d'un diadème. Dans les réunions d'amis, il portait un pétase ailé et des talonnières comme Mercure, et tenait un caducée à la main. Souvent aussi on le voyait couvert de la peau de lion et armé de la massue d'Hercule », Éphippe, *Sur la mort d'Alexandre et d'Hephestion*. Cité in Athen., lib. II, p. 537, E. F.

(8) Patrick E. McGovern, *Uncorking the Past*, University of California Press, 2010, p. 179 ; Shalom M. Paul, Michael E. Stone et Avital Pinnick (éds.), *'Al Kanfei Yonah : Collected Studies of Jonas C. Greenfield on Semitic Philology*, 2 vols., Brill, Leiden, 2001, p. 910.

(9) Il semble que certains d'entre eux aient porté le titre de grand prêtre.

(10) Charles Victor Daremberg et Edmond Saglio, *Dionysia, Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, t. 2, 1re partie, 1877, Hachette, p. 230-46.

(11) In Martina Handler, *Retelling the Nicaraguan Revolution as a Dionysian Ritual*, Lit Verlag, 2011 p. 28.

(12) Édélestand Du Ménil, *Histoire de la comédie*, Didier et Cie, Paris, 1864, p. 279.

(13) Pierre Magnin, op. cit., p. 94.

(14) Ibid., La présence du principal prêtre de Bacchus en ces lieux compte parmi les éléments qui infirment la thèse de l'auteur selon laquelle les différents arts auraient échappé des mains des représentants de l'institution mystérique, au sein duquel ils avaient éclos, pour tomber dans des mains profanes entre lesquelles ils auraient fusionné en théâtre.

(15) Jacques Pirenne, *Civilisations antiques*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 424.

(16) Édélestand Du Ménil,, op. cit., p. 236-37.

(17) Ibid., p. 234.

(18)

[http://ifbradu.free.fr/GRECEANTIQUE/GRECE%20CONTINENTALE/PAGES%20THEMATIQUES/theatre/sch
ema-theatres.php3](http://ifbradu.free.fr/GRECEANTIQUE/GRECE%20CONTINENTALE/PAGES%20THEMATIQUES/theatre/schema-theatres.php3).

(19) Marie-Françoise Baslez, Les sources littéraires de l'histoire grecque, Armand Colin, Paris, 2003, p. xxii.

(20) Marius Sepet, Le Drame chrétien au moyen-âge, Slatkine Reprints, 1975, p. 10.

(21) Voir, pour les réflexions étymologiques de Heidegger sur le terme de « logos », Michel Fattal, Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque, L'Harmattan, Paris, Montréal, Budapest et Turin, 2001 ; voir aussi Laurent Monsengwo Pasinya, La notion de nomos dans le Pentateuque grec, Biblical institute Press, 1973.

(22) Orlando Patterson, Freedom in the Making of Western Culture, 1991, Basic Books, p. 109-10.

(23) Ibid., p. 111.

(24) Voir Évelyne Pewzner, Jean-François Braunstein, Histoire de la psychologie, Armand Colin, Paris, 2010 (voir aussi http://www.armandcolin.com/upload/Histoire_de_la_psychologie.pdf, p. 11, consulté le 15 avril 2015).

(25) Émile Egger, Mémoires de Littérature ancienne, A. Durand, 1862, p. 438.

(26) P. Hallward, Jacques Rancière et la théâtrocratie ou Les limites de l'égalité improvisée, consultable à l'adresse suivante : http://www.marxau21.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=97:p-hallward-jacques-ranciere-et-la-theatrocratie-ou-les-limites-de-egalite-improvissee&catid=47:ranciere-jacques&Itemid=7, consulté le 15 juin 2015.

(27) Casiana Ionita, L'Insoutenable Théâtralité de la Commune. In Théâtre(s) Politique(s), n° 1, mars 2013, consultable à l'adresse suivante : theatrespolitiques.fr/wp-content/uploads/2013/03/CI-PDF.pdf, consulté le 19 avril 2015.

(28) EA, Sul sacro nella tradizione romana, in Introduzione alla magia, vol. II, Edizioni Mediterranee, 1994, traduit de l'italien par B. K.

(29) François Catrou, Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à l'an 47 de J.-C., t. 9, Paris, 1727, p. 289-90.

(30) Voir Marcel Van Doren, L'évolution des mystères phrygiens à Rome, L'antiquité classique, vol. 22, n° 22-1, 1953, p. 79-88.

(31) Voir Ludwig Preller, Les dieux de l'ancienne Rome, Didier et Cie, Paris, 1865, p. 484-5.

(32) Les oracles nécyomantiques semblent avoir employé des statuette à ressorts ; voir, par exemple, Cicéron, *De divin.*, II, 41 ; Martial, V, *Epigr.* I, v. 3. Le témoignage de l'historien Cluvius Rufus (1^{er} siècle avant notre ère), rapporté par Plutarque, est cependant en désaccord avec celui de Tite-Live, en ce qu'il implique que l'urbs hébergeait des acteurs avant l'arrivée de l'élément étrusque dans ses murs : « dans les premiers temps de la république, sous le consulat de C. Sulpicius et de Lic. Stolon, la peste fit périr tous les comédiens, sans en excepter un seul. On en fit venir d'Étrurie plusieurs fort habiles. Le plus célèbre d'entre eux, celui qui avait le plus de talent et d'expérience dans son art, s'appelait Histrus ; et ce fut de son nom que tous les comédiens s'appelèrent histrions ».

(33) Pierre Magnin, *op. cit.*, p. 326 : « On paraît avoir donné originairement le nom de larves ou de manies aux empreintes d'argile ou de farine qu'on prenait sur le visage des morts et que l'on enterrait quelquefois avec eux. Souvent pour apaiser un lémure qui effrayait ses parents et se plaignait de n'être pas admis dans le larorum, on retirait du tombeau son masque et on le posait sur le visage d'un des lares familiares. Quand une maison ou un village était menacé de quelques dangers, on conjurait le péril en plaçant au dessus de la porte, ou en suspendant aux arbres voisins, des larves ou masques destinés à remplacer les têtes d'homme qu'en pareille occasion on offrait autrefois à Saturne pour se racheter. Ces têtes suspendues s'appelaient oscilla » ; voir, au sujet du terme de larva dans son sens de « masque », <https://elementsdeducationraciale.wordpress.com/2020/07/16/mascarade/>.

(34) http://www.maravot.com/Translation_ShortScripts_e.html [à consulter de préférence en cache]

(35) Vingt-quatre siècle plus tard, sans surprise, l'éloquence sera « l'artisan de la République » (Dominique Dupart, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine [1834-1849]*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2012, Paris).

(36) Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, 1757, p. 385-6.

(37) Charles Causeret, *Étude sur la langue de la rhétorique et de la critique littéraire dans Cicéron*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1886, p. 199.

(38) Whitney Shiner, *Proclaiming the Gospel*, 1^{re} éd., Bloomsbury T&T Clark, 2003, p. 84.

(39) Athanase Auger et Joseph Planche, *Oeuvres complètes de Démosthène et d'Eschine en grec et en français*, vol. 5, Paris, 1820, p. 517.

(40) Clément Plomteux et Henri Agasse, *Encyclopédie méthodique*, t. 6, 1804, p. 627.

(41) Françoise Desbordes, *Scripta varia*, Peeters, Leuven, 2006, p. 131.

(42) Voir Émile Lefranc *Histoire romaine*, Meyer, 1833, p. 432. Sous l'empire, époque de luxe effréné, les festins comportaient des divertissements de toutes sortes. Héliogabale invitait quelquefois à souper huit chauves, huit borgnes, huit goutteux huit sourds, huit géants et huit obèses, que, pour s'en amuser, il faisait se coucher dans un lit qui ne pouvait pas les contenir. Commode se fit un jour servir dans un grand plat deux bossus rabougris couverts de moutarde, pour, aussitôt après, les revêtir d'une dignité et

les couvrir d'argent. Quant à Domitien, son banquet noir resta dans toutes les mémoires, particulièrement dans celles des convives, pour son caractère impeccablement macabre.

(43) Latour Saint-Ybars, Néron : sa vie et son époque, Michel Lévy, Paris, 1867, p. 234.

(44) Il n'est pas inintéressant de noter que Lucien, dans son dialogue sur la danse, compare la règle pythagoricienne à la pantomime.

(45) Théodore Mommsen et Joachim Marquardt, Manuel des antiquités romaines. Vol. XIII : Joachim Marquardt, Le culte chez les Romains, Ernest Thorin, Paris, 1890, p. 444. « L'usage des masques s'introduisit après Térence ; on attribue l'innovation aux directeurs Minucius Prothymus pour la tragédie et Cincius Faliscus pour la comédie ; auparavant les acteurs avaient des perruques (galearia, galeri) et se teignaient le visage. L'usage de prendre des masques ne s'implanta définitivement et ne se généralisa que depuis Roscius (qui joua cependant encore quelquefois sans masque », (ibid., p. 324-5).

(46) Ibid., p. 329.

(47) Ibid., p. 324.

(48) Journal encyclopédique ou universel, t. 8, 1778, p. 16.

(49) Supposer, comme le font certains, que l'attitude hostile d'une certaine partie de l'élite romaine à l'égard du théâtre et des acteurs était dû à la mauvaise qualité des pièces à Rome est une assez ridicule pour servir de sujet à un vaudeville.

(50) Joachim Marquardt, Le culte chez les Romains, p. 317-8.

(51) Les premières corporations de ce type furent formées au IIIe siècle avant notre ère en Égypte ptolémaïque et en Asie mineure, d'où elles se répandirent ensuite dans le monde hellénistique et dans l'empire romain (Jean-Marie Pailler, Les mots de Bacchus, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 102). A l'origine, elles réunissaient des artistes itinérants se déplaçant à la demande, au gré des fêtes et des concours.

(52) Brigitte Le Guen, L'association des Technites d'Athènes ou les ressorts d'une cohabitation réussie. In J. Ch. Couvenhes et S. Milanezi, Individus, groupes et politique à Athènes de Solon à Mithridate, Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2007, p. 339-64.

(53) Émile Egger, Mémoire de littérature ancienne, Auguste Durand, Paris, 1862, p. 420.

(54) Ibid.

(55) François Catrou, Histoire romaine : Tibère Empereur, J.-B. Delespine, 1737, p. 198-9.

(56) Henri d'Escamps, Galeries des marbres antiques du musée Campana, 2e éd., vol. 1, p. liii,

(57) Les applaudisseurs à gages auraient été inventés par l'empereur d'origine syrienne Caligula.

(58) Paul-Augustin Deproost, Laurence Van Ypersele et Myriam Watthee-Delmotte, Violence et autorité ou l'impossible désunion, in id. (éds.), Mémoire et identité : Parcours dans l'imaginaire occidental, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2008, p. 110.

(59) Gourcy (abbé de), L'Apologétique et les Prescriptions de Tertullien, Rivoire, Lyon, 1825, p. 583. Il est vrai que les arguments qu'avançaient les littérateurs romains de l'époque, y compris Ovide, contre le théâtre ne dépassaient guère ce niveau.

(60) Émile Egger, op. cit., p. 419-20.

(61) Chrysostome était bien placé pour porter ce jugement, puisque les diverses sectes chrétiennes ne cessaient de remplir l'empire de troubles et de sédition.

(62) Homélies et Sermons de S. Jean Chrysostôme, Pierre le Petit, Paris, 1665, p. 229-30.

Tout à fait à l'origine, c'est-à-dire aux neuvième et dixième siècles, le théâtre, on peut le dire, se confondait complètement avec le culte, ou plutôt c'était le culte lui-même qui était un théâtre..... Le culte extérieur se compose de cérémonies, ces cérémonies sont symboliques ; on y trouve des chants, des récits, des marches et des contre-marches, des personnages vêtus d'habits variés. Or une représentation symbolique, qu'est-ce autre chose qu'un drame, dans le sens primitif et absolu du mot ? Drame veut dire action : histoire, morale ou dogme mis en action. Or la liturgie catholique étant la mise en action des dogmes chrétiens et de leur histoire, cette liturgie est nécessairement dramatique, aujourd'hui comme au moyen âge, mais au moyen âge elle l'était plus qu'aujourd'hui.

Marius Sepet, Le Drame chrétien au Moyen Âge

Le drame chrétien du moyen âge naquit, parmi les pompes de l'Église, des cérémonies, des lectures et des chants de la liturgie catholique. Cette liturgie, en effet, contient, au moins en germe, les trois éléments dont la réunion constitue le drame : le sujet ou l'action, la mise en scène et le dialogue.

Ibid.

III. Le monde du théâtre au « moyen âge »

L'apparition du « drame liturgique » est la conséquence dernière des efforts accomplis pour rendre les enseignements chrétiens compréhensibles au peuple : il parle d'abord à l'imagination et à la sensibilité.

A. Les genres dramatiques

1. Genèse des différents genres dramatiques

a. Le drame liturgique

Au « moyen âge », les fidèles, pour l'immense majorité d'entre eux incultes et superficiellement christianisés, n'entendaient pas grand-chose aux récits bibliques et ne comprenaient pas le service en latin, de telle sorte que tous les moyens furent mis en œuvre pour exprimer d'une manière aussi sensible que possible les dogmes de la doctrine chrétienne.

Le « drame liturgique » naquit des tropes chantés, pendant le service, par deux chœurs placés l'un en face de l'autre. Le chant faisait vivre en imagination l'événement qui venait d'être lu dans l'évangile du jour. Bientôt on attribua les différents versets de la Bible à différents solistes et on signala, dans le chœur ou dans la nef, les localités (les mansions) où l'action se déroulait.

A la fin du Xe siècle, alors que chaque jour de fête avait sa représentation dramatique, la tendance à varier les longs offices par l'introduction de rituels de nature à frapper vivement les esprits par leur forme dramatique arriva à son plus haut point d'intensité. Un peu plus tard, vers le début du XIe siècle, on s'avisa de dramatiser les deux cycles dans lesquels s'articulent les fêtes chrétiennes : le cycle de Noël et le cycle de Pâques (62).

Il existait deux types de « drames liturgiques » : les uns étaient étroitement liés aux cérémonies religieuses et suivaient mot pour mot les textes bibliques, qui furent ensuite paraphrasés légèrement, afin d'être mis en dialogue pour le besoin de l'action. « Les autres, tout en ayant le même caractère religieux, n'avaient pas une liaison aussi intime avec le culte. Ce furent déjà de véritables créations dramatiques. Ils ont pour sujet le texte sacré ; mais le développement qu'on y donna fit des compositions spéciales dont l'étendue ne permit plus de conserver leur place dans les offices. On les représenta tantôt aux processions, tantôt pendant ou après les cérémonies, soit au chœur, soit au jubé » (63).

b. Le miracle et le mystère

Du drame liturgique sortirent deux types de genres dramatiques : l'un comprend le miracle et le mystère, il est destiné à édifier le peuple ou à lui faire la morale, tout en l'amusant ; les mystères empruntés aux vies de saints ont souvent un caractère publicitaire marqué : beaucoup furent composés pour une certaine ville ou une certaine confrérie, afin de célébrer un patron, de recommander une relique ou de vanter un pèlerinage ; à l'autre appartiennent les farces, les sotties, les sermons joyeux et les moralités ; il ne vise qu'à l'amuser.

i) Le miracle

Les écoles épiscopales ou monastiques constituaient, dès le haut « moyen âge », de véritables universités. Les novices y côtoyaient les étudiants proprement dits. Ceux-ci étaient destinés à rentrer dans le monde, tandis que ceux-là devaient se former à la vie conventuelle. La vie des seconds était bien moins austère que celle des premiers ; la liberté qui était laissée aux étudiants pouvait même aller jusqu'à la licence. La poésie et la musique étaient les divertissements les plus décents qu'ils mêlaient à leurs études. « Mais l'une et l'autre faisaient, parfois au-delà de toute mesure, des emprunts à la poésie et à la musique populaires, et même à cette tradition de bouffonnerie goliardique que les jongleurs de bas étage avaient transportée... des tréteaux du Bas-Empire dans les foires du haut moyen âge » (64). La poésie des étudiants, lyrique et dramatique, n'était pas non plus dénuée d'esprit satirique. Ce sont eux qui composèrent les premiers miracles qui nous soient parvenus. Ils étaient représentés à Noël, à Pâques et à la fête de leur patron, qui était aussi celui de la jeunesse, des voleurs et des gardiens de trésor : saint Nicolas, l'un des saints les plus populaires au « moyen âge ». Le sujet de ces pièces n'était pas emprunté à la vie « authentique » du saint, mais aux légendes plus ou moins fabuleuses qui l'entouraient, plus propices aux développements satiriques qu'affectionnaient les étudiants. Leurs miracles jouissaient d'une immense popularité auprès des chrétiens de toute condition.

ii) Le mystère

Jusqu'à la fin début du XIV^e siècle, un mystère était une représentation figurée et mimée, muette ou quasi muette, qui était donnée aux fêtes et entrées royales ou princières. Le terme désignait très rarement les pièces religieuses proprement dites. Ce n'est qu'à partir de 1450 qu'il commença à être employé pour désigner les pièces sérieuses du répertoire, celles où étaient mis en scène les mystères de l'incarnation et de la rédemption ou celles qui dramatisaient la vie de tel ou tel saint. Né dans l'Église, le mystère, comme tout autre drame religieux, s'inspira exclusivement des sources religieuses, sans

cependant se limiter aux récits orthodoxes que sont les vies des saints, l'Ancien et le Nouveau Testament. Les auteurs des mystères puisèrent également dans les légendes, non pas dans le texte original, mais dans des traductions ou des imitations françaises ou latines plusieurs fois remaniées par des auteurs anonymes.

2. Mise en scène externe

a. Salle, scène, décor (« spectateurs »...)

Les représentations, comme nous l'avons vu, se déroulèrent d'abord dans l'église et, au XIIe siècle, le théâtre sortit de l'église pour s'installer en plein air, sur le parvis, dans le cimetière, sur la place, voire dans une carrière désaffectée. Le premier théâtre permanent dans une salle fermée fut inauguré en 1458 par la confrérie de la Passion. L'église put encore servir occasionnellement pour les mystères.

i) Drame liturgique

Le décor du drame liturgique fut d'abord limité à l'autel principal du chœur, puis s'étendit peu à peu aux autres parties de l'église. Au Xe siècle, un artifice fut imaginé pour pimenter le cycle de Noël, un autre pour dramatiser celui de Pâques.

Le 25 décembre, la crèche était fermée par un tapis, que l'on écartait, le moment venu de montrer l'enfant Jésus aux pasteurs.

La mise en scène de Pâques mérite d'être rapportée en entier, telle que décrite par le Bénédictin anglais Æthelwold de Winchester († 984) dans sa *Regularis Concordia* : « Pour célébrer en cette fête la mise au tombeau de notre Sauveur et fortifier la foi du vulgaire ignorant et des néophytes, en imitant le louable usage de certains religieux, nous avons décidé de le suivre. Dans une partie de l'autel où il y aura un creux, soit disposée une imitation du Sépulcre et qu'un voile soit tendu tout autour. Que s'avancent deux diacres portant la croix et qu'ils l'enveloppent dans un linceul, puis l'emportent en chantant des antiennes. jusqu'à ce qu'ils parviennent au lieu du Sépulcre et y déposent la croix comme si c'était le Corps de Notre Seigneur qu'ils ensevelissaient. Que, dans ce même endroit, soit gardée la Sainte Croix jusqu'à la nuit de la Résurrection.

« Au jour saint de Pâques, avant matines, les sacristains enlèveront la croix pour la placer dans un lieu approprié. Tandis que se récite la troisième leçon, quatre moines s'habillent, dont l'un, revêtu d'une aube, entre, comme occupé d'autre chose et gagne secrètement le Sépulcre, où, tenant en main une palme, il s'assied silencieux. Au troisième répons, surviennent les trois autres, enveloppés de dalmatiques, portant l'encensoir, s'approchant pas à pas du Sépulcre, à la façon de ceux qui cherchent quelque chose, car tout ceci se fait pour représenter l'Ange assis au tombeau et les Femmes venant oindre le corps de Jésus. Lorsque donc celui qui est assis aura vu approcher ceux qui semblent perdus et cherchent, qu'il entonne à voix sourde et douce le Quem quaeritis [qui cherchez-vous] celui-ci chanté jusqu'à la fin, les trois répondent à l'unisson « Jésus de Nazareth », et il leur est répliqué : « Il n'est pas ici il est ressuscité comme il l'avait prédit. Allez et annoncez qu'il est ressuscité d'entre les morts. » Obéissant alors à cet ordre, que les trois moines se retournent vers le chœur, disant « Alleluia, le Seigneur est ressuscité. » Ceci dit, celui qui est assis leur récite cette fois, comme pour les rappeler, l'antienne « Venez et voyez le lieu », et, ce disant, il se dresse, lève le voile, leur montre le lieu privé de la croix et où ne restent que les linges dans lesquels celle-ci avait été enveloppée. Ayant vu cela, ils déposent dans le même Sépulcre les encensoirs qu'ils ont apportés, prennent le linceul, l'étendent vers le clergé, comme pour montrer que le Seigneur est ressuscité, puisqu'il n'y est pas enveloppé, et ils chantent l'antienne « Le Seigneur est ressuscité du Sépulcre », plaçant ensuite le linceul sur l'autel. L'antienne terminée, l'abbé, se réjouissant du triomphe de notre Roi qui, ayant vaincu la mort, ressuscita, entonne l'hymne Te Deum laudamus et, dès qu'il a commencé, toutes les cloches sonnent à la fois. »

C'était peu. Mais la musique ; mais les chœurs à voix nombreuses ; mais les processions, conduites par des prêtres vêtus d'une chasuble brodée et d'une chape à la décoration somptueuse, l'étole chatoyante au cou, enveloppés dans des nuages d'encens, dans le demi-jour mystérieux des bas-côtés d'églises dont les vitraux dessinaient sur les murs et le dallage des motifs lumineux aux couleurs variées et aux formes changeantes, furent ce qui donna au service un caractère dramatique et spectaculaire.

Retenons de tout ceci, d'un point de vue technique, que le linceul qui enveloppe la croix et le tapis qui ferme la crèche annoncent la courtine, tenture permettant de masquer à l'audience certaines parties du décor où doivent se passer des choses qu'elle n'est pas censée voir, laquelle courtine préfigure le rideau, la draperie escamotable qui sépare la scène de la salle.

Notons aussi que la première scène, dans sa forme la plus rudimentaire, c'est-à-dire un espace libre devant les décors et réservée aux histrions, fut installée au XII^e siècle, à l'occasion des représentations de la « Résurrection de Lazare ».

ii) Miracles et mystères

Les histrions des miracles et des mystères jouaient sur une estrade appelée – le lecteur est invité à bien garder ce terme en mémoire – échafaud. Celui-ci était en demi-lune ou rectangulaire, ou encore circulaire. Ses dimensions variaient beaucoup (65). Sur l'échafaud se trouvaient les décors secondaires, tandis que les décors principaux étaient placés sur les trois côtés. Qu'ils fussent disposés à l'intérieur des églises ou, plus tard, sous leurs porches ou sur la longueur du parvis, ils étaient formés de mansions, lieux, édifiés à des hauteurs différentes tout au long des trois côtés de la scène, dans lesquels se déroulait successivement l'action (66). Ils étaient rudimentaires. Par exemple, dans la première pièce qui ne fut pas jouée dans une église, la « Représentation d'Adam », on pouvait voir deux pierres représentant les autels où Caïn et Abel offraient leurs sacrifices, deux ou trois bancs sur lesquels les histrions pouvaient s'asseoir quand l'exigeait la pièce, quelques pelletées de terre matérialisaient le champs où Adam et Eve, après la faute, devaient travailler à la sueur de leur front. Les coulisses n'existaient pas ; en général, les histrions restaient sur la scène tout le temps de la représentation, qu'ils aient fini ou non de tenir leur rôle.

Les « spectateurs », du moins ceux qui appartenaient au menu peuple, étaient massés devant la scène ou l'entouraient de trois côtés, suivant les cas. Les notables de la ville et de la région, laïcs ou religieux, assistaient aux représentations assis aux fenêtres environnantes ou, plus tard, dans des loges – payantes. Le public pouvait être très nombreux – plusieurs dizaines de milliers de « spectateurs », dont un bon nombre de femmes. Au XIV^e siècle, il semble que, dans certains cas, les « spectateurs » entouraient la scène de tous les côtés. Vers la fin du « moyen âge », il semble qu'ils se groupaient devant l'échafaud.

Et voici pourquoi le mot de « spectateur » a été mis entre guillemets : « On boit, on mange, Les pommes volent vers la scène. Un jour, les spectateurs du « pit » renversent la scène. Dans la salle est dressé un poteau auquel on attache le pickpocket surpris en flagrant délit. » Il s'agit d'une description du public de Shakespeare, mais, en France, il n'en allait pas autrement à la même époque. Par exemple, un chroniqueur raconte que, « Pendant que des jeux et des farces sont représentés devant la reine Yolande et ses gens, des larrons s'approchent d'un spectateur Yvonnet Coyrant, lui coupent la manche de sa robe et lui dérobent 10 sols et un sceau » (67). Nous reviendrons sur l'ambiance particulière qui régnait toujours au cours des représentations au début de la « Renaissance » et même jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et qui fait qu'il est difficile de parler de « spectateur » dans le sens où nous l'entendons.

b. Machinerie

Dans la Grèce antique, les décors étaient constitués par des prismes pivotants (periaktoi) et des panneaux coulissants (pinakoi). La première machine de scène fut, semble-t-il, le *deus ex machina*, bras articulé muni d'un crochet auquel était fixé un harnais ou une nacelle, au moyen duquel on faisait descendre un acteur sur la scène (68). Seul Eschyle semble l'avoir utilisé dans certaines de ses pièces ; en fait, à l'exception d'Aristophane, aucun autre dramaturge de l'antiquité n'utilisa les machines autant que lui. Les trois autres principaux dispositifs mécaniques étaient le *bronteion*, qui permettait de reproduire le roulement du tonnerre, l'*encyclème*, une machine tournant sur elle-même et qui servait à faire voir l'intérieur d'un palais et l'*anapeisma*, espèce de trappe servant à faire monter les divinités de dessous le théâtre. Certains de ces dispositifs étaient toujours utilisés au « moyen âge ».

La représentation des mystères et des miracles impliquait une machinerie complexe, qui était appelée « secrets ». Elle permettait « des effets spectaculaires d'apparition, tortures, disparition, vols, incendies, etc. Les effets de machinerie reposaient sur des principes mécaniques de démultiplication des forces au moyen de poulies, palans et tambours, principes utilisés depuis l'Antiquité pour la construction, la marine et le théâtre. Ces effets mécaniques de machinerie étaient complétés par ce qu'on pourrait appeler des « trucs » de magie, comme par exemple la disparition de personnages par des trappes ménagées sur le plancher des mansions... » (69) – les trappes étaient un des moyens de prédilection des dramaturges médiévaux. « Le conducteur des secrets mettait en œuvre des effets très attendus pour les scènes de martyre, effets repris plus tard par le grand guignol : planches pivotantes permettant la substitution de l'acteur par son « cadavre » sanguinolent, décapitations « vraisemblables » au moyen de trappes, débordement de sang venant d'outres percées, etc. » (70). A tout cela venait s'ajouter des animaux mécaniques (lion, chien, ours, léopard, etc.). Il est à noter que tout mystère avait sa scène ou ses scènes d'exécution et de torture et que les plus prisés étaient ceux qui en contenaient le plus.

Ni le jeu des acteurs, ni la mise en scène, ni même les machines de scène n'étaient susceptibles de produire l'illusion. D'abord, la couleur locale était inconnue à la littérature du « moyen âge ». Ensuite, dans les drames qui traitent de sujets antiques, les héros étaient interprétés comme des chevaliers féodaux, les palais décrits comme des châteaux du « moyen âge ». Enfin, le fait que tous les lieux étaient présents simultanément sur la scène ne permettait pas de créer la *némésis*, les histrions devaient palier aux manques de la mise en scène en indiquant à l'audience le lieu où ils se trouvaient et celui où ils se rendaient et, comme ils jouaient plusieurs rôles, lui indiquer leur identité, chaque fois qu'ils en changeaient. « ...là où les modernes tentent de calquer la réalité, afin que l'espace représenté soit le plus semblable possible à l'espace réel, les médiévaux s'appuient sur tout un jeu de conventions auditives et visuelles connues du spectateur, chargé de créer lui-même l'illusion théâtrale » (71). Les conventions visuelles l'emportaient. Les drames « se réduisaient en fait à une succession de tableaux » (72). Ce qui compte ici, c'« est la désignation des événements, leur présentation sous forme d'images

simples immédiatement reconnaissables » (73). Comme le dit Mortensen, « le théâtre du moyen âge était une sorte de « biblia pauperum », une Bible avec images pour les pauvres d'esprit » (74).

c. Externalisation du drame liturgique – « fièvre dramatique »

Trois facteurs contribuèrent à briser le cadre étroit du « drame liturgique ».

Le premier fut la substitution du français au latin en tant que langue des offices. Il en résulta une plus grande liberté : écrit d'abord en latin et en prose, le texte des « drames liturgiques » le fut de plus en plus en français et en vers ; on s'écarta du texte biblique, on ajouta des scènes librement inventées, de nouveaux personnages s'introduisirent dans les représentations, dont les sujets avaient été jusqu'alors exclusivement bibliques : le marchand, Judas et le diable. En outre, on commença à insérer des intermèdes comiques dans l'action.

Le second facteur fut la tendance à ajouter aux « drames liturgiques » un nombre de plus en plus grand d'épisodes bibliques. Leur durée s'en trouva ainsi considérablement allongée et, d'intermèdes qu'ils avaient été dans le service, ils en devinrent la partie la plus importante. Ils exigèrent une mise en scène plus complexe, un plus grand nombre d'histriens et un décor plus varié que celui que fournissaient les églises.

Le troisième facteur, qui doit être particulièrement souligné, est la perméabilité entre le monde religieux et le monde laïque. « Outre que les deux sociétés ne cessaient de se couder, il y avait toute une classe de personnes qui vivaient, pour ainsi dire, sur les confins des deux mondes, et même passaient et repassaient de l'un à l'autre avec une singulière facilité. Je veux parler des simples clercs qui ayant reçu seulement les ordres mineurs, rentraient après des études plus ou moins achevées dans les rangs de la société civile, et y occupaient divers offices qui, par leur nature, conservaient à leurs possesseurs un lien avec la société cléricale et scolaire. Tels, par exemple, les notaires, les avocats, les médecins, etc., qui généralement, au temps où nous nous plaçons, appartenaient à la nombreuse catégorie des clercs intérieurs et même des clercs mariés » (75). « Les confréries pieuses qui dès le commencement du douzième siècle, commencèrent à composer et à représenter, à côté des drames latins des étudiants et sur le même patron, mais élargi, des drames sacrés en langue vulgaire, se recrutèrent certainement, pour une bonne part, parmi les anciens élèves des écoles épiscopales ou monastiques, devenus de bons bourgeois sans cesser tout à fait d'être des cléricaux et des universitaires. A cette époque là, en France, ces deux derniers mots auraient été synonymes. Les clercs rentrés dans le monde fournirent, à plus forte raison, un bon nombre d'adhérents à ces académies qui, vers la fin du même siècle, développant le

côté littéraire des premières associations, s'établirent dans plusieurs villes, surtout au nord et au nord-est, sous le nom de Puys et se placèrent généralement sous la protection de Notre-Dame » (76).

En raison de leur succès grandissant, les repraesentationes, ludi, ou historiae, comme on les appelait à l'époque, en vinrent assez vite à être jouées à l'extérieur, d'abord dans le cimetière ou sur le parvis, puis sur la place du marché et, plus tard encore, sur la place du village. Elles cessèrent du même coup d'être données exclusivement par des ecclésiastiques, pour l'être par des bourgeois. De là, sans doute, le caractère de plus en plus « réaliste » des situations.

Le théâtre acquit au XIVe siècle une incroyable popularité, qui alla en grandissant durant le XVe et la première moitié du XVIe siècle. Au XVe et XVIe siècles, les mystères prirent des dimensions énormes ; ils embrassaient désormais de longues séries d'événements bibliques et atteignaient jusqu'à soixante mille vers. Certains étaient joués des jours entiers et nécessitaient des centaines d'histrions. C'étaient de véritables fêtes publiques. Le plus long qui ait été joué sans interruption est le drame des Actes des apôtres : représenté à Bourges en 1536, il dura quatre jours. « La France tout entière, et non seulement la France, mais l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, se livrent à cette passion, à cette fièvre dramatique » (77).

Les mystères atteignirent leur apogée vers le milieu du XVIe siècle, où ils moururent de leur belle mort, non sans connaître une nouvelle métamorphose, en se transformant en drame historique et chevaleresque. En 1548, le parlement de Paris interdit définitivement par arrêté la représentation publique des mystères (78). Mais peut-on penser sérieusement que, conscient « du danger que pouvait faire courir à la religion la représentation des mystères sacrés sur un théâtre aussi profane », le parlement ait mis plus de cinq siècles avant de prononcer leur interdiction définitive ? Le peut-on, d'autant plus que, comme nous le verrons, les initiateurs de cette sécularisation furent les ecclésiastiques eux-mêmes ?

De Julleville fait remarquer que le théâtre en général et le mystère en particulier supplantèrent la chanson de geste, porteuse de valeurs plus viriles, dans l'imagination du menu peuple et que cette substitution correspondit à l'essor de la bourgeoisie et du tiers-état. Est-il interdit de penser que la culture et la propagation du théâtre par les ecclésiastiques furent l'un des moyens que l'Église déploya pour mener à bien son entreprise de dévirilisation ? Compte tenu, si l'on peut dire ; du taux d'humidité du christianisme, peut-être pas.

3. Mise en scène interne

a. Les histrions

i) Les ecclésiastiques-histrions

Les reparaesentations étaient interprétées par les chanoines, les moines, les diacres et les sous-diacres ainsi que par les sacristains et les enfants de chœur. Le menu peuple ne tarda pas à y prendre part. Puis ce furent les bourgeois, qui se mêlèrent aux ecclésiastiques et finirent par les supplanter dans certains rôles, avant de se réunir dans des confréries laïques.

ii) Les confréries dramatiques

Les bourgeois, pris séparément, étaient sans droits ; leur force résidait uniquement dans leur esprit de solidarité ; aussi formèrent-ils des associations pour les buts les plus divers. Il s'agissait d'unions commerciales, de corporations industrielles et d'associations littéraires.

Celles-ci portaient le nom de puy ou de confréries. Les unes étaient des guildes de métiers, qui avaient un but pratique ; les autres, des cercles pieux et philanthropiques, des espèces d'académies qui organisaient des concours entre auteurs et dont la plupart des membres, au début, étaient des prêtres. Bien qu'il y en eut de profanes, la plupart se plaçaient sous le patronage de la Vierge ou de quelque saint. La fête du patron ou du saint était célébrée par la représentation d'une pièce dramatique et c'est de la sorte que ces sociétés en vinrent à jouer un rôle majeur dans l'histoire du théâtre, surtout dans le développement du miracle. Sous leur impulsion, les sujets, font observer les historiens, croyant y déceler une évolution significative, se diversifièrent, en intégrant aux récits bibliques des légendes et des contes orientaux, comme celui de Théophile, dont le trouvère Rutebeuf fit, sur commande d'un puy, un miracle, resté célèbre, où il attaquait les vices des prêtres et des ordres religieux. Mais la Bible n'est-elle pas elle-même un recueil de récits orientaux ?

Au XVe siècle, trois corporations donnaient des représentations publiques : la Basoche, des farces et des moralités ; les Enfants sans souci, des sotties ; la Confrérie de la Passion, des drames religieux, tout au moins au début ; elle obtint en 1402 le privilège exclusif de représenter à Paris la Passion, la Résurrection et tout autre mystère de saints et de saintes et le conserva jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

La Confrérie de la Passion était composée de bourgeois. La Basoche était constituée par des juristes, des clercs et des huissiers du tribunal de Paris ; les Enfants sans souci se recrutèrent dans la bohème ; beaucoup de membres de l'une appartenaient aussi à l'autre.

Les trois confréries avaient un caractère parodique.

Il résidait dans les scènes comiques que la confrérie de la Passion commença à mêler aux scènes religieuses, pour le plus grand bonheur du public, dans l'interprétation des miracles.

Il faisait partie du décorum des Enfants sans souci. Cette confrérie était en effet organisée comme une société de fous ou de sots, dont le chef était le « prince des sots », assisté de la « Mère Sotte » ; une fois par an, le prince des sots faisait son entrée solennelle dans Paris, accompagné de ses sujets.

Il était constitutif de la Basoche et c'est à ce titre qu'une enquête sur cette confrérie a tout à fait sa place dans cette étude sur la théâtralisation de la vie.

La basoche était très précisément une association hiérarchisée de protection mutuelle des clercs de procureurs du Parlement de Paris et de certaines villes de province. Elle passe pour avoir été créée en 1303, sous Philippe le Bel. Toutefois, le terme n'apparaît qu'au milieu du XIV^e siècle et les premiers statuts que nous connaissons datent de 1543 (79).

De nombreux privilèges furent accordés à la Basoche. Elle était dotée d'une juridiction particulière. Elle exerçait un droit de justice souveraine sur tous les clercs du palais. Son organisation était calquée sur celle du Parlement, auquel elle avait également emprunté le titre de ses dignitaires, leurs attributions et, dans une certaine mesure, leur autorité et leur costume. Les dignitaires de la Basoche portaient ainsi les titres de chancelier, maître des requêtes, grand référendaire, etc., La Basoche reçut dès son origine le titre de royaume et son chef fut autorisé à prendre celui de roi, comme l'avaient été auparavant de nombreuses autres associations ((il existait déjà un roi des ribauds, un roi des arbalétriers, un roi des ménestriers et même un roi des barbiers, qui était le barbier du roi (80)) Le roi de la Basoche (titre supprimé par Henri III) était élu par les Basochiens ; il jugeait tous les différends entre les clercs et réglait leur discipline. Il était doté de tous les attributs de la royauté, la couronne, la toque, le manteau, les armoiries et même le nom du monarque avec un numéro (81). Il existait une cour de la Basoche, dont les dignitaires, conformément à leurs titres parodiques, étaient autorisés à revêtir les insignes et les décorations les plus pompeux.

Un autre privilège de la Basoche consistait à jouir d'une loge à la comédie de l'Hôtel de Bourgogne (82).

La Basoche avait deux aspects principaux (83) : le premier était évidemment judiciaire, le second artistique.

Sous le premier aspect, son rôle consistait à défendre les intérêts professionnels des clercs de justice, des avocats, des procureurs et des conseillers du Parlement et à veiller au stage des apprentis procureurs.

Le second aspect de la Basoche peut surprendre. Il surprendra moins, si l'on se souvient des similitudes que Cicéron et d'autres orateurs antiques avaient déjà remarquées entre la pratique judiciaire et le théâtre.

Au « moyen âge », les interférences entre le théâtre et les formes judiciaires s'accrochèrent. « Avant les représentations théâtrales, le Parlement et le Palais de justice, les bailliages, les prévôtés, les sénéchaussées, étaient, pour ainsi dire, le rendez-vous de toutes les personnes inoccupées, qui, par récréation et curiosité, assistaient aux scènes émouvantes de la plaidoirie. Les luttes oratoires du Palais étaient, en quelque sorte, des spectacles populaires, et déjà l'éloquence des avocats passionnait l'esprit public... Après la translation de la papauté à Avignon, les jurisconsultes et praticiens de l'Italie s'empressèrent de composer, pour l'instruction du barreau, des ouvrages élémentaires, dans lesquels la procédure était présentée dans tous ses détours et sous toutes ses faces... Pour rendre cette étude plus attrayante ils imaginèrent des sortes de procès entre les grands personnages de l'antiquité, qui s'attaquaient, se défendaient par le ministère de procureurs et d'avocats, développant aux yeux du lecteur toutes les ressources des discussions judiciaires. Puis ils prirent dans la Bible et dans l'Évangile des plaideurs et des sujets de contestations. Telle fut l'origine de ces traités singuliers qui parurent de 1300 à 1350, où l'on voit aux prises Satan et Lucifer, Dieu le père, Jésus-Christ, la sainte Vierge, les prophètes et les apôtres, tantôt demandeurs, tantôt défendeurs, tantôt avocats, tantôt procureurs, juges ou greffiers, se donnant des citations, se repoussant par des exceptions, provoquant des enquêtes et des interrogatoires sur faits et articles, signifiant des écritures, rendant des arrêts, faisant la police de l'audience, la troublant au besoin, et se faisant rappeler à l'ordre » (84).

La « cour », c'est-à-dire le tribunal, était à la mode. Les poètes, comme Marot, tiraient leurs vers de formules judiciaires (85). Les troubadours, dès le XII^e siècle, portaient leurs débats et leurs états d'âme

devant des cours d'amour, qui, rappelons-le, étaient tenues à l'origine par des femmes (86). Certains notaires allaient jusqu'à rimer des contrats de mariage. Les fantaisies des jurisconsultes leur furent-elles inspirées par les poètes contemporains, ou, au contraire, les actes des « cours d'amour » étaient-ils tirés des arrêts des jurisconsultes ? L'influence dut être réciproque, puisqu'un certain nombre de jurisconsultes étaient aussi poètes. Le croira-t-on, que la plupart des auteurs et des hommes de théâtre étaient issus du groupe social des juristes (87) ?

Leurs textes se prêtaient dans une certaine mesure à la représentation théâtrale. Du reste, « Toute affaire judiciaire, toute procédure n'affecte-t-elle pas nécessairement une forme dialoguée, qui est quasi-dramatique ? Avec une séance de tribunal ou de cour d'assises, n'a-t-on pas fait souvent de nos jours un acte entier d'un drame ou d'une comédie ? La plupart des procès mettent en opposition ; et en lutte ouverte les passions humaines, avec une vivacité, un naturel, une variété même, que le théâtre n'atteint pas toujours » (88).

Il n'y a pas de raison pour que les Basochiens n'aient pas trouver dans l'exercice de leur profession le goût des dialogues et de la mise en scène. Les jours gras, ils plaidaient en rimes ce que l'on appelait des « causes grasses », c'est-à-dire des causes, réelles ou fictives, « dont la matière fut propre à s'égayer », telles que des accusations d'adultère ou d'impuissance, portées contre un avocat, un procureur ou un notable ; il pouvait s'agir aussi de questions d'État. Les plaidoyers étaient « plus dignes d'un théâtre ou d'un cabaret que du temple de la justice » (89) et, de fait, certaines de ces « causes grasses » furent réellement jouées au théâtre.

A la même époque, en Angleterre, les procès fictifs jouèrent un rôle important dans l'apprentissage des juristes. Dans les Inns of Court, les écoles de droit anglaises, ces fictions juridiques étaient théâtralisées et jouées sur scène par des apprentis juristes (90). Elles sont réputées avoir eu une influence décisive sur la formation du théâtre élisabéthain.

L'organisation de fêtes était inscrite dans les statuts de la Basoche. La principale, la « monstre », ou revue générale, faite avec une grande pompe et une grande variété de costumes, se tenait à la fin du mois de juin ou au commencement du mois de juillet. C'était une sorte de mascarade, qui faisait courir tout Paris. Les dignitaires de la Basoche y figuraient au grand complet. Les clercs se distribuaient en compagnies de cent hommes, qui se choisissaient chacune un capitaine, un lieutenant et un enseigne. Tout capitaine, une fois élu, adoptait la couleur et le costume que devaient porter les clercs placés sous ses ordres. Ce costume était reproduit sur un morceau de vélin, qui demeurait fixé à l'étendard de la compagnie. Celle-ci prenait un nom adapté à l'accoutrement mis à l'ordre du jour. Un arrêt nous apprend que, en 1528, « une des compagnies avait même adopté un costume de femme » (91) ; cette

compagnie était composée de femmes et de clercs travestis en femmes. Le caractère badin de cette exhibition ne saurait masquer le fait que le mélange qu'elle contient de pratique démocratique et d'inversion fait partie d'un courant dont nous avons vu plus haut qu'il trouve son origine dans le culte dionysiaque.

Les Basochiens, animés par le goût du spectacle et de la mise en scène, ne furent pas long à larder cette « monstre » de pièces comiques, dont ils étaient eux-mêmes les auteurs et les acteurs. Ils en vinrent ensuite à donner des représentations trois fois par an : des farces et des sotties, à l'esprit carnavalesque et cynique. Il s'agissait d'une « satire des gens du palais: clercs, huissiers, procureurs, avocats, juges même, étaient l'objet de railleries mordantes ; elle frondait les ridicules et les abus de dame Justice; elle était une sorte de tribunal comique par devant lequel comparait lui-même, à certains jours, le grave tribunal chargé de la sanction des lois; et ces petits clercs, saute-ruisseaux, gratte-papier , bénéficiant chacun des privilèges collectifs de l'association, et devenus des personnages avec qui il fallait compter, acquéraient, aux grandes dates de leurs divertissements scéniques, Les droits exorbitants de ces esclaves romains qui, durant les saturnales, pouvaient se venger impunément en libres propos de la tyrannie de leurs maîtres. Puis, le cercle s'étendit par degrés, et bientôt les farces et moralités des basochiens embrassèrent dans leur vaste cadre toute la comédie humaine, ou du moins tout ce qu'en pouvait pénétrer la verve bouffonne et railleuse, mais naïvement grossière, de ces Thespis du théâtre français » (92). Leur succès fut si éclatant que les magistrats les invitèrent à se produire dans les fêtes officielles et les entrées princières. Mais elles acquirent peu à peu un caractère satirique si prononcé qu'elles s'attirèrent les foudres des autorités. Charles VII, les Anglais chassés de France et la paix civile rétablie dans le royaume, fit défense aux Basochiens de jouer sans sa permission. En 1442, le parlement censura leurs représentations. Les Basochiens ayant passé outre, certains d'entre eux furent condamnés à quelques jours de prison. L'interdiction de jouer fut renouvelée à leur rencontre à intervalles réguliers sous les règnes de Charles VII et de Louis XI. Encore faut-il préciser que les défenses ne portaient que sur les représentations publiques. A peine avaient-ils été de nouveau autorisés à jouer en public sous le successeur de ce dernier, Charles VIII, que cela leur fut une nouvelle fois défendu, suite à la représentation d'une moralité dans laquelle le roi était vivement attaqué. Louis XII les réablit, au motif qu'il voulait que « chacun y représentât les abus de sa cour et de son royaume » (93). « Que ces jeunes gens jouent en liberté, déclara-t-il, qu'ils parlent de moi et de ma cour ; s'ils remarquent des abus, qu'ils nous les montrent, puisque tant d'autres qui se disent sages ne veulent pas le faire ; seulement qu'ils se gardent de parler de la reine, car je veux que l'honneur des femmes soit respecté » (94). Selon une tradition, les acteurs auraient osé mettre sur la scène Louis XII en personne sous les traits d'un avare insatiable qui buvait dans un grand vase d'or. Qu'elle soit authentique ou non, il est certain qu'il fut critiqué sur la scène comme un ladre et un avare et que ce furent des courtisans, irrités par le caractère économe du roi, qui engagèrent les Basochiens dans ce dessein scélérat (95). Informé du succès de la représentation, Louis XII répondit : « J'aime beaucoup mieux faire rire les courtisans de mon avarice, que de faire pleurer mon peuple de mes profusions ». Sa maxime était que « la justice d'un prince l'oblige à ne rien devoir, plutôt que sa grandeur à beaucoup donner ». En somme, ce qui était reproché à Louis XII, c'était, d'un côté, de ne pas dilapider le trésor royal et, de l'autre, d'avoir diminué les impôts

et donc, potentiellement, les frais de bouche qui étaient versés aux Basochiens, qui ne regardaient pas à la dépense, aussi longtemps que l'argent ne sortait pas de leurs propres bourses.

Le contenu des nombreuses mesures et le texte des arrêtés et des défenses répétés que le parlement prit contre la Basoche (d'un autre côté, le parlement ne cessa jamais ni de reconnaître la juridiction de la Basoche, ni de l'aider à faire face à ses frais de représentation) indiquent que ce qui lui valait les foudres des autorités n'était pas uniquement et directement sa production artistique. Leurs farces et leurs sottises étaient caractérisées par « la licence et la vivacité de leurs attaques contre la royauté, l'église, la noblesse, la magistrature, en un mot contre tous les grands corps de l'État. Les aspirations de liberté, d'émancipation et d'indépendance s'y trouvent à chaque pas, et si les idées nouvelles se produisaient avec plus de calme et d'autorité dans les écrits des penseurs, des poètes et des historiens, sur le théâtre des clercs du Palais elles avaient une influence plus directe sur les masses, parce qu'elles empruntaient le langage qui était à la portée de tous et qu'elles se vulgarisaient dans toutes les classes par la représentation » (96). Leurs pièces étaient considérées comme trop satiriques pour ne pas constituer un danger pour l'ordre public ; elles l'étaient aussi pour la civilisation, puisque l'un des topoï des farces basochiennes était celui des femmes qui expriment des revendications sociales et finissent par prendre le pouvoir.

Ce n'est pas pour rien que, en 1545, il fut défendu par arrêt aux Basochiens de « faire aucunes seditions, mutineries et dissensions, sur peine de prison et d'amende arbitraire ». La Basoche, sous le règne de Charles VII, fut mêlée aux troubles qui éclatèrent dans Paris à la faveur de la guerre avec l'Angleterre. Au début du XVe siècle, la Basoche donna des représentations théâtrales satiriques et licencieuses et, sous le règne de Henri III, dans certaines régions de France, elle descendit dans la rue et excita le peuple à la révolte (97), comme elle le fera encore sous Henri IV, à l'époque de la Ligue.

En favorisant la farce et la sottise, Louis XII fit entrer le théâtre dans sa politique, dans la politique ; il crut pouvoir se servir de la scène pour agir sur l'opinion et la tourner à ses vues : il faisait là, chose rare chez ce souverain, un mauvais calcul.

Après la mort de Louis XII, les représentations théâtrales des clercs furent de nouveau soumises à la censure, avant d'être définitivement interdites en 1582. La Basoche en tant qu'institution judiciaire fut supprimée en 1790 avec le Parlement.

b. De l'histrion à l'« acteur »

Les histrions laïcs, les « joueurs » étaient pris dans tous les rangs de la société : le théâtre est un facteur de nivellement social, tout comme son dieu, Dionysos, est une force d'indifférenciation sexuelle. La plupart des histrions appartenaient au menu peuple ; le théâtre pouvait permettre aux plus appréciés de s'élever socialement ; à d'autres, d'en avoir l'illusion, en portant, de retour à la vie ordinaire, les habits des grands personnages (rois, saints, papes, etc.) qu'ils incarnaient sur la scène, manie dont la vanité était raillée par les moralistes et les satiristes de l'époque. Mais la noblesse, le clergé, la noblesse, la bourgeoisie, particulièrement la petite bourgeoisie, fournissaient aussi des histrions aux mystères. L'« acteur », lui, sera le plus souvent issu de la populace.

i) Naissance de l'« acteur »

Le mot de « comédien » n'est entré dans la langue française qu'en 1500, sous la forme de « comediain » ; celui d'« acteur, actrice » qu'en 1661, dans le sens de « celui, celle qui représente un des personnages dans une pièce de théâtre » ; auparavant, « acteur » signifiait « auteur d'un livre » et « actrice » « celle qui joue un rôle dans une affaire ». Le terme vint d'Italie, avec la profession qu'il désigne. L'art de représenter un ou plusieurs personnages sur la scène ne fut pas un métier à part entière en France avant le règne de Henri II.

Le « moyen âge » avait ses « jongleurs », héritiers des mimes de l'empire romain, mais il n'existe aucune preuve qu'ils aient joué la comédie. Les plus anciens histrions de France sont sans doute, nous en avons parlé plus haut, les « écoliers », c'est-à-dire les étudiants d'une université, qui avaient longtemps joué des drames demi-liturgiques, avant de s'adonner aux farces et aux pièces satiriques, les Basochiens ainsi que les membres des confréries pieuses (il y en avait des centaines en France) et les membres des puy, ces académies semi-littéraires, semi-religieuses qui, dès la fin du XI^e siècle donnaient des représentations en français.

ii) Le théâtre en voie de professionnalisation

Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, il n'avait existé en France que des théâtres provisoires sur l'échafaud desquels les représentations étaient données à intervalles irréguliers par des troupes de « joueurs » formées pour ainsi dire au pied levé. L'interdiction qui fut faite à la confrérie de la Passion par le prévôt de Paris en 1398 de donner des représentations marqua un tournant. Un bras de fer s'engagea immédiatement entre les confrères et le prévôt. En 1402, Charles VI assista à l'une des représentations

suspectes de la confrérie et, dans les semaines suivantes, la reconnut et la dota de tous les privilèges des corporations les plus favorisées. La professionnalisation du théâtre était enclenchée. Les confrères de la Passion n'avaient pas obtenu leurs lettres patentes qu'ils établirent, dans les bâtiments de l'hôpital de la Trinité, des représentations régulières ; pour y assister, il fallait acquitter d'un droit d'entrée. Constituée à Saint-Maur en 1390, selon une hypothèse plausible (98) , en association d'édification et de piété donnant des représentations pieuses et gratuites, elle avait attendu son heure et son heure était arrivée vite de tirer un profit maximum de la charité et du bénévolat, en étendant son répertoire, dès sa reconnaissance officielle, à la farce et à la sottie, plus susceptibles d'attirer le public, en flattant son goût pour le trivial et l'obscène.

Pourtant, la confrérie de la Passion n'était pas composée d'« acteurs » professionnels et ce ne fut qu'au milieu du XVI^e siècle que la première troupe de théâtre proprement dite foula le sol de France. « Le 27 septembre 1548, pour célébrer le séjour à Lyon du roi Henri III et de Catherine de Médicis, une troupe de comédiens italiens, appelée par l'archevêque, représenta dans cette ville, en présence des souverains et de la cour, la Calandria du cardinal Bibbiena. Le succès de cette troupe, qui était peut-être celle des Gelosi et qui avait à sa tête Domenico Barlacchi, dépassa toute attente. Elle montra ce que pouvaient faire des acteurs exercés, rompus à toutes les habiletés de leur art, et qui possédaient un répertoire, combien ils étaient supérieurs à des comédiens de fortune, sans cohésion et sans style, et qui n'avaient pas l'habitude de la déclamation » (99). Dans les dix ans qui suivent, deux troupes théâtrales se formèrent en France, troupes itinérantes. Mais il convint de signaler que, dès la fin du XVe siècle, les personnes royales ou princières avaient des « joueurs de personnages » attitrés (cet usage continua jusqu'au XIX^e siècle). Les prélats eux-mêmes avaient des « joueurs » à leur service. Beaucoup de villes en avaient d'attitrés, qu'elles subventionnaient au frais du public.

iii) La femme de théâtre

Les femmes jouèrent un rôle décisif dans la professionnalisation du théâtre.

La vue, propagée au cours des derniers siècles, selon laquelle, au « moyen âge », les femmes étaient interdites de scène, s'est imposée comme un fait établi. Elle ne repose sur aucun texte. On serait bien en peine de trouver un décret, conciliaire ou autre, pour l'étayer (100). Tout juste pourrait-on dire, comme de Julleville, que c'était l'usage qui leur interdisait de paraître sur la scène dans les mystères ; dans les mystères, car « il autorisait leur présence dans les mystères mimés, et dans les représentations de tout genre par lesquelles on célébrait habituellement les entrées des grands personnages » (101). Cependant, il arrivait exceptionnellement que des rôles féminins soient tenus par des femmes dans les

mystères (102) ; les rôles féminins n'étaient donc pas systématiquement joués par des hommes, généralement de jeunes gens imberbes, vêtus en femmes.

En réalité, les premières œuvres théâtrales du « moyen âge » furent composées au Xe siècle par une femme, l'abbesse Hroswitha von Gandersheim et, dès le « haut- moyen âge », des religieuses apparaissaient comme actrices dans des pièces montées dans des couvents, des pièces écrites par des femmes et jouées devant un public exclusivement féminin. Ces pièces comportaient et des rôles féminins et des rôles masculins : les nonnes interprétaient les deux (103). Disons donc que, au « moyen âge », les femmes montaient habituellement sur la scène, même si elles le faisaient surtout et presque exclusivement à l'intérieur des édifices religieux. Le théâtre faisait partie de l'éducation des nonnes (104), qui, à leur tour, y initiaient les jeunes filles qui y faisaient leur éducation. La jeune fille, une fois sortie du couvent, où elle recevait une éducation théâtrale (105), pouvait difficilement oublier et ne pas appliquer ce qu'elle y avait appris dans ce domaine. Il s'agissait pour la plupart de jeunes filles nobles, mais, comme l'a montré Régine Pernoud, les nonnes et les moines (106) dispensaient une instruction aux enfants roturiers. Jamais les jeunes filles nobles ne montèrent sur la scène – du moins en public et en dehors des couvents et des monastères – ; c'est de la roture que furent issues les premières actrices. Il semble que les premières comédiennes professionnelles étaient les concubines des comédiens et qu'elles menaient une vie tellement dissolue qu'elles étaient, selon l'expression de Tallémant des Réaux (107) les « femmes communes » de toute la troupe. est-ce un hasard si la prostituée était aux yeux du fondateur de cette religion « le modèle d'une foi héroïque » (108) et une référence (« En vérité je vous le dis, les publicains et les prostituées arrivent avant vous au Royaume de Dieu. » (Matthieu 21, 31) ?

Quoi qu'il en soit, l'usage de confier les rôles féminins à des femmes se répandit au début du XVIe siècle et il n'est pas exclu que les couvents, foyers intellectuels au « moyen-âge », aient joué un rôle important dans l'établissement de cet usage. L'avènement de la comédienne professionnelle provoqua une profonde modification des rapports du théâtre avec la société : « ... toutes les actrices, remarque Julleville avec une ironie pudique, n'épousèrent pas des gentilshommes, mais le théâtre devint, dans la société française, un élément de galanterie ; ce qu'il n'avait été nullement au moyen âge (109). »

En Angleterre, les choses se présentent différemment : l'autorisation officielle de monter sur la scène fut accordée aux femmes par Charles II en 1662 (110), au motif que les rôles de femmes « étaient joués par des hommes costumés en femmes » et que cela « (choquait) certaines personnes » : il faut croire qu'il avait fallu à la monarchie anglaise six siècles pour s'en rendre compte et en tirer toutes les conséquences. Avec une hypocrisie consommée sans doute et une ignorance totale de la nature féminine peut-être, on s'attendait à ce que les actrices rendent au théâtre une respectabilité qu'il n'avait jamais eu. Naturellement, c'est tout le contraire qui arriva.

En attendant, le théâtre fut pour les actrices « le moyen de faire carrière et de réussir socialement... Comme ses partenaires masculins, la comédienne anglaise apprit à gérer son image, à utiliser la publicité et à gagner de l'argent, contribuant ainsi activement à l'élaboration moderne du statut d'acteur » (111).

iv) Le statut de l'histrion

Bien que, dès le IV^e siècle au concile d'Elvire et à celui d'Arles, l'Église ait « frappé les acteurs de toutes sortes de peines », les empêchant, par l'irrégularité, « de parvenir aux ordres sacrés » et, par l'excommunication, de recevoir les « sacrements de pénitence et d'eucharistie, à moins qu'ils ne renoncent au théâtre », c'était la profession et non la personne qui l'exerçait que l'Église condamnait ; l'Église « ne préjuge rien... sur la moralité de tel ou tel acteur ; elle ne prétend lui refuser aucune des qualités qu'ils peuvent posséder » (112). De toute façon, le concile d'Elvire et celui d'Arles étaient des conciles régionaux et leur juridiction en matière canonique n'avait pas de portée universelle. Aucun concile œcuménique ne frappa jamais les acteurs d'anathème ; « nous n'avons encore aucune sentence d'excommunication juridique concernant les acteurs de théâtre prononcée à l'échelle de la Chrétienté occidentale... Les canons listant les excommuniés dans les grands conciles provinciaux ne les mentionnent pas, ce qui ne peut s'expliquer par une évidence de la peine encourue dans la mesure où prêtres simoniaques et nicolaïques sont tout aussi logiquement condamnés, mais extrêmement explicitement » (113). Au contraire, une ordonnance de 537 de Justinien leur reconnaît le droit de faire leur salut.

Peut-être n'est-elle pas étrangère au fait que Justinien courtisait une actrice, Théodora qui était également, l'un et l'autre étant déjà loin de s'exclure mutuellement, une prostituée. Alors que, dans l'empire d'Occident, défense était toujours faite aux sénateurs d'épouser des actrices, des filles ou des petites-filles d'histrion, l'empereur très chrétien d'Orient fut le premier souverain à s'unir à une actrice, une fois celle-ci convertie au christianisme. Impératrice, elle usa de son influence pour défendre ce qui, à cette époque, n'était pas encore connu sous la dénomination de « droits des femmes » et pour faciliter la naissance de l'Église orthodoxe (114).

Au XIII^e siècle, le droit canon assouplit sa position. Dans la glossa ordinaria au Liber extra de Grégoire IX, « De la possibilité de l'absence de condamnation de l'acteur, on passe à la possibilité d'une appréciation de sa pratique », doublée de « la reconnaissance explicite de la légalité, et même de la légitimité du théâtre, donc du geste de l'acteur » (115). Ce texte, écrit, non par un théologien, mais par un juriste, ouvrit la voie à la réhabilitation complète et définitive de l'acteur par Thomas d'Aquin au siècle suivant. Comment aurait-il pu en aller autrement, alors que, dans la France entière, la plupart des religieux,

réguliers, séculiers ou frères, jouaient au théâtre et que, comme indiqué plus haut, les représentations se déroulaient dans les églises mêmes ?

En 1210, Innocent III fit défense aux ecclésiastiques de jouer dans les spectacles. Hormis à Rome, la défense demeura quasiment sans effet dans les autres pays catholiques jusqu'au XVe siècle, où les rôles de Dieu et des saints étaient encore tenus par des prêtres. En France, les prêtres continueront à organiser des mystères et à y intervenir comme histrions jusqu'au XVIe siècle.

v) Statut de l'« acteur »

Les premiers véritables comédiens, qui, comme nous l'avons vu, apparurent dans des troupes régulières vers le milieu du XVIe siècle, furent immédiatement tenus en suspicion et mal traités par le clergé et les parlements. Les autorités avaient beaucoup d'indulgence pour les « joueurs ». « Les préventions, si répandues, surtout en France, contre les gens de théâtre, ces préventions enracinées, qui leur ont fait si longtemps une vie à part dans la société, datent du temps où apparurent les comédiens de profession, n'ayant point d'autre métier, d'autre état social que celui de représenter des pièces. Tant qu'on fut comédien par goût, par occasion, mais en se rattachant d'ailleurs par sa naissance ou sa profession à une condition sociale bien déterminée, en étant, comme tout le monde, prêtre ou noble, bourgeois ou artisan, écolier ou basochien, l'exercice même habituel, du théâtre fut très considéré » (116). Le fait qu'il se soit agi de troupes itinérantes, « errantes », explique pour une autre part la défiance dont les comédiens professionnels qui les composaient firent immédiatement l'objet. Les joueurs de mystères ou de farces étaient tous de bons bourgeois de la région où ils les interprétaient, bien connus de leur maire et de leur curé. Les comédiens de métier étaient des étrangers, des vagabonds inconnus : ils prêtaient légitimement au soupçon.

B. Les Fêtes

L'Église avait quasiment plaqué son calendrier liturgique sur le calendrier des fêtes qui avaient lieu dans l'antiquité à Rome. Les saturnalia se déroulaient de la mi-décembre au cinquième jour de janvier et l'Église trouva utile de fractionner cette longue fête en plusieurs fêtes spéciales : la fête de Noël, la fête de Saint-Étienne, la fête de l'Évangéliste et celle des Saints Innocents, du 20 au 25 décembre, la fête de la circoncision et celle de l'Épiphanie ou des Rois, le 1er et le 6 janvier. Les lupercalia, qui se célébraient au mois de février en l'honneur de Pan, furent partagées en deux séries distinctes : les fêtes du carnaval, qui s'ouvraient le lendemain de l'Épiphanie et se terminaient au mercredi des Cendres ; les fêtes du mois de mai, qui, si elles pouvaient durer quelquefois tout le mois, se limitaient généralement au premier jour

du mois et aux trois jours des rogations. Toutes ces fêtes extravagantes reçurent la désignation générique de fêtes des fous, en quelque sorte en l'honneur du roi Salomon qui avait déclaré : « Stultorum infinitus est numerus » (« le nombre des fous est infini »), mais surtout en parfaite cohérence avec les évangiles (1 Corinthiens 1, 18 : 20 ; 1 Corinthiens 1, 10) et avec Augustin (« La sagesse du serpent nous avait trompés ; la folie de Dieu nous désabuse. La divine sagesse n'était que folie aux yeux de ceux qui méprisaient Dieu ; et la divine folie est devenue la véritable sagesse pour ceux qui triomphent du démon » (De la doctrine chrétienne, I, xiv, 13).

Le masque et en général le travestissement étaient au cœur de ces réjouissances burlesques.

1. Le masque

a) Origine et fonctions du masque

Le masque est présenté comme universel. Il serait plus exact de dire qu'il est devenu universel.

Le masque est connu depuis des temps immémoriaux chez les populations négroïdes d'Afrique occidentale, les Jaunes d'Océanie et les Amérindiens, où il est à usage religieux, que ce soit dans un cadre social, funéraire, thérapeutique ou festif, mais, pour qu'il fasse son apparition dans l'aire européenne, il a fallu attendre l'institution des fêtes rustiques en l'honneur de Dionysos, c'est-à-dire le second millénaire avant J.-C. Dans les processions qui avaient lieu au cours des dionysies, les prêtres de Dionysos et les initiés des deux sexes, travestis en faunes, en satyres, en silènes, le visage maculé de lie ou recouvert d'un masque grotesque, des grelots dans une main, des thyrses dans l'autre, dansaient frénétiquement, en criant et en invoquant Dionysos. Il est remarquable que les premières représentations rupestres de masques datent du paléolithique (35 000 avant J.-C.) (117), c'est-à-dire d'une période où, comme nous l'avons vu ailleurs (118), apparut une « nouvelle religion », celle du taureau et de la Femme ; tout aussi remarquable est le fait qu'ils soient portés par des chasseurs, dans des scènes de danse.

Dionysos est le dieu du masque (119). Les prêtres du temple du dieu Banebdjedet – comparé par les Grecs à Pan – à Mendès portaient un masque de bouc (120) dans le cadre de rituels de prostitution sacrée. Or, selon Hérodote, le culte dionysiaque avait ramené en Grèce par un certain Mélampus (« pied noir »).

Un autre point semble indiquer un lien possible entre « prostitution sacrée » et usage du masque, à partir du moment où celui-ci se généralisa au théâtre. Les premiers masques furent faits d'herbes, de feuilles, de plantes larges, d'écorce et même de terre, puis de cuir doublé de toile ou d'étoffe et, comme ceux-ci se déformaient aisément, de bois. Certains représentaient des personnes au naturel, d'autres des monstres, d'autres encore des dieux et des héros. Dans tous les cas, qu'ils fussent destinés à des rôles tragiques, comiques ou satiriques, ils étaient difformes et hideux (121) ; de plus, la plupart des masques couvraient le visage jusqu'aux épaules. Le poète et dramaturge Thespis d'Icare (VI^e siècle avant J.-C.) innova : après avoir utilisé de la lie de vin ou de la craie blanche pour barbouiller le visage de ses acteurs, il fabriqua un masque en toile de lin (122). Or, le voile est l'accessoire traditionnel de la prostituée dans les régions du Moyen-Orient (123).

« La signification primitive de ce rite paraît avoir été double. Dans le dithyrambe, qui mettait en scène Dionysos lui-même et son divin cortège, le masque avait sans doute pour but de transformer et d'idéaliser les physionomies, trop connues et trop familières, des figurants. Dans le cômôse phallique, au contraire, où les paysans échangeaient force quolibets et injures, le déguisement n'était, ce semble, qu'une précaution pour dissimuler l'identité du farceur » (124) De même, les femmes qui prenaient part à la célébration des fêtes orgiaques en l'honneur de Dionysos avaient l'habitude, pour ne pas être reconnues, de porter un masque, habitude qui se rencontrera de nouveau à la Renaissance lors des réjouissances publiques (carnavals, etc.) ou semi-publiques (bals, etc.) (125).

À Rome, les histrions ne furent pas autorisés à paraître masqués sur la scène avant le début du 1^{er} siècle avant J.-C. C'est que, suivant Pline, la jeunesse romaine se divertissait à jouer l'atellane sous des masques et entendait ne pas être confondue avec les histrions de métier. Le tragédien Roscius serait celui qui aurait introduit l'usage des masques scéniques à Rome, pour une raison personnelle : pour cacher une difformité qu'il avait à l'œil. L'usage du masque scénique fut d'abord réservé aux fêtes rustiques d'un culte d'origine étrangère : les fêtes rustiques, importées d'Étrurie, qu'on appelait les jeux Fescennins. Il était licite d'en porter un lors des jeux megalenses, appelés aussi hilaria, ainsi que lors des fêtes en l'honneur d'Isis, déesse qui présidait à la prostitution à Rome et dans tout l'empire romain et dont le culte, tout au moins dans la péninsule italique, était associé à celui de Dionysos (126) : selon Apulée, les prêtres d'Isis, dont il a été déjà question dans la première partie de cette étude, portaient un masque à tête de chien, lorsque, vêtus d'une robe de lin crasseuse, ils faisaient l'aumône dans les rues.

b. Prosôpon – persona

Avant d'examiner la question de l'usage du masque scénique dans l'Europe chrétienne du « moyen âge », il convient de développer quelques considérations sémantiques et étymologiques.

Prosôpon signifie à la fois « visage » et « masque ». L'étymologie permet de faire la lumière sur ce qui nous apparaît à première vue comme une contradiction : ce qui se présente (pros) à la vue (ôps), lorsqu'on regarde la partie du corps humain qui est située entre la tête et le cou, peut être, ou un masque, ou un visage, selon que l'individu regardé en porte un ou non.

Prosôpon en vint à désigner par extension un rôle tenu au théâtre, puis celui dont la profession est d'interpréter un personnage dans une pièce de théâtre. Il revêtit ensuite le sens de fonction exercée dans la vie, d'individu social et, finalement, celui d'individualité, de moi. Le stoïcien Panétios de Rhodes (185 – 110 av. J.-C.) fut le premier à employer le terme de prosôpon dans le sens de rôle tenu par un homme dans la société, même si l'idée que l'homme joue un rôle, voire plusieurs rôles, dans la vie était déjà présente chez les premiers stoïques ainsi que chez les cyniques, notamment chez Théodore de Cyrène (v. -340 – v. -250) et Bion d'Antisthène (444 – 365 av. J.-C.) (127). Comme nous le verrons plus bas, les métaphores dramaturgiques étaient fréquemment utilisées dans le stoïcisme moyen, pour rendre compte de la condition humaine et de la vie sociale.

A Rome, le substantif persona semble être apparu pour la première fois chez Plaute ; “employé au pluriel, (il) prend le sens de « personnages » de théâtre. Progressivement, il en vient à désigner un personnage littéraire, un rôle ou un type comportemental rencontré dans la vie courante, auquel il est possible d'assimiler un individu pour le valoriser ou le salir. Il faut alors distinguer deux acceptions possibles du terme persona, selon qu'il conserve le sens de rôle – rôle que l'on peut endosser (induere personam) ou abandonner (deponere personam) comme on le souhaite – ou qu'il en vient à correspondre aux caractéristiques permettant de définir en propre un individu. Dans le premier cas, la persona correspond à un rôle social ou familial, mais aussi civique lorsqu'elle désigne le rôle du magistrat. Dans ce sens de « rôle officiel », la persona correspond également à la manière dont un individu occupe une fonction, et revêt alors le sens de « figure publique », indiquant ainsi la place occupée dans la cité indépendamment des magistratures... Elle peut alors désigner un individu dont on reconnaît la valeur, un « grand homme ».

« A l'opposé de ces emplois, on rencontre un usage de persona permettant de désigner les caractéristiques propres d'un individu, l'ensemble de ses traits de caractère, de ses actes et des comportements qu'on lui connaît, une fois encore de façon positive ou négative... Prise en ce sens, la persona permet de porter des jugements axiologiques, de déduire la probabilité d'un comportement, mais aussi d'évaluer la propriété d'un (sic) action ou d'une attitude selon ce que se doit un individu

considéré comme la somme de ses actes, des honneurs qu'il a acquis et de la place qu'il entend occuper dans la cité. La persona en vient ainsi à désigner un individu pris globalement, comme l'ensemble de ses caractéristiques, sans que ces dernières soient nécessairement mentionnées: la notion se rapproche alors, par son abstraction, du sens de « sujet de droit » qu'elle revêt en contexte juridique. Mais cette persona peut également ne représenter qu'une simple apparence: retrouvant ses origines théâtrales, le terme désigne alors les qualités ou l'attitude qu'un individu fait paraître pour tromper autrui ou pour s'adapter à une situation particulière » (128).

Cicéron s'inspira de Panétios pour conceptualiser sa théorie des quatre personnes, qu'il expose dans son *De officiis*. Chez lui, le terme de persona conserva le sens de personnage ou rôle social, celui de personnalité marquante ou constituée en dignité et celui de personnalité ou caractère concret d'un individu, tout en revêtant celui de personne au sens juridique et de nature humaine en tant que strictement individuelle ou en tant que participant à la raison (129). Il perdit le sens d'apparence trompeuse... Quel que soit le sens que lui donne l'auteur stoïcien, il a une connotation théâtrale plus ou moins prononcée. Cicéron voit tout par le prisme déformant du théâtre. Depuis Pline, *actor* signifiait celui qui joue, représente. Cicéron lui donne le sens de "celui qui plaide une affaire". Inversement, *agere*, entre autres sens, avait ceux d'exercer des magistratures et de plaider une cause ; Cicéron écrit à propos de son ami et mentor, l'histrion Roscius : « *noluit hodie agere.* »

L'interprétation de J. Evola du terme persona, même si elle ne correspond pas toujours à l'emploi du terme dans l'antiquité, se révèle juste, s'agissant d'un type humain normal : la partie essentielle de l'individu est le « visage », tandis que « la partie extérieure, artificielle, acquise, qui se forme dans la vie sociale et crée la « personne » de l'individu » est le « masque », persona (130). C.G. Jung ajoute : « Fondamentalement, la persona n'est rien de réel ; elle n'est qu'un compromis entre l'individu et la société sur ce qu'un homme doit paraître être... par rapport à l'individualité essentielle de la personne concernée, elle n'est qu'une réalité secondaire, le résultat d'un compromis... (131). » Elle est effectivement le résultat d'un compromis, chez un être chez lequel le génotype est submergé et neutralisé par le phénotype. En soi, le "visage" et le "masque" sont complémentaires et le restent, aussi longtemps qu'il existe entre eux une correspondance, une conformité, une transparence et que le « visage », pour ainsi dire, façonne le « masque ». Dans le cas contraire, la persona a une fonction négative, soit qu'elle serve de support à une attitude feinte, soit qu'elle serve de rempart. Il faut aussi remarquer que la persona est « le résultat d'un compromis, à l'établissement duquel d'autres ont souvent une plus grande part que cette personne » (132), « d'autres » pouvant se référer ici, non pas seulement à des personnes, comme l'indique Jung, mais aussi à des choses. En d'autres termes, qui sont ceux de J. Evola et qui permettent d'élever l'examen de la question sur un plan supérieur à celui de la « psychologie des profondeurs », la persona, dans ce cas, est agie plus qu'elle n'agit. Elle est ainsi proprement possédée – plus ou moins comme les corybantes dans les fêtes en l'honneur de la déesse chthonienne Cybèle.

L'étymologie de *persona* a beau être obscure, la plupart des hypothèses avancées pour expliquer l'origine de ce mot renvoient aux divinités chthoniennes. Le mot pourrait venir, ou d'une forme contractée d'une variante du nom propre de la divinité chthonienne Perséphone, à savoir Persepona, ou d'un adjectif archaïque relatif au nom propre étrusque Phersus (133), qui pourrait être soit l'époux infernal de Phersipnai (nom étrusque de Perséphone), soit Persès, le père de Perséphone, soit encore Perseus, soit enfin un agent, un « bourreau », masqué de Perséphone (134). Quoi qu'il en soit, il convient de relever, puisqu'il vient d'être question de la déesse du monde souterrain et des mystères d'Arcadie, que, au cours des fêtes en l'honneur de l'une de ses filles, Despoena, les fidèles portaient des masques (des masques d'animaux) (135) ; de plus, les prêtres des mystères de Déméter Kidaria, mère de Perséphone, revêtaient le masque de la déesse pour la cérémonie principale (136) ; enfin, Perséphone passe six mois de l'année sur la terre et les six autres mois sous la terre, c'est-à-dire dans un lieu invisible, « masqué ». C.G. Jung a parfaitement raison de dire que la *persona* est un fragment de la psyché collective. En effet, toutes ces divinités appartiennent en propre aux cultes typiques des races « naturelles », chez lesquelles le sentiment de la race et du sang « représente toujours quelque chose de subpersonnel, de tout à fait naturaliste » et « l'élément collectiviste, comme instinct, « génie de l'espèce », esprit et unité de la horde », prédomine (137).

Avec la christianisation de l'empire romain, l'usage des masques fut découragé dans tout l'empire d'Occident, dans le cadre de la soi-disant lutte du christianisme contre les pratiques du « paganisme ». Toutefois, il ne fut jamais interdit. Il resta de mise dans le drame liturgique et dans le mystère. Il y était porté par des acteurs personnifiant des démons ou des animaux, Satan ou un des sept péchés capitaux ; au cours de la représentation, ils circulaient dans le parterre pour donner des frissons au public. En général, ces masques, hideux, servaient à dramatiser la laideur du péché. Mais le théâtre ecclésiastique eu aussi recours aux masques pour les personnages de dieu, des anges et des saints (138).

2. Le travestissement cérémoniel

a. Dans l'antiquité

Dans les Bacchantes, Dionysos, pour se venger du refus du roi Penthée d'accepter son culte à Thèbes, parvient, en privant celui-ci de sa raison, à le persuader de se déguiser en femme, afin qu'il puisse rendre visite aux ménades dans les montagnes. Le vers 821 pourrait faire allusion à un temps où seules les femmes pratiquaient les cultes mystérieux et où l'homme qui souhaitait y assister était obligé de se travestir en femme, à s'assimiler à Dionysos, à se faire Pseudanôr (« faux homme »), un des quatre épithètes du dieu (139).

Le travestissement était une particularité des fêtes du culte dionysiaque ; dans les oschophories, qui avaient été instituées pour commémorer le départ de Thésée pour la Crète et son retour victorieux (parmi les sept garçons que, outre les sept filles qu'Athènes devait payer en tribut chaque année au Minotaure, Thésée, pour la première fois chargé de la mission, avait caché deux jeunes hommes habillés en jeunes filles), la procession était conduite par deux garçons déguisés en filles ; dans les fêtes ithyphalliques, les phallophores portaient des vêtements de femme et des fêtes en l'honneur de Cybèle, dont les prêtres étaient travestis en femmes ; etc.

A l'époque hellénistique, il apparaît que le travestissement de l'homme en femme était de mise dans les kômoi (beuveries nocturnes en l'honneur de Dionysos) et les symposia (140). Le travestissement inverse, celui de la femme en homme, était également courant dans les cérémonies rituelles. Un certain nombre de vases datés du Ve siècle avant notre ère montrent des hommes habillés en femmes, mais aussi des femmes habillées en hommes et pour certaines phallophores, aux fêtes des Lenaia (141). En Macédoine, les prêtresses de Dionysos étaient appelées les « imitatrices (d'hommes) » (mimellones) (142). A Chypre, d'après le témoignage de Philophore, les femmes faisaient dans des vêtements d'hommes et les hommes dans des vêtements de femmes des sacrifices à Vénus. Les prêtresses des temples d'Aphaca, de Tyr, de Sicca Venerea, près de Carthage, qui servaient la divinité en offrant leur corps, étaient d'ordinaire déguisées en hommes (143) ; chez les « Chaldéens », les femmes sacrifiaient à Vénus déguisées en hommes, les hommes en femmes (144) ; Macrobe, l'historien grec du IIIe siècle avant J.-C, rapporte pareillement que, chez les Cypriens, les hommes sacrifiaient à Vénus habillés en femmes et les femmes en hommes (145) ; le grammairien du IVe siècle Servius, dans son commentaire de l'Énéide (II, v. 632), fait la même observation à propos des habitants d'une autre ville de Chypre, Amathunte.

Ce rituel d'inversion sexuelle se retrouva ensuite dans les carnivals du « moyen âge » (146).

b. Au « moyen âge »

« Une femme ne portera point un habillement d'homme, et un homme ne mettra point des vêtements de femme; car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Éternel, ton Dieu », dit le Deutéronome (22.5) (147). Le christianisme se conformera à ce commandement, sans toutefois être aussi sévère avec les travestis qu'avec les travesties dans sa législation, mais en faisant preuve de plus de clémence pour les travesties que pour les travestis dans la pratique.

C'est au milieu du IV^e siècle que furent adoptées par l'Église les premières lois contre le travestissement. Elles naquirent de la nécessité de réagir contre les hérésies et en particulier contre les pratiques, liées au développement de la vie ascétique des femmes, qu'encourageaient ces mouvements hérétiques. Un concile provincial se réunit à Gangres en 340 pour examiner le cas d'Eusthate de Sébastée († v. 377). Ce religieux chrétien, qui venait d'implanter le monachisme en Asie Mineure, imposait des accoutrements contre-nature à ses sectateurs, hommes et femmes (148). Il fut condamné, les pratiques de ses disciples aussi, mais uniquement celles des femmes. Le canon 13 du concile condamne les femmes qui se travestissent (149), mais non les hommes qui se travestissent ; il en sera de même dans le décret de Gratien (v. 1150), qui reprendra mot pour mot le canon 13 du concile de Gangres. Le pénitentiel de Burchard de Worms aussi : « Si qua mulier propter continentiam quaeputatur, habitum mutat, et pro solito muliebri amictu virilem sumit, anathema sit » (150). Il fallut attendre le synode d'Auxerre (561 – 605) pour que les déguisements et les travestissements soient interdits aux deux sexes (151). L'interdiction resta sans effet. A l'opposé, dans le monde germanique, les Grágás, l'ancien droit criminel islandais, disposaient que les travestis et les travesties pouvaient être mis au ban. Le niveau de détermination avec laquelle l'Église lutta contre le travestissement apparaît dans le fait que, plus l'Islande tombait sous le joug du christianisme, moins ces lois étaient appliquées (152).

3. Le travestissement littéraire

Le thème du travestissement est très présent dans la littérature du « moyen âge », qu'elle soit religieuse ou profane, aussi anachronique que puisse être ce dernier terme.

a. Le travesti : le chevalier

Le motif du chevalier travesti en femme (153) est représenté dans la chanson de geste, mais surtout dans les romans de la table ronde (Meraugis de Portlesgues, Guiron le Courtois, Prophetes de Merlin, Claris et Laris, Isaÿe le Triste).

Dans la chanson de geste, « celui qui se déguise, tout vulnérable qu'il soit, détient un pouvoir sur celui qu'il abuse : il le rend ridicule et parvint toujours à le vaincre, par le rire puis par les armes » (154). Dans le roman arthurien, la volonté de ridiculiser l'adversaire tout en le vainquant se retrouve chez certains héros travestis ; ainsi, dans les Prophetes de Merlin, Lancelot, déguisé en demoiselle au cours d'un tournoi à Surluse, défait Dinadan qui, comme si la coupe n'était pas déjà pleine, est alors habillé en femme : il est doublement ridicule. Le héros, travesti en femme, n'est jamais ridicule. Un certain nombre de romans arthuriens soulignent que les vêtements féminins lui vont à ravir et qu'ils rehaussent sa

beauté. Ils ne les rendent pas moins forts ; ainsi, dans Claris et Laris, Calogrenant, transformé en « pucele » à l'instant où il entre dans une cité ensorcelée, parvient à résister aux assauts de Mordred et à s'enfuir en lui dérobant son cheval. Calogrenant, en dépit de sa transformation, continue à se comporter comme un véritable chevalier. Le travestissement est temporaire et il est lié soit à la guerre, soit à l'amour. Il est avant tout une ruse et, à ce titre, il apparaît peu compatible avec les valeurs affichées de la chevalerie.

Enfin, il convient de dire quelques mots de l'œuvre principale d'un aristocrate autrichien du XIII^e siècle du nom d'Ulrich von Lichtenstein. Son titre ne dit pas tout, mais il en dit long : Frauendienst (« Le service des dames »). Il s'agit d'une autobiographie romancée, dont il est très difficile de dire dans quelle mesure elle l'est. Ulrich, mari comblé, est amoureux d'une femme elle aussi « glücklich verheiratet ». Pour lui prouver son amour, il décide de se rendre d'Italie en Bohême déguisé en « Frau Vénus » et, avant de se mettre en route, il écrit à tous les chevaliers des environs, pour leur proposer une joute en l'honneur de sa « Dame » ; non dénué d'altruisme, il leur indique que, s'ils relèvent le défi, ils se battront eux-mêmes en l'honneur de leur dame. « Il s'agit, précise avec un singulier sérieux, la thésarde qui s'est occupée, sans jamais le perdre tout au long de son travail, d'un projet mis à exécution au nom de l'amour en soi et non de l'amour d'une seule femme » (155). Le croira-t-on, que les femmes qu'Ulrich von Lichtenstein croise sur son trajet se sentent toutes honorées par son entreprise ? Que les chevaliers, à une exception près, qui en sera remercié par un coup de lance à la tête, ont accepté sa proposition ne perdent pas leur respect pour lui, lorsque, une fois la joute terminée, il leur révèle son secret ? Le voyage prend fin et Ulrich von Lichtenstein met son accoutrement de Vénus au vestiaire ; il est devenu célèbre et a gagné le respect de tous.. Ce qui est particulièrement intéressant, sans être étonnant, est que, à plusieurs reprises dans son récit, Ulrich von Lichtenstein affirme non seulement n'avoir jamais été inquiété ni par l'Église, ni par le pouvoir politique, au cours de son Venusfahrt, mais avoir même eu la possibilité d'aller à l'église et de participer à des cérémonies religieuses telles que le baiser de paix, alors même que ceux et celles qui l'y avaient autorisé savaient qu'ils avaient à faire à un homme (156).

Quel impact ces figures plus ou moins romanesques eurent-elles sur les lecteurs de cette époque où, en Orient, les croisés étaient « plus souvent aux bains publics que sur les champs de bataille » (157) et où, en Europe de l'Ouest, la femme, en l'absence de son mari, dont elle n'avait pas été la dernière à fouetter le désir de délivrer Jérusalem, prenait le relais, en occupant des fonctions qui était traditionnellement sa prérogative, du moins quand elle ne participait pas elle-même à telle ou telle expédition (158) ? Comment, alors que, à l'époque, tout homme travesti était tourné en ridicule dans la vie quotidienne, voire méprisé, se fait-il que, devenu personnage romanesque, il est auréolé de gloire ? S'il est impossible de répondre à la première question c'est-à-dire d'évaluer l'influence que les œuvres très populaires que nous avons mentionnées purent avoir sur leur lectorat, la contradiction entre la vision négative du travesti dans la vie courante et sa représentation positive dans la littérature n'a rien qui doive nécessairement jeter dans la perplexité. La littérature sert souvent à conditionner les esprits.

b. Les travesties

Les travesties sont beaucoup plus courantes que les travestis dans la littérature de l'époque.

i) Les saintes travesties

La littérature ascétique et l'hagiographie chrétiennes fourmillent de saintes travesties ; pour certaines, le travestissement est temporaire ; pour d'autres, permanent (159).

Marie prend les habits de moine et le nom de Marin pour suivre son père au couvent ; celui-ci, qui s'y est retiré après la mort de sa femme, est parvenu à convaincre son abbé d'autoriser son enfant unique à l'y rejoindre ; il ne lui a pas avoué qu'il s'agit d'une fille ; habillée en homme, les cheveux coupés courts, elle entre donc au couvent ; elle en est bientôt chassée, ayant été accusée d'avoir violé une jeune fille et de l'avoir engrossée ; elle est finalement pardonnée et réintégrée dans la communauté ; les moines – c'est une constante du topos : le travestissement est parfait – ne se rendent compte de son sexe qu'à sa mort. Eugénie prend le nom d'Eugène et les habits de moine pour entrer au monastère, les cheveux coupés très courts. Une des femmes qu'elle soigne tombe sous son charme. Eugène repousse ses avances. Humiliée, la femme l'accuse de viol ; le procès se tient ; le verdict va tomber... Eugène déchire sa tunique et donne ainsi des preuves de sa féminité à l'assistance, dans laquelle se trouvent son père, sa mère, ses frères et ses sœurs, qui se jettent alors dans ses bras (160). Nathalie se déguise en homme pour secourir des chrétiens ; Théodora, Euphrosine, Pélagie, pour conserver leur virginité ; Thècle, pour pouvoir suivre Paul de Tarse (161).

Ici, le travestissement a quatre fonctions principales : « il permet à l'héroïne de se soustraire au danger, de dérober son corps à la convoitise masculine, de voyager incognito ou de s'introduire subrepticement dans la société des hommes (162). » En aucun cas il n'est présenté comme une transgression et il n'y a pas lieu de s'en étonner, puisque le christianisme est lui-même en grande partie fondé sur la transgression et l'inversion.

Ici, le travestissement se nourrit de l'interprétation de certains échafaudages eschatologiques du Nouveau testament et de la conception patristique de l'homme et de la femme.

Premièrement, Éphésiens 4:13, Romains 8:29 et 12/2 n'insinuent-ils pas que les femmes ressusciteront en hommes ? C'est ce que déduisirent de ces versets, non seulement des hérétiques (encratistes, origénistes, priscillianistes), mais également au moins un orthodoxe : Tertullien (*De cultu feminarum*, 1-2). Augustin chercha à réfuter leur exégèse dans *La Cité de Dieu* (XII, 27).

Deuxièmement, la foi est identifiée purement et simplement à la masculinité : Ambroise (*Expositio Evangelii secundum Lucam*, P.L., t. 15) commente ainsi l'apostrophe de Jésus-Christ à Marie, « dicit ei mulier » : « Quae non credit, mulier est, et adhuc corporei sexus appellatione signatur ; nam quae credit, occurrit in virum perfectum. » (« Celle qui ne croit pas est femme et désignée encore par la qualité de son sexe selon le corps ; car celle qui croit arrive à l'homme parfait, à la mesure de l'âge achevé du Christ ; elle n'a plus son nom du siècle, le sexe de son corps, la mobilité de la jeunesse, le bavardage de la vieillesse ») (163). Augustin parle du « courage viril » que Félicité et Perpétue « déploient dans leurs combats », non sans ajouter que ce « courage viril », « malgré la faiblesse de leur sexe, ne peut être attribué qu'à Jésus-Christ » (164). Or, il s'agit là d'une identification aberrante. La foi, comme tout fait d'ordre sentimental, est sujette au changement et, à ce titre, est le propre de l'esprit féminin, que celui-ci se trouve dans un corps de femme ou dans un corps d'homme (165).

Troisièmement, l'illusion est présente chez les pères de l'Église que la virginité confère à la femme un caractère masculin (166). Aux yeux de Jérôme, [...] aussi longtemps que la femme est pour l'accouchement et les enfants, elle est aussi différente de l'homme que le corps de l'âme. Cependant si elle aspire à servir le Christ plus que le monde, alors elle arrête d'être une femme et doit être appelée un homme » (167). L'illusion, dans la Passion de Perpétue et de Félicité et dans les Lettres des martyrs de Lyon, est parfaite. Dans le récit de la vision dans laquelle Perpétue est entourée « de beaux jeunes gens » au milieu d'un amphithéâtre, elle est soudain transformée en homme : « on me dévêtit, et voilà que j'étais un homme » (168). En ce qui concerne Blandine, « suspendue à un poteau et exposée pour être la pâture des bêtes lâchées contre elle », les chrétiens qui assistaient à son martyr « voyaient des yeux du corps, par le moyen de leur sœur, celui qui avait été crucifié pour eux. » (169).

En se libérant de sa féminité, la femme, selon certains pères de l'Église, peut égaler l'homme, voire le dépasser (170). Ce sentiment éclate chez Christine de Pisan (1364 – 1430), avec des accents qui justifient pleinement le statut qui lui a été accordé d'initiatrice du féminisme (171), en particulier pour l'écriture du roman allégorique *La cité des dames*. L'ouvrage est divisé en trois parties, dont chacune, outre qu'elle décrit une phase particulière de l'édification de la cité sous la direction d'une allégorie envoyée par le dieu chrétien, est le prétexte à rendre hommage à des femmes célèbres du passé. D'abord Raison aide Christine à en édifier les fondations et les murs avec des blocs de pierre représentant des femmes illustres de l'antiquité qui, telles les Amazones, se sont distinguées dans le domaine de la politique et de la guerre ; Raison l'aide aussi, pour emprunter à la psychologie un terme qui convient parfaitement au personnage, à « se reconstruire », en la persuadant que les femmes ne sont pas des créatures

malfaisantes ou inutiles et que, en ce qui la concerne, elle ne doit pas douter de ses qualités intellectuelles. Ensuite Droiture lui prête son concours pour la construction des maisons et des bâtiments, représentations des vertus dont les femmes, c'est du moins ce qu'elle cherche à faire comprendre à Christine, en prenant comme exemples de grandes femmes juives, chrétiennes et « païennes » de l'antiquité, sont tout autant dotées que les hommes ; L'une des vertus que Christine prise par-dessus tout chez les femmes exemplaires qu'elle met en scène est sans doute la chasteté. De Zénobie, reine de Palmyre, elle dit : « Cette princesse méprisait tout amour charnel et fut longtemps rebelle au mariage, car elle souhaitait se garder intacte sa vie durant » ; « Elle fut d'une chasteté exemplaire, car non seulement elle évitait les autres hommes, mais elle ne couchait avec son mari que pour assurer sa descendance... » A propos de Penthésilée, reine des Amazones, elle déclare : « Cette femme fut si fière et si altière qu'elle ne daigna jamais s'accoupler à un homme et demeura vierge toute sa vie ». Est-il exagéré de déduire de ces passages qu'ils présentent « le contact sexuel avec un homme comme avilissant » (172) ?

Enfin Justice la guide dans les travaux finition et dans le choix des habitantes de la cité, qui sera gouvernée par une reine entourée des vierges et des martyrs : la Vierge Marie, « chef du sexe féminin » ; et c'est l'occasion pour Christine de s'entretenir justement avec certaines des saintes travesties susmentionnées : Marine, Euphrosyne et Nathalie. Christine justifie son choix, en affirmant que ces légendes sont belles et prouvent que les femmes font preuve de constance (173). Mais, au fond, une femme qui, dans une de ses premières œuvres, avait exprimé son désir d'être née homme et qui, dans « La Cité des dames », s'imagina « vrais hommes », pouvait-elle ne pas s'identifier à et magnifier des saintes travesties (174) ?

La tentation de se travestir elle-même traversa-t-elle Christine de Pisan, que le chancelier de l'université de Paris qualifia de « virilis femina » (175) ? La question, triviale et déplacée en soi, le paraîtra bien moins à la lumière du fait que le travestissement est un des meilleurs moyens pour une femme d'émousser, voire d'éteindre, le désir masculin (176).

ii) La femme barbue

La figure de la travestie se rencontre dans la littérature du « moyen âge » sous une autre variante, celle de la femme héroïque, qui sauve sa cité, son pays ou son peuple, en prenant les armes. Sa virilité ne lui vient pas des vêtements qu'elle porte, mais de sa pilosité : ou elle est barbue ou elle porte une fausse barbe, ou encore elle a un système pileux très développé. Ce thème se fait jour dans les chroniques arabes au Xe et XIe siècle, pour être repris peu après par l'historiographie chrétienne. Par exemple, dans les Chroniques arabes, Theodomir, réfugié avec une poignée d'hommes dans la forteresse d'Orihuela,

fait croire aux assaillants qu'il dispose de troupes nombreuses, en faisant monter sur les remparts toutes les femmes de la ville, coiffées en hommes et munies de bâtons, qui, de loin, peuvent passer pour des lances. Dans sa *Gesta langobardorum* (I, 8), Paul Diacre raconte que, la mère des deux chefs des Winili s'étant rendue auprès de Freya pour lui demander de rendre son peuple vainqueur des Vandales, la déesse « lui conseilla d'ordonner aux femmes de défaire leurs cheveux et de les arranger sur leur visage en forme de barbe ». Contrairement à ce que pensaient les frères Grimm, qui incluent l'épisode dans leurs *Veillées allemandes*, cette tradition n'est pas d'origine allemande, ni même d'origine germanique. Il s'agit de la transposition du motif moyen-oriental de la déesse à barbe, motif lié « à des liturgies calendaires d'inversion comportant généralement des rituels de transvestisme bilatéral... » (177) et donc au culte dionysiaque.

Le motif de la femme velue s'affadit considérablement dans la moiteur de la conception chrétienne de l'héroïsme. On dénombre trois saintes de ce type : Wilgeforte, Paule barbue et Galla. Selon certaines sources, espagnoles, Wilgeforte était « la fille d'un roi païen de Lusitanie qui ayant eu ses États envahis par un roi de Sicile, lui promet Wilgeforte pour épouse afin d'avoir la paix. La princesse ne sachant comment se soustraire à ce mariage aurait prié Dieu de lui venir en aide, et une longue barbe garnit subitement son menton. Furieux de cette ressource inattendue qu'avait trouvée la sainte, le père la fit crucifier » (178) ; selon d'autres sources, elle aurait supplié Jésus de la rendre la plus laide possible, pour contrer la passion incestueuse que son père éprouvait pour elle (179) ; enfin, d'autres textes rapportent qu'elle fit ce vœu pour échapper à un viol. Mariage forcé, inceste, viol, tout y est. Paula d'Avila, voulant éviter les poursuites d'un débauché, alla se réfugier dans une chapelle dédiée à saint Laurent, où elle se jeta au pied d'une croix, pour implorer son dieu de lui faire pousser une barbe, vœu instantanément exaucé (180). Quant à Galla, selon Grégoire, « Les médecins l'avaient menacée... de l'éruption de la barbe si elle renonçait au mariage. Elle n'en tint compte, et le pronostic des disciples d'Hippocrate se vérifia. Mais, dit saint Grégoire, peu importait à la généreuse veuve de perdre une beauté qui n'attire pas les regards de l'Époux céleste auquel seul elle prétendait plaire désormais » (181). Ainsi, la femme est virilisée, non plus pour protéger son peuple ou son pays, mais pour défendre sa virginité. Son caractère viril est toujours la pilosité, non plus une barbe postiche ou une chevelure masculine, mais une barbe réelle, qui oblitère complètement sa féminité et la rend repoussante pour les hommes (182).

c. Diffusion et popularité du thème de la sainte travestie au « moyen âge »

Quelle put être la popularité et l'influence effectives de la figure de la femme travestie au « moyen âge » ?

Le motif est essentiellement littéraire. Très peu nombreuses au « moyen âge » sont les femmes qui prirent les armes en habits d'homme. En fait, le seul cas attesté est celui de Jeanne de Flandres, duchesse de Bretagne au XIV^e siècle (183). Cependant, Pélagie, Euphrosine et les autres paraissent avoir fait des émules (184). La plus connue est Hildegund von Neuss (1170 – 1188) qui vécut vêtue en homme au monastère de Kloster Schöna (185).

S'il est évidemment impossible de savoir combien de femmes songèrent à faire à Jésus-Christ la même demande que celle que lui avait faite Wilgeforte, il est certain que le culte de cette sainte jouit d'une immense popularité (186), particulièrement, on s'en doute, auprès des femmes (187). Il était établi au XIV^e siècle au Portugal, en France, dans les pays germaniques et en Scandinavie – elle fut inscrite au martyrologe deux siècles plus tard. De plus, elle est l'une des seules saintes à avoir été représentée crucifiée (188). Des reliques de Wilgeforte furent apportées en Castille par l'évêque de Sigüenza en 1082, d'autres le furent à Grandselve quelques années plus tard, à l'occasion de la fondation de l'abbaye de ce lieu (189).

Que ces personnages aient réellement existé ou non n'a donc pas grande importance dans l'absolu : ils faisaient partie de la littérature apologétique et étaient vénérés par le peuple, pour qui « leur vie provenait de sources « historiques » authentiques » (190).

Les légendes de saintes travesties existent dans de nombreux textes et ont de nombreuses variantes. Il semble qu'elles aient fleuri dans les communautés monastiques de Grèce du IV^e au VI^e siècle. Le thème eschatologique du changement de sexe se retrouve à la fois dans des écrits orthodoxes (les Actes et Passions des martyrs chrétiens des premiers) et dans des écrits hérétiques (Les Actes apocryphes des apôtres et les Evangiles apocryphes) (191). Eugénie est nommée dans un sacramentaire gallican tiré d'un manuscrit du VII^e siècle (192). Diverses saintes travesties sont mentionnées dans la « Vie des Pères » de Grégoire de Tours (538-594), puis chez Bède (672-735), chez Raban Maur (780-956), chez Notker Balbulus (840–912) et Flodoard (894 – 966). Eugénie et Thècle sont exaltées dans le *De laudibus virginitatis* d'Aldhelm (639–709), abbé de Malmesbury et premier évêque de Sherborne. Les légendes de saintes travesties furent traduites en latin au haut « moyen âge » et connurent une grande diffusion dans toute l'Europe grâce aux recueils de légendes et aux recueils de récits moraux et, plus tard, certains de ces récits, traduits en vernaculaire, furent repris dans des ouvrages aussi populaires que le *Speculum historiale* (1264) du frère dominicain Vincent de Beauvais et la *Legenda aurea* de l'archevêque de Gênes Jacob de Voragine (193).

4. Les mascarades

a. La fête des fous

La fête des fous était célébrée dans l'Église latine comme dans l'Église grecque. « L'Église chrétienne, déclare un historien de sensibilité passablement chrétienne, ne fit... pas difficulté de se déclarer, en quelque sorte, la mère des fous, en répétant avec Jésus-Christ : « Bienheureux les pauvres d'esprit ! » L'Église de ces premiers siècles s'associait de fait et d'intention à tous les actes de ses enfants, à leurs joies aussi bien qu'à leurs souffrances ; elle retenait ainsi dans son sein et sous son autorité immédiate les pieuses Saturnales qui furent le berceau du théâtre moderne. Les conciles et les synodes ne cessaient de protester contre ces scandales, éclatants vestiges du paganisme ; mais les évêques dans leurs diocèses, les curés dans leurs paroisses, les abbés dans leurs couvents, se montraient plus indulgents et ne se hasardaient pas à contrarier le sentiment populaire en proscrivant la Fête des Fous, que l'Europe chrétienne avait introduite dans sa liturgie » (194). Nous verrons plus bas la véritable raison pour laquelle ils ne s'y « hasardaient pas ».

Elle est mentionnée pour la première fois en 1182, dans un ouvrage liturgique, qui l'appelle « liberté de décembre ». Les églises, les cathédrales, les maisons épiscopales, mais encore tous les couvents d'hommes et de femmes, y étaient soumis. La fête des fous s'étalait d'habitude sur trois ou quatre périodes, dont chacune avait ses acteurs et son spectacle particuliers. Le premier jour, qui était la fête de Noël, la plèbe cléricale et monacale criait à l'unisson : Noël, Noël ! et se mettait en liesse. Le 26 décembre, jour de saint Étienne, était célébrée la fête des sous-diacres, nommée par dérision la fête des diacres saouls. Les diacres et les sous-diacres tenaient concile pour élire un évêque des fous, voire même un patriarche ou un pape des fous ; une fois élu, il était revêtu d'habits sacerdotaux, sacré, béni et promené par la ville au son des cloches. Le jour de la circoncision, c'est-à-dire le jour de l'an, le clergé se rendait en procession chez l'évêque des fous, le conduisait avec une feinte solennité à l'église, où son entrée parodiquement triomphale était saluée par le tintamarre des cloches. Arrivé dans le chœur, il se plaçait sur le siège épiscopal et donnait le signal de la grande messe. Les ecclésiastiques étaient déguisés, les uns en baladins, les autres en femmes ; leur visage était barbouillé de suie ou couvert de masques à barbe hideux, appelés barbatoires (195). La « liberté de décembre » consistait, non seulement à se travestir, mais aussi à intervertir les rôles et des rangs du clergé : les clercs, les diacres et les sous-diacres officiaient à la place des prêtres ; ceux-ci dansaient des danses lubriques, chantaient des chansons obscènes et jouaient aux dés, à la paume, à la boule et à d'autres jeux de hasard, devant l'autel, sur lequel ils mangeaient boudins et saucisses, tandis que les enfants de chœur, masqués et couverts de chapes, occupaient les stalles des chanoines. Après la messe, « le désordre, les extravagances, les profanations prenaient un nouveau caractère de gravité. Les ecclésiastiques, enhardis par l'usage et par les fumées bachiques, se livraient au délire d'une joie grossière et bruyante, et offraient l'image des antiques saturnales, qui se célébraient à la même époque. Des sauts, des danses lascives, des luttes, les gestes de la luxure, les cris, les chansons obscènes étaient les principales actions de cette orgie ecclésiastique, mais n'en étaient pas les seules ».

« On voyait des diacres , des sous-diacres , enflammés par le vin, se dépouiller, et se livrer entre eux aux débauches les plus criminelles. D'autres, chez lesquels la colère avait succédé à la joie , augmentaient le vacarme en se querellant, en se battant. Il arrivait quelquefois que le sol de l'église était ensanglanté ».

La fête ne s'arrêtait pas là. « Les ecclésiastiques, sortis de l'église, se répandaient dans les rues ; les uns, montés sur des tombereaux chargés de boue et d'ordures, s'amusaient à en jeter sur la foule du peuple qui les suivait, et marchaient ainsi en triomphe dans les places et les rues assez larges pour le passage d'un tombereau ».

« D'autres ecclésiastiques, confondus avec des séculiers libertins, dressaient des tréteaux en forme de théâtre, et représentaient les scènes les plus scandaleuses. La plus ordinaire était très-digne du temps. Des acteurs, vêtus en moines, attaquaient d'autres acteurs vêtus en religieuses: ces derniers succombaient, et alors, à la honte de ce siècle, on les voyait, dans des postures indécentes, simuler des actes dont la publicité est interdite chez tous les peuples civilisés » (196).

Un point surtout est à souligner ici du point de vue des idées : c'est que les mascarades chrétiennes allèrent beaucoup plus loin que les bacchanales du « paganisme » antique, non pas peut-être dans les turpitudes et l'orgie furieuse, mais dans l'impiété, puisque les ecclésiastiques qui y participaient parodiaient leur propre liturgie.

La fête des fous qui était célébrée à Sens depuis le XI^e siècle revêtait un caractère tout aussi parodique. C'était la fameuse fête de l'âne, ou des ânes, instituée également, avec des variantes, à Rouen, à Autun, à Beauvais et dans d'autres villes encore, en mémoire de l'âne(sse ?) que Jésus-Christ montait à son entrée à Jérusalem. Ce jour-là, l'âne(sse?), revêtu(e) d'une chape sacerdotale, était introduit(e) dans l'église, où il/elle paraissait officier à la place du prêtre. On le/la présentait devant l'autel et on lui chantait, avec accompagnement d'orgue, le conductus ad tabulam (la chanson de l'âne), dont le refrain « est assurément une imitation consonante de l'Evohé Bacche, que répétaient les adorateurs de Bacchus » (197). Une fois qu'ils avaient fini de chanter, les clercs revêtaient les habits pontificaux et se couvraient le visage de masques hideux ; les diacres et les sous-diacres, habillés en femmes, donnaient la bénédiction au peuple, tandis que certains clercs commençaient à danser dans le chœur et d'autres à préparer le festin dans une autre partie de l'église.

Les couvents d'hommes et de femmes avaient aussi leur fête des fous : la fête des innocents, célébrée surtout en Normandie et dans les Flandres. Ici, à l'aurore, l'abbesse remettait les pleins pouvoirs à la plus jeune novice, qui commandait la congrégation jusqu'au crépuscule (198). Dans les couvents d'hommes, « le 28 décembre, les frères lais, vêtus d'habillements déchirés et tournés à l'envers, allaient s'asseoir sur les sièges destinés aux pères et faisaient l'office à leur place ; ils tenaient leurs livres renversés et criaient à tue-tête en regardant un lutrin à travers des lunettes dont les vers étaient des écorces d'orange ». Là, la fête des innocents allait plus loin : « elle était une occasion de débauches et d'indécences pour toutes les communautés des deux sexes » (199). Les religieuses se déguisaient en hommes, éalisaient une abbessse-folle, usurpaient le pouvoir de l'abbessse et chantaient des leçons drôles à l'office, tandis que, dans les monastères, les religieux se choisissaient un abbé-fou, un abbé des Sots ou un abbé des Conards et passaient du bon temps avec les abbesses-folles.

b. La procession

Les processions et les cavalcades furent la dernière expression de la fête des fous dans la société civile. Chaque ville avait sa procession. La plus célèbre est sans doute celle de la Fête-Dieu à Aix. Elle avait lieu la veille, le jour et l'octave du Saint-Sacrement, le lundi de la Pentecôte et le dimanche de la Trinité. Elle était composée de deux parties distinctes : la procession et les intermèdes. L'un de ceux-ci consistait en une espèce de parodie de l'Olympe ; d'autres, en épisodes de la Bible et de la vie de Jésus-Christ, sous forme de pantomimes et de danses allégoriques plus ou moins burlesques. Les « joueurs », pour la plupart, n'étaient plus des ecclésiastiques, mais des laïcs. La Fête-Dieu se maintint jusqu'à la Révolution.

5. Dionyso-christianisme

Inversion sexuelle dans l'hagiographie, inversion sociale, usage du travestissement et en particulier du masque dans les bacchanales chrétiennes, du masque et du travestissement dans le drame liturgique, puis dans le mystère et dans le miracle, tout indique qu'un courant dionysiaque traverse le christianisme (200).

L'opinion fit son chemin à partir du début du XIXe siècle et s'incrusta ensuite peu à peu dans les esprits que le christianisme, faute de pouvoir déraciner les pratiques du « paganisme », les avait adaptés formellement. Elle est à la fois vraie et fausse ; vraie, parce qu'un certain nombre d'usages, de croyances et de cérémonies chrétiens constituent effectivement une prolongation du « paganisme », c'est-à-dire non pas du *mos maiorum*, mais, essentiellement, des cultes chthoniens, lunaires et féminins d'origine proche- et-moyen oriental qu'il trouva fortement implanté à Rome ; fausse, parce qu'il ne chercha

jamais à les éradiquer, pour la simple et bonne raison qu'il ne le pouvait pas, étant lui-même un culte oriental.

Les premiers chrétiens, comme les adeptes de Dionysos, s'assemblaient la nuit dans des lieux écartés. Ces réunions duraient parfois jusqu'à l'aube. Le goût des assemblées nocturnes étaient si prononcé chez les chrétiens des premiers temps que toutes les fêtes ecclésiastiques finirent par être célébrées de préférence la nuit (201) ; car il s'agissait d'un goût et non d'une nécessité, preuve en est que ces réunions nocturnes se maintinrent jusqu'au début du VI^e siècle, plusieurs siècles après que les mesures prises par Rome à l'encontre des chrétiens eurent cessé d'être en vigueur. « Et, chose étonnante, ce fut précisément au sein des pratiques religieuses que le désordre commença et prit un développement prodigieux. Par exemple sous prétexte de célébrer les martyrs, on se rendait de nuit dans les cimetières et l'on se livrait là à des débauches inouïes. Après d'obscènes festins, tous les assistants, hommes, femmes et enfants sous l'influence de l'ivresse, formaient des rondes immenses, semblables à celles qui existèrent plus tard sous le nom de Danse des morts » (202). Dès le IV^e siècle, certaines des accusations que Celse avait portées contre les chrétiens et qu'Origène s'était échiné à réfuter étaient pleinement prouvées, non pas par les rares hommes encore fidèles au mos maiorum, mais par certaines autorités ecclésiastiques elles-mêmes (203).

L'indifférenciation, le nivellement dionysiaque était également au cœur du christianisme primitif et de ses agapes, ce repas du soir pris en commun et au cours duquel était célébré le rite eucharistique. « L'Église trouvait là un moyen d'affaiblir toujours davantage les différences de positions sociales, de races et de nationalités, en réunissant tous les fidèles dans des fêtes où toutes les divisions disparaissaient. Elle substituait aux liens mondains, l'attachement commun au Maître, elle remplaçait les différences de position par le titre nouveau de disciple de Christ, et les fêtes religieuses de la primitive Église devaient rappeler à ceux qu'elles réunissaient les préceptes d'égalité et de bienveillance réciproques que Jésus était venu apporter au monde » (204). La distribution de l'Eucharistie était précédée par un repas plus substantiel, à en croire les récriminations de Tertullien contre ses « frères » : « Votre agape se mitonne dans les marmites... votre foi se réchauffe au feu de la cuisine, votre espérance repose tout entière dans, les bons plats (205). » Quant à la question de savoir si « Les frères (couchaient) avec les sœurs avant ou après l'Eucharistie, les commentaires de l'écrivain barbare ne permettent pas d'y répondre.

Il n'est pas jusqu'au corybantisme (206) qui n'ait trouvé refuge dans, ou en marge de, l'Église. La fête des fous donnaient lieu à quatre types de danses frénétiques : celle des lévites ou des diacres, celle des prêtres, celle des enfants ou clercs et celle des sous-diacres (207). Mais celles dont nous voulons parler ici sont considérées comme proprement pathologiques : la danse de saint Jean et la danse de saint Guy, appelées ainsi parce que les saints en question étaient réputés guérir ceux qui souffraient de cette « maladie nerveuse ». Guérir ou, à l'opposé, rendre malade. En effet, la danse de saint Guy était « désignée comme un « mal de saint ». La croyance au « mal de saint », attestée dans toute l'Europe, fait

référence à un double pouvoir du saint sur la maladie qui porte son nom. Étant le seul à pouvoir guérir ce mal, il peut aussi le provoquer ou l'infliger » (208).

Les descriptions qu'ont données les auteurs du « moyen âge » des personnes qui en étaient atteintes rappellent et celles que les auteurs antiques ont fournies des corybantes en proie à des convulsions extatiques et celles que des voyageurs européens du XIXe siècle ont faites des fakirs, des derviches et des soufis en transe (209). Dans l'Europe chrétienne, cependant, les malades étaient considérés comme possédés par le démon et le seul remède qui leur était proposé était l'exorcisme. Plusieurs épidémies de dansomanie éclatèrent du XIe et XVIIe siècle, la plupart au XIVe, en Europe de l'Ouest et surtout dans l'Europe du Nord, certaines près d'édifices religieux et, curieusement, les dansomanes voyaient leur chorée s'aggraver brusquement à l'approche de la fête de saint Guy ; non moins curieusement, il leur était demandé, une fois arrivés dans une église ou une chapelle dédiée au saint au terme de leur pèlerinage, de danser au son de la musique, pour guérir (210) ; moins curieux est le fait que l'exorcisme ne durait qu'un an et qu'il fallait donc que les malades fassent le pèlerinage chaque année, quand on sait que l'exorciseur n'opérait pas gratuitement et que, en outre, du salaire plus ou moins élevé qui lui était payé « dépendait la fuite plus ou moins rapide de Satan ou de ses compagnons » (211). Plusieurs auteurs, dont Ami Perrier, ont souligné le lien de cause à effet entre la superstition chrétienne et la dansomanie. Hermann Ewerbeck a cerné le problème : « Le clergé fit des efforts assez infructueux pour tranquilliser ce molochisme un peu trop généralisé ; il l'avait provoqué indirectement par la surexcitation mystique des âmes chrétiennes, perpétuée de génération en génération pendant treize siècles » (212).

6. Externalisation de la mascarade

Nous avons dit plus haut que la mascarade disparut peu à peu des réjouissances qui ponctuaient la vie de la chrétienté au « moyen âge ». Son esprit subsista évidemment. De même que le « drame liturgique » était sorti de l'Église et s'était répandu dans toute la société civile, ainsi la mascarade commença à apparaître en dehors du cadre hiératique, en s'invitant à la cour, où, au passage, elle revêtit une forme atténuée, plus subtile et par là même plus dangereuse. Au XIVe siècle, les mascarades faisaient déjà partie des réjouissances de la plupart des cours européennes. En France, c'est en 1393, le mardi précédent la Chandeleur, sous le règne de Charles VI, que la première fut organisée, à l'hôtel Saint Pol, par la cour : une « danse en semblance d'hommes sauvages », qui sera connue par la suite sous le nom de « bal des ardents ». Le roi y parut vêtu de « cottes couvertes de délié lin en forme et couleur de cheveux », accompagné de cinq gentilshommes déguisés de la même manière. La Chronique du religieux de Saint Denys dépeint avec indignation le roi et ses compagnons gambadant de côté et d'autre avec des hurlements de bêtes fauves, exécutant des « danses sarrasines », comme en proie à une frénésie diabolique » (213). Au cours de la fête, les vêtements de lin du roi et de ses compagnons prirent feu et plusieurs des jeunes gens furent brûlés vifs ; le roi échappa de peu au même sort.

Les arts et le luxe, qui étaient déjà répandus en Italie, commencèrent à s'introduire en France sous François 1er, sous l'impulsion de Catherine de Médicis. Celle-ci fit « entrer les plaisirs dans la politique comme moyen de gouverner... » (214).

Depuis lors jusqu'à Louis XIV, la mascarade, appelée désormais ballet, fut un des divertissements de prédilection de la cour. Les ballets consistaient en des entrées de personnages diversement travestis selon les sujets représentés. Le sujet était expliqué dans un récit en musique chanté par un personnage juste avant chaque entrée. Le premier bal masqué qui s'était tenu en France, sous le règne, comme nous venons de le voir, de Charles VI, avait été placé sous le signe de l'exotisme. Le sujet des suivants ne le fut pas moins. Ainsi, dans le grand ballet donné par Louis XIII en son Hôtel-de-Ville en février 1626, le duc de Nemours interprétait le rôle d'un docteur mahométan ; le roi lui-même tenait le rôle de Mohammed (215). Dans le carrousel donné par Louis XIV en 1662 dans la cour des Tuileries pour célébrer la naissance du Dauphin, le prince de Condé avait obtenu celui de l'empereur des Turcs.

Sous Louis XIV, Isaac de Benserade (216) fut le grand compositeur de ballets, où le roi figurait presque toujours. A l'époque, la danse était alors parmi les exercices qui entraient dans l'éducation de la noblesse et « un gentilhomme qui eût ignoré l'art de la danse eût passé pour un sauvage » (217). Deux siècles plus tôt, le ballet n'était-il pas synonyme de « danse en semblance d'hommes sauvages » ?

Catherine de Médicis avait fait venir de son pays un grand nombre d'artistes, dont des attori dell'Arte. La commedia dell'arte, genre théâtral qui semble trouver son origine dans l'atellane osque, était née en Italie au milieu du XVIe siècle ; les acteurs, tout au moins les seconds rôles, étaient masqués. Peut-être est-ce ce qui donna à la reine l'idée d'introduire à la cour un nouveau type de fêtes, en rapprochant la mascarade, le bal et la danse : le bal masqué. « Il est certain, déclare sans malice le marquis de Paulmy (218), sans malice puisqu'il s'en félicite, que, par cette invention, cette Reine a infiniment augmenté la somme des plaisirs de notre nation : et quelle princesse était plus qu'elle faite pour tirer parti du masque ? »

C'est à cette époque que, à l'aide des mascarades, l'usage des masques commença à se répandre en France. Dans ces fêtes, le masque permettait aux « princes, princesses, seigneurs et dames » de se livrer incognito « à tous les excès de la débauche » (219). Bientôt, il s'étendit à la vie de tous les jours. « La mode des grandes dames et des petites maîtresses était de ne sortir habituellement que masquées » (220). La mode du masque faisait fureur, à tel point qu'elle donna lieu à des désordres graves : en couvrant leur visage d'un masque pour commettre des délits (vols, meurtres, adultères, etc.), certains se dérobaient aux poursuites de la justice. De 1508 à 1514, le parlement de Paris rendit trois arrêts faisant

défense aux marchands de vendre des masques. En 1539, François 1er se vit contraint d'interdire « à tous faiseurs et vendeurs de masques, que doresnavant ils ne facent ne vendent aucuns masques publiquement, ne autrement ; et a tous de quelque estat et condition qu'ils soient, de ne porter... masques ne autrement desguisez, sur peine de prison et d'estre punis par iustice... » (221). Cette ordonnance, que Martial d'Auvergne amenda quelques années plus tard, en limitant l'interdiction aux « marchands et gens de basse condition », n'eut pas plus d'effet que les arrêts susdits. Il est vrai que François 1er se livrait avec engouement à ce nouveau divertissement (222). Plus tard, Charles IX et Henri III continueront à s'y adonner goulûment. Ils iront par les rues vêtus « de jupes à la matelotte, » portant « habillemens de testes de velours noir chamarré de parement d'argent » accompagnés de leurs mignons, le visage caché sous de fins masques de Venise, déguisés en femmes, pour la plupart, avec des voiles de gaze d'or et d'argent, suivis d'une troupe nombreuse de musiciens, de chanteurs, de joueurs de luth magnifiquement travestis et escortés de pages portant des torches enflammées » (223).

Le masque redevint à la mode sous le règne de Henri III. Les courtisans, suivant l'exemple des mignons du roi, portaient le loup, comme les dames. Henri III lui-même couchait avec un masque enduit à l'intérieur de pommade et de fard. Sous Henri IV, les dames se couvraient le visage d'un loup. Seuls les aristocrates étaient autorisés à porter le masque (224). Henri IV ne s'en privait pas, déployait dans ce divertissement le même exotisme que certains de ses prédécesseurs. Ainsi, le dimanche 23 février 1597, « il fit une mascarade de sorciers » (225). Le dimanche 23 février était le premier dimanche de Carême.

Les mascarades avaient été défendues sans effet, entre autres, par le concile de Bâle (1436), puis par les conciles de Rouen (1445), de Soissons (1456), de Sens (1485) et enfin de Tolède (1566). Les carnivals les plus réussis furent sans doute ces conciles.

Le théâtre en France et dans la plupart des pays européens ressuscita au sein de l'Église au « moyen âge », à la fois dans les églises et dans les couvents. Aux dionysies rurales de l'antiquité succédèrent les diverses fêtes des fous et, sous une forme moins aiguë, les processions ; aux dionysies urbaines, firent pendant les ludi, repraesentationes, historiae, c'est-à-dire le « drame liturgique », qui présentait déjà la plupart des caractères de ce que nous appelons une représentation scénique. Il mettait en scène des sujets religieux. Peu nombreuses d'abord, les scènes se multiplièrent, les sujets se diversifièrent, ce qui allongea de plus en plus la durée de l'office. Certaines parties particulièrement dramatisées de l'office s'en détachèrent et constituèrent de véritables scènes dramatiques, qui trouvèrent leur place après la messe. Elles étaient interprétées en latin par le clergé. Le théâtre était utile à la propagation de l'idéologie chrétienne et à l'extension de l'influence de l'Église et il est donc logique qu'il ait fini par être

transporté dans la société civile et que le vernaculaire ait été substitué au latin dans les repraesentationes.

Le théâtre s'externalisa, en sortant de l'église, où il avait grandi et prospéré, pour être disséminé dans toute la société civile, où il s'imposa vite comme la distraction favorite des Français, quel que soit l'ordre auquel ils appartenaient. La fête des fous sortit du cadre ecclésiastique pour entrer à la cour, sous la forme du ballet, du bal masqué, etc. Les repraesentationes, ludi, historiae accouchèrent du miracle et du mystère. Les premiers étaient interprétés par des ecclésiastiques, les seconds, par des bourgeois, commerçants, artisans et marchands.

La sécularisation progressive du théâtre entraîna sa progressive professionnalisation, initié par la création de la première troupe théâtrale en Italie en 1545 : l'apparition de la première salle permanente et des premiers « acteurs » professionnels en fit une entreprise commerciale à part entière.

Au début de la « Renaissance », tout un chacun ne pouvait plus monter sur la scène, à moins d'embrasser la profession d'« acteur », mais, comme nous le verrons, il fut toujours possible à tout le monde de jouer la comédie : dans le parterre. Et certains quittèrent effectivement leur métier pour devenir comédiens ; dès le milieu du XVI^e siècle, certaines provinces étaient écumées par de nombreuses troupes (226). La profession s'ouvrit quasi immédiatement aux femmes, qui surent en tirer parti socialement. Contrairement à l'histrion, l'« acteur » de profession était considéré avec suspicion. Le terme est mis entre guillemets et continuera à l'être, comme celui de « spectateur », tant qu'il servira à désigner des personnes qui vivaient à une époque où, pour des raisons que nous exposerons en temps voulu, il n'existait pas encore de démarcation entre celui qui interprétait un rôle dans une pièce de théâtre et celui qui assistait à une représentation, pas plus qu'il n'existait de séparation nette entre la scène et la salle (la distinction apparaîtra dans les faits au milieu du XVIII^e siècle). « Acteur » un jour dans un mystère, une personne peut se retrouver « spectateur » le lendemain et inversement.

La première salle de théâtre permanente, en France, date de 1518 ; en Angleterre, des années 1640 ; en Italie, de 1580 : la salle à l'italienne, conçue dans le but précis de produire l'illusion, ne se répandra dans les autres pays européennes qu'à partir de la fin du XVII^e siècle. Jusque-là, il appartenait au « spectateur » de la produire lui-même, en s'appuyant sur toute une série de conventions théâtrales auditives et visuelles, surtout visuelles. Le « moyen âge », comme nous le montrerons plus bas, fut déjà un « monde de l'image » ; le théâtre s'adressa de plus en plus à la vue, s'attacha de plus en plus, grâce à la perspective, redécouverte par des architectes italiens infatués des abstractions raffinées de la science arabe du début du « moyen âge », à produire une illusion aussi complète que possible.

Le travestissement fait partie de l'illusionnisme. Le travestissement est double : vestimentaire et psychologique. Le but est, soit de devenir quelqu'un d'autre, de changer de nature, d'état, soit de parodier, d'altérer la nature de quelque chose (la hiérarchie, l'ordre établi), à des fins subversives. Les deux buts ne s'excluent pas mutuellement ; le premier est d'ordre individuel, le second d'ordre collectif.

Le travestissement est intimement lié au culte dionysiaque ; des fêtes antiques en l'honneur du dieu du masque il passe dans le christianisme, dans sa liturgie ; discret dans le « drame liturgique » et ses épigones, le miracle et le mystère, diffus dans l'hagiographie et la littérature courtoise, il se déchaîne dans des réjouissances burlesques comme la fête des fous, avant de faire irruption dans la vie de cour à la fin du XIVe siècle.

Dans la noblesse, celui de mécène n'était déjà plus le seul rôle des aristocrates, dont le principal souci était devenu « de paraître, de jouer leur propre rôle, de montrer qu'ils étaient encore dignes d'eux-mêmes, et ce souci est allé en grandissant à mesure que la monarchie absolue réduisait leurs prérogatives. Conscients d'être des acteurs que le peuple devait admirer, ils ont, en outre, été peu à peu amenés au rang de personnel décoratif tendant à mettre en valeur le seul souverain : le Versailles de Louis XIV n'était guère qu'un immense théâtre » (227). La politique tend à devenir un spectacle.

Le développement du théâtre représentait l'essor du tiers-état, à la fois de la bourgeoisie et du peuple et la théâtralisation de la vie de cour reflétait d'une certaine manière l'embourgeoisement de la noblesse et, corrélativement, le passage insensible du pouvoir des mains de la noblesse dans celles de la bourgeoisie, sous le regard de l'Église, dont la fermeté conciliaire avec laquelle elle condamnait à intervalles réguliers le théâtre et la profession d'acteur n'avait d'égal que la complaisance intéressée avec laquelle elle les tolérait, voire les encourageait. L'évolution sémantique du terme de « représentation » est éloquente : d'« action de replacer devant les yeux de quelqu'un », comme, par exemple, dans une pièce de théâtre, une représentation, il en vint à revêtir un sens politique dès la première moitié du XIVe siècle, celui de « groupe de personnes représentant une ville » et, au début des années 1770, chez Raynal, « corps des représentants d'un peuple ». Pendant la Révolution dite française, de nombreux acteurs accédèrent à des postes importants dans l'armée, le gouvernement et l'administration, et le théâtre se politisa et la politique se théâtralisa jusqu'à devenir presque indistinguables (228).

Comparer le courtisan à un « acteur » est devenu un lieu commun. Cela n'enlève rien à l'exactitude de cette comparaison. Pour le comprendre, il faut se placer sur le plan psychologique. L'âme de l'acteur est « composée d'éléments épars et pour ainsi dire flottants, qui ne se regroupent jamais autour d'un centre et, partant, ne sont pas non plus en mesure de former une unité » (229). De là sa capacité à jouer

un rôle, à changer de personnage à volonté. Il peut être amené à interpréter plusieurs rôles au cours de la même pièce et donc à changer de costume et de personnalité autant de fois que nécessaire ; et, bien entendu, il est susceptible d'en incarner plusieurs au cours de sa carrière (ce n'est pas sans pertinence que ce phénomène protéique a pu être comparé à ce que les spiritualistes appellent la transmigration). De même, le courtisan va d'un personnage l'autre, au gré des circonstances, sur la scène, car il se pique de « jouer », aussi bien que dans la vie quotidienne – mais scène et vie quotidienne peuvent-elles encore être distinguées dans ce cadre à partir du XVIIe ?

Ce type humain est caractérisé par l'instabilité et la recherche de l'instabilité, par le goût du paraître et de l'ostentation, de l'étrange et de l'éphémère, de la mise en scène et du déguisement ; c'est l'homme baroque ; intérieurement féminin, c'est une girouette particulièrement sensible aux suggestions de l'ambiance, surtout à celles qui revêtent une forme ludique, festive. Or, le théâtre s'est politisé, il est devenu une tribune et, des « coulisses », influence, du moins s'efforce d'influencer, non seulement le cours des événements, mais aussi la pensée, les sentiments et le comportement des individus. Le théâtre sert de caisse de résonance ; interdit en principe, ou du moins soumis à des restrictions, dans la vie quotidienne, à partir d'une certaine époque, le travestissement se donne libre cours sur la scène. « Omnis mundus texercet hisirioniam, disait Pétrone, Ainsi tout est masque dans le monde, de l'aveu même du théâtre. Je sais qu'il n'a pas le premier formé des hommes faux et hypocrites, peut-être même un esprit faux et hypocrite contribua-t-il à le former ; mais il en a beaucoup augmenté le nombre, instruit, façonné, aguerri les coupables. Tartufe a fait plus d'hypocrites qu'il n'en a corrigé ; il n'en a corrigé aucun, il leur a appris à se mieux déguiser, ou à lever scandaleusement le masque, en frondant la vertu et pratiquant à front découvert le vice » (230).

Du point de vue racial, rappelons-le, l'homme baroque correspond assez bien au type méditerranéen ainsi qu'à la race de l'homme occidental : « Est « méditerranéen » en premier lieu l'amour des apparences extérieures et du geste. Le type méditerranéen a besoin d'une scène, sinon, au pire, par vanité et exhibitionnisme, au moins dans le sens où il puise souvent son élan et sa motivation, même pour accomplir des actions nobles, remarquables et sincères, dans son rapport avec ceux qui le regardent et que la préoccupation de l'effet qu'il fera sur eux a une part très importante dans sa conduite. De là, précisément, sa propension au « geste », c'est-à-dire à donner à l'action les caractères de quelque chose qui attire l'attention et s'impose, même quand celui qui agit sait qu'il n'a que lui-même comme spectateur. Dans l'homme méditerranéen il existe donc une sorte de dédoublement entre un « moi » qui joue un rôle et un autre « moi » qui le considère du point de vue d'un possible spectateur et observateur, comme le font les acteurs » (231). De même, selon H. F. K. Günther, la volonté de paraître plutôt que d'être est « une caractéristique de l'homme de race occidentale, qui aurait donc un sens prononcé, mais plutôt superficiel et parfois même théâtral, de l'honneur ». La race occidentale se trouve dans les zones côtières de la Méditerranée et, aujourd'hui, principalement en Espagne, au Portugal, en Italie – où est né le théâtre moderne – et dans les îles méditerranéennes, c'est-à-dire dans des zones où d'importants croisements se sont produits dès l'antiquité avec la race sémite et la race noire. Par son

émotivité volcanique, sa sensibilité artistique, sa puissance d'imagination, son goût du merveilleux, l'homme baroque tient également de la race négroïde (232).

B. K.

(62) Le premier a pour noyau une prophétie apocryphe de la naissance du Christ, attribuée à la sibylle et insérée dans une leçon de matines. « On a d'abord personnalisé la sibylle en invitant un chantre distinct à venir chanter sa prophétie en vêtements appropriés, puis on lui a adjoint d'autres prophètes, enfin on a composé des scènes entières chantées et jouées sur des thèmes prophétiques de la venue du Christ... » (drame liturgique, Encyclopédie Larousse en ligne, consultable à l'adresse suivante : <http://www.larousse.fr/archives/musique/page/335>, consulté le 14 juillet 2015).

Le second a pour noyau une trope d'introït comportant le dialogue de l'Évangile entre l'ange et les trois Maries au tombeau de Jésus-Christ. « Il ne suffisait pas de lire dans l'Évangile le récit de la Visite des saintes femmes au Sépulcre du Sauveur ; ce pieux empressement de leur amour, ces inquiétudes et ces joies devaient encore être mises en scène... » (Jacques Louis Antoine Marie Lochet (abbé), La province du Maine, Galienne, Le Mans, 1846, p. 115) La mise en scène du cérémonial des Trois Maries s'étoffait au fil du temps. Voici en quoi elle consistait au monastère de saint Benoît sur Loire : « Pour imiter la scène du sépulcre, trois religieux paraîtront d'abord, préparés à l'avance et habillés de manière à imiter les Trois Maries. Ils s'avanceront lentement, ayant l'air triste, et chanteront en, forme de dialogue les vers suivants... (Ce sont des plaintes sur la mort du Sauveur, et la résolution d'embaumer son corps)... Lorsque les trois frères représentant les Trois Maries seront venus au chœur, ils s'approcheront du tombeau, comme des gens qui cherchent, et ils chanteront ensemble le verset suivant : ... Qui ôtera cette pierre, etc. Un ange assis en dehors, à la tête du tombeau, vêtu d'une aube dorée, avant une mitre sur la tête, une palme dans la main gauche, et dans la droite un rameau chargé de bougies, leur annonce que Jésus est ressuscité.... les Trois Maries l'annoncent au peuple... Après cela, Marie-Madelaine se séparant des deux autres Maries, s'approche du tombeau, et le regardant fréquemment, se plaint d'être privée de la présence d'un maître bien aimé. Ensuite elle s'avance rapidement à la rencontre de deux personnes qui représentent Pierre et Jean... Puis s'arrêtant devant eux dans une attitude de tristesse, elle leur dit : Ils ont enlevé mon Seigneur, etc. Pierre et Jean entendent ces paroles, s'élançant en courant vers le tombeau. Jean, plus jeune, arrive le premier et s'arrête à la porte. Pierre le suit et y pénètre rapidement; Jean y entre avec lui. Ils s'éloignent, et Marie-Madelaine, l'air triste, gémit, comme plus haut : ô douleur, ô cruelle angoisse ! Je suis privée de la présence d'un maître bien aimé ! », etc ; (ibid., p. 177). Quelle que soit l'église ou la cathédrale où avait lieu la cérémonie des Trois Maries, elle était théâtralisée, d'une manière dont il n'existe aucune raison de penser qu'elle était moins sentimentale et grandiloquente que dans l'extrait qui vient d'être cité ; et cette théâtralisation ne cessa de s'amplifier jusqu'au XVIIIe. Outre leur dramatisation, le nombre et la fréquence des représentations des épisodes de la vie de Jésus-Christ dans les édifices religieux allèrent croissant. Ainsi, la fête de la « naissance du Sauveur » en vint à être célébrée plusieurs fois dans l'année. L'ensemble formait ce que

l'on appelait à l'époque repraesentationes, ludi, historiae, etc. et que les auteurs romantiques baptisèrent plus tard « drame liturgique ».

(63) Edmond de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen âge : texte et musique*, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, 1861, p. ix-x.

(64) Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne*, Lethielleux, Paris, 1901, p. 164.

(65) Comme le fait judicieusement remarquer de Julleville (*Les comédiens en France au Moyen Âge*, Léopold Cerf, 1865, p. 73), "l'arrêt ne s'appliquait d'une façon expresse qu'à la capitale »

(66) voir Johan Mortensen, *Le Théâtre Français Au Moyen Age*, Picard, Paris, 1903, p. 174.

(67) Nicole Decugis et Suzanne Reymond, *Le décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*, Compagnie française des arts graphiques, 1953, p. 16.

(68) Gustave Cogen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Champion, Paris, 1906, p. 258.

(69) Patricia Vasseur-Legangneux et Florence Dupont, *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 63.

(70) Voir Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, 2e éd., Armand Colin, Paris, 2011,

(71) Ibid.

(72) Dominique Bertrand, *Le Théâtre*, Armand Colin, 2005, p. 75.

(73) Johan Mortensen, op. cit., p. 169.

(74) Maurice Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge*, Droz, Genève, 1979, p. 67

(75) Marius Sepet, op. cit., p. 177. Dans certains cas, la distinction entre religieux et laïc était purement nominale. Il faut en effet savoir que « (p)ar un travail lent mais ininterrompu de près de deux mille ans », l'Église avait fait pénétrer « (son) esprit, (sa) tradition, (ses) tendances et toutes (ses) aspirations jusqu'au cœur de l'humanité, jusqu'aux entrailles même de la société civile. Elle a enveloppé de toutes parts cette société d'un immense réseau d'institutions... » de laïcs dans tous les domaines (voir <https://elementsdeducationraciale.wordpress.com/2012/09/30/les-racines-asiatiques-du-mondialisme>). Innombrables sont aujourd'hui les associations de ce type, de droit privé, mais aussi de droit public, sans parler des institutions. La « laïcité » est elle-même une distillation du substrat primitif des abrahamismes (voir, pour l'emploi récurrent du vocabulaire religieux en politique à l'époque moderne aux Etats-Unis, Lucia Bergamasco, *Évangélisme et politique dans la jeune République*,. In *Transatlantica* 1, 2002, consultable à l'adresse suivante : <http://transatlantica.revues.org/505>, consulté le 15 juillet 2015 ; Mark A. Noll et Luke E. Harlow [éds.], *Religion and American Politics: From the Colonial Period to the Present*, Oxford University Press, 2e éd., 2007 ; David C. Leege et Lyman A. Kellstedt, *Rediscovering the Religious Factor in American Politics*, M.E. Sharpe, Inc., 1993 , en ce qui concerne la France, le promoteur principal

de la « laïcité », l'anticlérical Ferdinand Buisson (1842-1931), cofondateur et président de la Ligue des Droits de l'Homme, dont les statuts sont une resucée des Évangiles, ne déclara-t-il pas : « la religion de Jésus est la religion de chaque citoyen républicain » ? (voir <http://www.seuil.com/livre-9782020985215.htm>).

(76) >Ibid., p. 186.

(77) Marius Sepet, *Le Drame chrétien au Moyen Âge*, 1878, Didier, Paris, 1878, p. 46.

(78) Maurice Accarie, op. cit., p. 67.

(79) Bernard Ribémont, Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre politique* (Paris, 1420-1550). In *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2007, consultable à l'adresse suivante : <http://crm.revues.org/3283>, consulté le 15 juillet 2015.

(80) voir Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 2, Paris, p. 314-6.

(81) Torsten Hiltmann, *Les 'autres' rois*, Ateliers Des Deutschen Historischen Instituts, Paris, 2010, p. 119.

(82) Voir M. Vaisse Cibiel, Note rétrospective sur la Basoche toulousaine. In *Mémoires de l'Académie impériale des sciences inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, vol. 6, 1868, Toulouse, p. 221-43 ; Michel Cassan, *Basoches et Basochiens à Toulouse à l'époque moderne*. In *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, vol. 94, 1982 [p. 263-76], consultable à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/anami_0003-4398_1982_num_94_158_1994, consulté le 15 juillet 2015.

(83) Sans doute avait-elle aussi, du moins celle de Toulouse, un aspect religieux, puisque, les jours de grandes fêtes religieuses, elle se groupait en confréries sous l'invocation de la Sainte Trinité et siégeait alors dans l'église des Grands Carmes... » (Jean-Baptiste Dubédat, *Histoire du Parlement de Toulouse*, vol. 1, A. Rousseau, 1885, p. 317). Mais, à l'époque, quelle était l'association qui n'avait aucun caractère religieux ? Si les Basochiens mettaient en scène des moralités et des farces où ils tournaient en ridicule les vices du clergé. ils avaient cependant un point commun notable avec les ecclésiastiques : ils devaient être célibataires (voir Pierre Larousse, op. cit., p. 314)

(84) Adolphe Louis Fabre, *Études historiques sur les clercs de la Bazoche*, Potier, Paris, 1856, p. 178-79.

(85) Désiré Nisard, *Précis de l'histoire de la littérature française*, Librairie classique, Paris, 1841, p. 176.

(86) Moins léger qu'Alexandre-Joseph-Pierre de Ségur, son éditeur fait la mise au point suivante sur l'influence des femmes sur les mœurs au « moyen âge » : la « cour d'amour » « influa beaucoup sur les mœurs du siècle, et causa peut-être la destruction de la chevalerie par ses arrêts ridicules, qui changèrent souvent les guerriers en bergers d'Arcadie. L'inconstance, l'indiscrétion étaient des crimes, les peines naissaient de la nature du délit. Un chevalier discourtois était condamné à ne point porter ses

armes pendant un certain laps de temps ; un amant à ne point prononcer le nom de sa maîtresse jusqu'au moment où. cette pénitence avait assez puni l'outrage dont il s'était rendu coupable.

« Ces décisions étaient d'autant plus funestes aux mœurs, qu'elles étaient ponctuellement exécutées ; elles rendaient moins importante l'idée de l'honneur, et donnaient souvent aux vices des femmes une dangereuse approbation. De cet empire nouveau, naquit un relâchement dans presque toutes les institutions du siècle. D'un autre côté, les femmes adoucirent la férocité de ces temps gothiques, et préparèrent les esprits à recevoir les lumières qui bientôt après se répandirent sur l'Europe.

« C'est vers cette époque que parurent aussi les premiers troubadours. Ces poètes consacraient leurs chants à la beauté. Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, né en 1071, avait donné l'exemple. Il fut suivi par une foule d'autres, et bientôt cette noble profession s'illustra davantage et compta parmi ses sectateurs des empereurs, des rois et des princes : nul doute que les troubadours n'aient beaucoup contribué à changer leur siècle, qui malheureusement, en perdant de sa barbarie, perdit beaucoup de vertus » (Alexandre-Joseph-Pierre de Ségur, *Les Femmes, leur condition et leur influence dans l'ordre social*, vol. 1, Raymond, Paris, 1820, p. 195-7) ; le passage le moins galant de l'ouvrage de Ségur est sans doute celui dans lequel il déclare que l'Europe « paraissait plongé(e) dans un état d'incertitude et d'imbécillité » (ibid., p. 188), dans lequel, hormis quelques rares réveils virils au cours des siècles suivants, elle n'a pas cessé de se trouver depuis. « (l)e développement que prit l'ordre des chevaliers aux onzième et douzième siècles, l'excessive exaltation des esprits, firent de la galanterie, non plus une distinction de bon goût, un témoignage gracieux de déférence et de respect, mais une loi rigoureuse au-dessus de toutes les autres. Le moindre désir, quelque difficile qu'il fût à satisfaire, devenait un ordre. En un mot, l'obéissance passive aux caprices des dames fut proclamée en principe.

« Cet excès engendra les cours d'amour. Tant de soins, de soumission, d'inaltérable dévouement, durent sans doute éveiller chez les femmes une autre ambition que celle de plaire. Cette couronne de roses que l'amour avait posé sur leur tête, put leur paraître un instant le bandeau royal... » (Francisque Mandet, *Histoire de la langue romane*, Paris, Dauvin et Fontaine, 1840, p. 369-70).

Franz Christian Dietz, dans une étude pointue, serrée, affirme, d'une manière plus ou moins convaincante selon les arguments qu'il soutient contre la thèse sans doute exagérée de Raynouard, qu'« il n'a jamais existé de cours d'amour formellement constitués et permanentes où les amants seraient venus... livrer à la publicité et leurs différends et le secret de tendres relations. Mais en cas de mésintelligence ou de querelle et faute de pouvoir s'entendre, le couple amoureux s'en rapportait à l'arbitrage d'une ou plusieurs personnes, autrement dit d'un petit tribunal de circonstance élues par les parties intéressées, et auxquelles d'ordinaire elles ne se confiaient que sous la sauve-garde de l'anonyme et par l'entremise d'un tiers.

« Il n'a pas existé davantage de loi ou code d'amour dont les cours ou les juges auraient pu faire l'application. Mais dans les réunions fortuites, dans les cercles d'invités, les nobles, les chevaliers et les avenantes châtelaines aimaient à s'exercer aux subtilités d'esprit ; on soulevait les questions ardues de la doctrine érotique ; on les discutait ; on en donnait la solution. Ce n'était là qu'un simple passe-temps

de société » (voir, pour un compte rendu de l'ouvrage, Miller et Aubenas, *Revue de bibliographie analytique*, vol. 4, Paris, 1843, p. 41-6).

Ces pratiques, formelles ou informelles, n'en témoignent pas moins de l'influence croissante de la femme et des valeurs féminines au « moyen âge ».

(87) Tréteaux, vol. 2, n° 2, Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, 1980, p. 39.

(88) Louis Petit de Julleville, *op. cit.*, p. 95

(89) Armand Gaston Camus et André Marie Jean Jacques Dupin, *Lettres sur la profession d'avocat*, H. Tarlier, 1833, p. 47.

(90) Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique : Paris, 1420-1550*, Honoré Champion, 2007, p. 169.

(91) Louis Petit de Julleville, *op. cit.*, p. 92. Voyons cet épisode de plus près : « Cette compagnie féminine figura en public. L'official de Paris s'en formalisa, et fit citer devant lui le capitaine des femmes; et un clerc de cette compagnie refusa d'assister à la montre dans ce déguisement. Ces deux actes révoltèrent le roi de la Basoche, alors très-puissant. Il appela comme d'abus de la citation de l'official, qui fut obligé de s'en désister, et fit condamner le clerc qui avait refusé de paraître à la montre vêtu en femme à demander pardon ; et, dans la formule de ce pardon, on lit que : 'Pour ses défenses... il proteste de ne dire chose dérogeante à la majesté royale du très-illustre 'roi de la Basoche ». » (Jacques Antoine Dulaure, *Histoire physique, civile et morale de Paris*, 7e éd., vol. 1, 1839, p. 621)

(92) Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 314.

(93) Carl Schnabel, *Abrégé de l'histoire de la littérature française*, Leipzig, 1847, p. 22.

(94) Jules Lacroix de Marlès, *Paris ancien et moderne*, Gosselin, Paris, 1837, p. 243.

(95) J. G. Masselin, *Histoire de Louis XII, roi de France*, Paris, 1822, p. 374.

(96) Voir Adolphe Louis Fabre, *Études historiques sur les clercs de la Basoche*, Potier, Paris, 1856, p. 268-9.

(97) Pierre-Amable Floquet, *Histoire du parlement de Normandie*, Édouard Frère, Rouen, vol. 3, 1841, p. 280.

(98) *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Ecole nationale des Chartes, Champion, Paris, 1898, p. 42.

(99) Voir George Lotte, *Histoire du vers français*, t. 4, Presses universitaires de Provence, 1988, p. 211-7.

(100) Le pape Sixte V (1521–1590) interdit-il par décret aux femmes de monter sur scène ? Si tel est le cas, on aimerait pouvoir lire le décret en question, qui, de toutes façons, daterait de la « Renaissance ». En 1588, le pape Sixte V interdit-il les représentations des Desiosi, la première troupe de théâtre de

l'Italie, tant qu'ils n'auraient pas remplacé les femmes par des hommes, comme il est affirmé ici et là ? Non. Voici ce qui est : il accorda aux Desiosi l'autorisation de donner des représentations publiques, à condition, entre autres, que les rôles de femmes soient tenus par des hommes (Joseph Alexander Hübner [Baron], >Sixte-Quint : d'après des correspondances diplomatiques inédites, t. 2, Hachette, Paris, 1882, p. 99).

(101) Louis Petit de Juleville, op. cit., p. 277.

(102) Germain Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre, Hachette, Paris, 1893, p. 46.

(103) Voir, par exemple, Silvia Evangelisti, Nuns: A History of Convent Life 1450-1700, Oxford University Press, 2008.

(104) Daniella Cavallaro, Catholic Theatre for Women in Post-War Italy : Education, Morality, and Social Change, in Kevin J. Wetmore, Jr. (éd.), Catholic Theatre and Drama: Critical Essays, McFarland & Co Inc., 2012, p. 125 ; voir aussi Jelle Koopmans et Darwin Smith, Un théâtre français du Moyen Âge ? In Médiévales, 59, automne 2010, consultable à l'adresse suivante : <http://medievaux.revues.org/6055> : consulté le 15 juillet 2015.

(105) Voir L.-V. Gofflot, Le théâtre au collège du moyen âge à nos jours, Champion, Paris, 1907.

(106) Régine Pernoud, Pour en finir avec le Moyen Âge, Éditions du Seuil, 1977, p. 94

(107) Louis-Jean-Nicolas Monmerqué, Les historiettes de Tallemant des Réaux, vols. 9-10, p. 40, 2e éd., Garnier, Paris, 1861.

(108) Abbé de La Chadenède, Le christianisme démontré, Bibliothèque Universelle de la Jeunesse, Paris, vol. 2, 1837, p. 447.

(109) Louis Petit de Juleville, op. cit., p. 11.

(110) Michel Adam, Femmes-dramaturges & actrices en Angleterre (1660-1706), 1983, Publications de l'Université de Rouen, p. 42-3.

(111) Christine Bard, Prostituées, Clio et Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 279. Pour l'anecdote, en 1629, les actrices d'une troupe française invitée à se produire dans un théâtre londonien furent accueillies par des jets d'œufs et de pommes pourries à leur entrée sur scène (Karl Mantzius, The Middle Ages and the Renaissance, Duckworth & Co, 1903, p. 280). Le public était-il allergique aux actrices ou aux Françaises ? Ou celles-là étaient-elles tout simplement pas à son goût ? Quarante ans plus tard, les actrices, ou plutôt les charmes des actrices, de moins en moins dissimulés dans des pièces de plus en plus osées, étaient devenus l'un des moyens par lesquels les deux théâtres londoniens attiraient et fidélisaient leur public (Elizabeth Howe, A State of Undress: The first English actresses: 1660 – 1700, in Elizabeth Woodrough [éd.], Women in European Theatre, Europa, 1995, p. 16).

(112) Jean Baptiste Glaire et Joseph-Alexis Walsh (Vicomte) (éds.), Encyclopédie catholique, vol. 1, Paris, 1840, p. 305.

(113) Simon Gabay, Le statut juridique de l'acteur en droit canon au Moyen Âge. In Le théâtre de l'Église, 1^{re} éd, LAMOP, Paris, 2011, p. 28, consultable à l'adresse suivante : <https://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Gabay.pdf>, consulté le 15 juillet 2015.

(114) voir William Downs, Lou Anne Wright et Erik Ramsey, The Art of Theatre: Then and Now, 3^e éd., CENGAGE Learning, 2012, p. 290.

(115) Simon Gabay, op. cit., p. 29-30.

(116) Louis Petit de Julleville, op. cit., p. 7.

(117) L'évolution de l'art rupestre à cet égard est instructive, même si, comme l'estime l'auteur des lignes suivantes, il n'est pas absolument certain que ces dessins représentent des masques stricto sensu : « Lorsqu'on rassemble tous les profils humains connus, on constate qu'on passe insensiblement du profil normal à celui d'une tête d'animal. Ce passage se fait notamment par l'exagération du redressement du nez : le dos du nez s'allonge et apparaît presque à l'horizontale, ce qui entraîne le bas du visage en protrusion exagérée, de sorte que finalement toute la face s'allonge en museau. Cette transformation n'apparaît que pour les figures masculines, les figures féminines suivant d'autres canons. Henry Pernet, Mirages du masque, Editions Labor et Fides, 1988, p. 36. Voir aussi François Soleilhavoup, A Propos des masques et visages rupestres du Sahara. In Archéo-Nil, I, p. 43-58, consultable à l'adresse suivante : <http://www.archeonil.fr/revue/AN01-1991-Soleilhavoup.pdf>, consulté le 15 juillet 2015.

(118) Voir <https://elementsdeducationraciale.wordpress.com/2014/12/07/larabie-noire-et-lorigine-africaine-de-lislam-ii>.

(119) Les adeptes du dionysisme avaient pour habitude de se rassembler autour d'un masque placé dans un panier (David Wiles, Greek Theatre Performance: An Introduction, Cambridge University Press, 2000, p. 147) Des vases antiques montrent des femmes dansant autour d'un Dionysos figuré par une robe suspendue à un bâton surmonté d'un masque (Michael Gagarin (éd.), The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome, t. 1, Oxford University Press, 2010, p. 429).

(120) « Il arriva, pendant que j'étais en Egypte, raconte Hérodote (v. 484-v. 420 av. J.-C.), une chose étonnante dans le nome mendésien : un bouc eut publiquement commerce avec une femme, et cette aventure parvint à la connaissance de tous » (II, 46).

Il est affirmé que « La question de la zoophilie est réglée », sous prétexte que Plutarque, « meilleur connaisseur des instincts de la bête... (comment faut-il comprendre cette sentence ? [N. D. E.]) rectifie dans un de ses dialogues du 1^{er} siècle de notre ère la relation du voyageur grec », en faisant observer que « le bouc de Mendès (voilà donc un bouc plusieurs fois centenaire [N. D. E.]) reste indifférent aux belles femmes avec lesquelles il est enfermé et qu'il ne s'enflamme que pour les chèvres » (voir Florence Maruéjol, L'Amour au temps des pharaons, Éditions First, 2011). La question de la zoophilie du bouc ou de celle de ces « belles femmes » ?

(121) François Joseph Michel Noël, L. J. Carpentier et Louis Puissant, Dictionnaire des inventions, 4^e éd., revue et corrigée, J. P. Meline, Cans et compagnie, 1837, p. 332.

(122) Karl Kerényi (Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens, Langen Müller, 1976, p. 308) fait remarquer que, selon cette tradition, les couronnes dont il ornait la tête de ses acteurs étaient faites de frondes de komaros, une plante intoxicante de fraises sauvages dont les fruits sont utilisés pour fortifier le vin. Selon le philologue et historien des religions hongrois (op. cit., p. 207), « La présence massive d'adeptes d'une religion non grecque entre le lac de Génésareth et la côte phénicienne est attestée par le fondateur du christianisme, qui voyagea dans cette région jusqu'à Tyr ».

(123) <http://www.danielpipes.org/comments/68303>.

(124) Jules Girard, Dionysia. In Charles Daremberg et Edmond Saglio, Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, t. 2, 1re partie, Paris, Hachette, 1892, p. 230-46 ; voir également Octave Navarre, Persona. In ibid., t. 4, 1re partie, Hachette, 1873, p. 406. Dans la pratique, il est certain que l'usage du masque était nécessaire. En effet, seuls trois hypokritai étaient autorisés dans une tragédie et toute tragédie comportait plus de trois personnages. Cependant, cette règle même témoigne de l'emprise dionysiaque sur le théâtre : elle répond à la nature protéiforme et insaisissable de Dionysos.

(125) Ceux qui prenaient plaisir à se masquer étaient appelés satyres – terme que Lucien de Samosate rattache au mot hébreu « satur », « caché » – ou faunes, en hébreu fanim, « masque » (Encyclopédie du dix-neuvième siècle, 3e éd., vol. 9, Paris, 1870, p. 166).

(126) A Pompéi, par exemple, Isis est représentée aux côtés de Bacchus sur une fresque et sur une feuille d'argent (Michel Malaise, Les Conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie, 1972, Brill, Leiden, p. 197).

(127) Andre Laks et Malcolm Schofield, Justice and Generosity: Studies in Hellenistic Social and Political, Cambridge University Press, 1995, p. 150.

(128) Charles Guérin, Persona: Antécédents grecs et première rhétorique latine, vol. 1, Vrin, 2009, p. 16-7.

(129) Maurice Nédoncelle, Prosôpon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique. In Revue des Sciences Religieuses, t. 22, fasc. 3-4, 1948, p. 277-99.

(130) Julius Evola, Métaphysique du sexe, L'Âge d'Homme – Guy Trédaniel, Lausanne et Paris, 2006, p. 48.

(131) Carl Gustav Jung, Two Essays on Analytical Psychology, 2e éd., Routledge, Londres, p. 158.

(132) Ibid.

(133) Le nom de « Phersu » est inscrit sur une fresque peinte dans la tombe des augures de la nécropole étrusque de Monterozzi, près de la ville italienne de Tarquinia. Cette inscription est située derrière la tête d'un personnage masqué qui tient en laisse un autre personnage. À propos du masque étrusque, voir Jean-René Jannot, Phersu, Phersuna, Persona, In Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde organisée par l'Équipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR

126 (CNRS, Paris) et l'Ecole Française de Rome. Rome, 3-4 mai 1991, Ecole Française de Rome, 1993, p. 281-320.

(134) Maurice Nédoncelle, *op. cit.*, p. 288-9.

(135) Martin Nilsson, *Die Geschichte der Griechische Religion*, vol. I, C. H. Beck, 1955, p. 461-2 ; Georg Friedrich Schömann, *Antiquités grecques*, vol. 2, A. Picard, 1887; voir aussi Honoré d'Albert de Luynes, *Etudes numismatiques sur quelques types relatifs au culte d'Hécate*, Firmin-Didot frères, Paris, p. 64.

(136) C. Goudineau, *ἱεραὶ Τραπεζαί*, In *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 79, n° 79-1, 1967 [p. 77-134], p. 100.

(137) Julius Evola, *Sintesi di dottrina della razza*, Ar, Padoue, 1978, p. 155.

(138) Lindley Powers Spencer, *Masks in Theatre*, vol. 2, University of Wisconsin, Madison, 1968, p. 243.

(139) Sylvain Lebreton, *Les épiclèses dans les Hymnes orphiques : l'exemple de Dionysos*, in Richard Bouchon, Pascale Brillet-Dubois et Nadine Le Meur-Weissman (éds.), *Hymnes de la Grèce antique: Approches littéraires et historiques*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2012, p. 205.

(140) Voir Margaret C. Miller, *Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos*. In *American Journal of Archaeology*, vol. 103, n° 2, avril, 1999 [p. 223-53].

(14) *Ibid.*

(142) Voici dans quelles circonstances ce nom leur dut donné : « Argée était roi de Macédoine, et Galaure l'était des Taulantiens. Les Taulantiens firent la guerre aux Macédoniens dans un temps qu'Argée n'avait que peu de troupes. Il ordonna aux filles des Macédoniens, quand les ennemis feraient avancer leur phalange, de descendre de la montagne Erébée et de se faire voir aux ennemis. À l'approche des Taulantiens, ces filles descendirent de la montagne, branlant les thyrses, au lieu des dards, et le visage ombragé des couronnes qu'elles avaient sur la tête. Gaulaure, frappé d'étonnement, et prenant de loin cette troupe pour des hommes, donna le signal de la retraite. Les Taulantiens prirent la fuite, jetèrent leurs armes, et laissèrent leur bagage. Argée ayant eu la victoire sans combat, bâtit un temple et le dédia à Bacchus trompeur; et les filles que les Macédoniens appelaient auparavant Ctodones (d'un nom formé pour exprimer le bruit qu'elles faisaient dans les orgies de Bacchus), il ordonna qu'on les appelât Mimallones (comme qui dirait imitatrices), parce qu'elles avaient imité les hommes » (Polyen, *Ruses de guerre*, 4, 1).

(143) Ferdinand Hoefer, *L'Univers: histoire et description de tous les peuples*, vol. 3, Firmin-Didot, Paris, 1852, p. 76.

(144) Bernard Picart, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Jean Frédéric Bernard, Amsterdam, vol. 7, p. 148.

(145) *Œuvres de Macrobe*, traduites par Ch. de Rosoy, vol. 2, Firmin Didot, Paris, p. 32-3.

(146) Signalons en passant que, sous Henri III, selon Mézerai, « la licence la plus effrénée régna dans les fêtes de la cour. Il donna un festin, entre autres, à sa mère, où les femmes servirent déguisées en hommes » (in Jean Gaume, *La Révolution*, vols. 7-8, 1857, p. 180).

(147) Ce verset, comme l'ont fait observer la plupart des commentateurs laïcs, pourrait impliquer que le travestissement était plus ou moins courant dans l'ancien Israël.

(148) « ... les eusthathiens avaient conseillé aux femmes de porter des habits d'hommes, c'est-à-dire des habits de moine ; ils voulaient montrer par là que, dans l'état de sainteté auquel ils étaient parvenus, il n'y avait plus de distinction entre l'homme et la femme » (Karl Joseph von Hefele, *Histoire des Conciles*, t. 2, Adrien Le Clere, Paris, p. 177). Anathémisés, ils n'avaient pourtant fait que, pour ainsi dire, prendre au mot Paul de Tarse (Galates, 3:28) : « Il n'y a plus ni Juif ni Grec, il n'y a plus ni esclave ni libre, il n'y a plus ni homme ni femme ; car tous vous êtes un en Jésus-Christ. ».

(149) Voir François Bovon, Bertrand Bouvier et Frédéric Amsler Brepols, *Acta Philippi*, vol. 12, Brepols, 1999, p. 507 ; voir aussi L'Émoi de l'histoire, n° 23-29, Association historique et archéologique des élèves du Lycée Henri IV, 200, p. 40 ; M. Delcourt, Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne. In *Revue de l'histoire des religions* 1958, vol. 153-1, p. 1-33, p. 21.

(150) Hartmut Hoffmann, Rudolf Pokorny et Burchard (Evêque de Worms), *Das Dekret des Bischofs Burchard von Worms*, Hahnsche Buchhandlung, 1991, p. 311.

(151) Dans le cas où un homme s'habillait en femme, la condamnation reposait sur la croyance que le coupable le faisait, soit pour gagner la confiance d'une femme à des fins sexuelles, soit pour se livrer à des rituels de magie (c'est la seule raison invoquée par le pénitentiel de Silos [John T. McNeill et Helena M. Gamer, *Medieval Handbooks of Penance*, Columbia University Press, 1938, p. 289]) pour interdire aux hommes les habits féminins, seule interdiction du travestissement masculin dans le droit canon), soit encore pour assouvir des pulsions homosexuelles. Dans tous les cas, il était jugé et condamné (Marie de Rasse, *Travestissement et transvestisme féminin à la fin du Moyen Âge*. In *Questes*, n° 25, p. 16, consultable à l'adresse suivante : http://questes.free.fr/pdf/bulletins/0025/06-art_Marie.pdf, consulté le 15 juillet 2015.

Le travestissement dans ce sens, si l'on peut s'exprimer ainsi, était toléré dans deux cas : lorsque l'homme qui revêtait des vêtements de femme était reconnu comme tel (un exemple stupéfiant en est une joute ludique organisée par Henri II en 1286 à Tyr, dans laquelle les chevaliers combattirent vêtus en femmes (Antoine Charles Gidel, *Études sur la Littérature Grecque Moderne*, Paris, 1866, p. 48) ; lorsqu'il accomplissait une fonction sociale défendue aux femmes. Il l'était aussi dans un troisième cas : le théâtre, dans lequel, comme nous l'avons maintes fois répété, les rôles féminins étaient tenus par des hommes vêtus en femmes (Cette pratique n'était pas entièrement tombée en désuétude dans les grands mystères du XVe et du XVIe siècle, ni même plus tard, fût-ce à titre exceptionnel, dans le théâtre profane : chez Molière, certains rôles féminins, dont celui de Mme Pernelle et de Mme Jourdain, étaient joués par des hommes ; chez Corneille aussi.). Il l'était enfin dans un quatrième cas : les carnivals et les réjouissances burlesques associés aux fêtes liturgiques, comme la fête des fous, au cours desquelles les ecclésiastiques et les enfants de chœur avaient l'habitude de se déguiser en femmes.

Ces réjouissances étaient naturellement l'occasion pour les femmes aussi de se travestir en hommes. En dehors de ce cadre cérémoniel, il aurait existé au « moyen âge » « de nombreux cas concrets » de travesties, qui indiqueraient que « l'attitude de la société du bas Moyen-Âge, face au travestissement féminin, demeure relativement pragmatique et tolérante » (voir Marie de Rasse, op. cit.).

En ce qui concerne les homosexuels travestis en femmes, ils risquaient le bûcher, en cas d'accusation de sodomie. C'est ce qui arriva en 1372 à un certain Rémon, traduit en justice pour « péché de bougrerie et de sodomie » et pour avoir « habité charnellement avec plusieurs hommes dont il recevait profit ». Ce fut la premier procès d'un travesti en France (Maurice lever, La Répression de l'homosexualité. In Historama, n° 17, juillet 1985, p. 36-43). En Angleterre, le premier se tint en 1395, à l'époque où les Lollards accusaient le clergé de sodomie et où l'Église accusaient les Lollards d'être des sodomites. L'accusé s'appelait John Rykener, alias Eleanor. Comme le dit bien Isaac Bershadly (Sexual Deviancy and Deviant Sexuality in Medieval England, Primary Source, vol. 5, n° 1, p. 14, consultable à l'adresse suivante:

<http://www.indiana.edu/~psource/PDF/Current%20Articles/Fall2014/2%20Bershadly%20Fall%2014.pdf>, consulté le 15 juin 2015) « ce n'était pas le pêché en lui-même qui faisait peur aux ecclésiastiques », mais la publicité négative que les scandales faisaient à l'Église. Au cours de son interrogatoire (Internet Medieval Source Book, Paul Walsall, The Questioning of John Rykener, A Male Cross-Dressing Prostitute, 1395, consultable à l'adresse suivante :

<http://legacy.fordham.edu/halsall/source/1395rykener.asp>, consulté le 15 juillet 2015), Eleanor affirma qu'un grand nombre de ses clients étaient des prêtres, des moines et des nonnes et que ses préférés étaient les prêtres, car ils payaient bien ; rien ne permet de mettre en doute son témoignage (Isaac Bershadly, op. cit., p. 15).

(152) Vern L. Bullough et Bonnie Bullough, Cross Dressing, Sex, and Gender, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 45-6.

(153) Voir, pour le corpus et non pour l'interprétation du motif, Delphine Dalens-Marekovic, Le motif du héros travesti dans le roman arthurien, 22ème congrès de la société internationale arthurienne (Rennes, 2008), consultable à l'adresse suivante : <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/marekovic.pdf>, consulté le 15 juillet 2015.

(154) Hélène Gallé, Déguisements et dévoilements dans le Charroi de Nîmes et la Prise d'Orange (comparés à d'autres chansons de geste). In Les chansons de geste: actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals, pour l'étude des épopées romanes, Grenade, 21-25 juillet 2005, Société Rencesvals. Congrès international Universidad de Granada, 2005, p. 275.

(155) Debbie Kerkhof, Transvestite Knights: Men and Women Cross-dressing in Medieval Literature, Thèse de Maîtrise, University of Utrecht, 2013, p. 51.

(156) Ibid., p. 62-3.

(157) Voir Alain Demurger, Croisades et croisés au Moyen Âge, Flammarion, 2010.

(158) Neal Bonenberger, *The Forgotten Crusaders — A Comparative Analysis of the Roles of and Effects on Christian Women in the West and the East during the Crusading Era*. In *Binghamton Journal of History*, automne 2013/ printemps 2014, p. 4, 9-10, consultable à l'adresse suivante : <https://www.binghamton.edu/history/resources/journal-of-history/n-bonenberger.pdf>, consulté le 15 juillet 2015 .

(159) On en a dénombré pas moins de trente-quatre dans les écrits hagiographiques du IV au VI^e siècle. Voir Valerie R. Hotchkiss, op. cit., p. 14.

(160) Delphine Dalens-Marekovic, op. cit., p. 2.

(161) Basile de Césarée, *La vie de sainte Thècle*, traduite par Joachim Trotti de La Chétardie, N. Jacquard, 1668 ; voir également Frédérique Villemur, *Saintes et travesties du Moyen Âge*, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1999, consultable à l'adresse suivante : <http://clio.revues.org/253> ; DOI : 10.4000/clio.253, consulté le 16 juillet 2015.

Les Actes de Paul et de Thècle furent dénoncés comme apocryphe, mais ils ne le furent pas avant le VI^e siècle, c'est-à-dire quatre siècles après leur composition. Les chrétiens du IV^e et V^e siècles les tenaient « pour aussi valables que les Évangiles ou les Épîtres pauliniennes » (*Académie des inscriptions & belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Éditions Klincksieck, 1968, p. 60) et « Les auteurs les plus orthodoxes reconnaîtront en elle non seulement une sainte historique bénéficiant d'un culte (essentiellement oriental, on le rencontre cependant en Occident), mais aussi le prototype de l'idéal de chasteté sur lequel repose le monachisme féminin (et masculin). Mieux encore, elle devient le modèle de la sainteté en supplantant Perpétue, mère et martyre » (Frédérique Villemur, op. cit. [c'est nous qui soulignons]). La légende trouve un fondement dans un culte qui était rendu à Meriamlik en Séleucie, d'où Thècle est originaire (voir André-Jean Festugière, « Les énigmes de sainte Thècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1968, vol. 112, n°1, p. 52-63).

(162) « La Vie de sainte Eugénie », consultable à l'adresse suivante : <http://orthodoxievco.net/ecrits/vies/moniales/eugenie.pdf>, consulté le 16 juillet 2015.

(163) In Iogna-Prat Dominique, *La Madeleine du Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenae* attribué à Odon de Cluny. In *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age*, vol. 104, n° 104-1, 1992 [p. 37-70], p. 59.

(164) Il ne sera pas hors de propos de signaler la coutume qui consistait pour les femmes à féminiser Jésus-Christ. « ... sur certains crucifix, le Christ est habillé au point d'être transformé dans son genre : à Perpignan, il porte une perruque faite avec des cheveux de femme, et sous sa tunique, une chemise féminine ; à l'Escorial, un autre a une longue chevelure et une tunique brodée jusqu'aux genoux ». (voir Frédérique Villemur, op. cit.)

(165) De sa mère il dit, virtuose de l'oxymore, qu'elle cachait « sous ses habits de femme un cœur rempli d'une foi virile » (Augustin, Les Confessions, IX, p. 307, in Chefs d'Oeuvre des Pères de l'Église, t. 12, Paris, 1838).

(166) Voir Laila Abdalla, Man, woman or monster : some themes of female masculinity and transvestism in the Middle Ages and Renaissance. Thèse de Doctorat, McGill, 1996, consultable à l'adresse suivante : <http://www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/nq29865.pdf>, consulté le 16 juillet 2015.

(167) In Yelena Mazour-Matusevich, La position de Jean Gerson (1363-1429) envers les femmes. In Le Moyen Age, t. CXII, 2006 [p. 337–53].

(168) In Dominique Arnauld, Histoire du christianisme en Afrique : les sept premiers siècles, ARTHALA, 2001, p. 328.

(169) Eusèbe de Césarée, Histoire ecclésiastique, V, 1, 41.

(170) Marie-Frédérique Pellegrin (éd.), >François Poullain de La Barre, De l'égalité des deux sexes, Vrin, p. 298-9. D'un autre côté, le sentiment de l'égalité de l'homme et de la femme est très présent dans la littérature patristique, de Hierosme à Clément d'Alexandrie et, naturellement – de Gobineau a fait judicieusement remarquer qu'il n'est que l'inférieur qui puisse parler d'égalité et que le discours de l'inférieur sur l'égalité est le moyen dont il se sert pour usurper la place du supérieur -, celui de la supériorité de la femme s'y fait jour.

(171) Voir, pour le féminisme de de Pisan, Sarah Hanley, « Identity Politics and Rulership in France: Female Political Place and the Fraudulent Salic Law in Christine de Pizan and Jean de Montreuil ». In Michael Wolfe, Changing Identities in Early Modern France, Duke University Press, 1996, p. 78-94.

(172) Isabelle Constant, Les mots étincelants de Christiane Rochefort : langages d'utopie, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam et Atlanta, GA, 1996, p. 158. Pourquoi une femme se serait-elle déguisée en homme pour entrer au monastère, puisque, pas plus que le couvent, il n'était interdit aux femmes ? Pour pouvoir être diacre ou prêtre, les femmes n'ayant plus été admises à la prêtrise depuis le décret de Gratien (1140). Mais cette explication ne peut valoir que pour celles qui se travestirent pour entrer dans ces institutions religieuses à partir du deuxième tiers du XIIIe siècle, car le décret de Gratien, assez curieusement, n'entra dans le droit canonique qu'en 1234.

(173) Bernadette McNary-Zak, Christine de Pizan's Vision for the Exemplary Parenting of Mother Marina, consultable à l'adresse suivante : <http://www.readperiodicals.com/201411/3522786971.html>, consulté le 16 juillet 2015.

(174) Christine McWebb, Le Roman de la Rose de Jean de Meun et le Livre des Trois Vertus de Christine de Pizan : un palimpseste catoptrique. Thèse de Doctorat, The University of Western Ontario, London, Ontario, Canada, consultable à l'adresse suivante : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0009/NQ40277.pdf, consulté le 16 juillet 2015.

(175) Nicole Pellegrin (éd.), *Histoires d'historiennes*, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2006, p. 26.

(176) En témoigne le cas de Jeanne d'Arc, dont ses collègues soldats « ont déclaré à maintes reprises pendant son procès qu'ils n'avaient jamais senti de désir sexuel envers Jeanne la travestie, même quand ils ont couché dans la même chambre qu'elle et ont vu son corps nu. Jean II, duc d'Alençon a éprouvé le même phénomène bien qu'il ait vu ses seins. Gobert Thibault, un seigneur royal, témoignait que les soldats dans les champs avec Jeanne « croyaient que c'était impossible de la désirer » » (Amy Christine West, Christine de Pizan : la construction d'une 'autorité' féminine. Thèse de Maîtrise, McMaster University, mai 2001, consultable à l'adresse suivante :

<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/13562/1/fulltext.pdf>, consulté le 16 juillet 2015

(177) Il semble avoir pour origine deux anecdotes antiques, l'une racontée par Énée dans sa *Poliorcétique*, l'autre par Polyen dans ses *Stratagèmes* ; l'une et l'autre sont apparemment fondées sur des traditions folkloriques orientales et, en tout cas, elles sont d'inspiration dionysiaque (François Delpech, *Pilosités héroïques*. In *Bulletin Hispanique*, t. 100, n° 1, 1998 [p. 131-64], p. 144).

(178) Charles Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 1867, p. 121.

(179) Voir Frédérique Villemur, *op. cit.*

(180) Augustin Fangé, *Mémoires pour servir à l'histoire de la barbe de l'homme*, Liège, 1774, p. 57.

(181) Charles Cahier, *op. cit.*, p. 122.

(182) La figure de la guerrière travestie, auréolée de merveilleux, deviendra un topos dans le roman espagnol au XVe siècle. Beaucoup plus réalistes sont les traits des jeunes orphelines qui s'engagent dans l'armée du roi pour suivre leur amant et défendre leur pays les armes à la main, dans les romans, donnés comme de vrais-faux mémoires, de Madame de Villegieu (1640-1683).

Au XVIIe siècle, le thème de la jeune fille qui se déguise en homme pour réaliser des exploits guerriers en l'absence d'un père malade ou d'un frère mort et qui quitte ses vêtements masculins une fois sa mission accomplie est récurrent dans les contes de Mademoiselle L'Héritier de Valandon. Influencées ou pas par ces récits, c'est justement à partir du XVIIe siècle que les femmes déguisées en hommes s'introduisent massivement dans les armées européennes (Augustin Redondo, *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, 1995, p. 59).

(183) Nicole Dufournaud, *Femmes en armes au XVIe siècle. Penser la violence des femmes*, Paris, 2010, p. 3, consultable à l'adresse suivante : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00687858/document>, p. 3, consulté le 16 juillet 2015.

(184) Voir, pour les cas attestés de femmes s'étant déguisées en homme pour entrer au monastère, Valerie R. Hotchkiss, *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe*, Routledge, 2012, p. 15-6.

(185) Yongku Cha, Hildegund von Schönau – Eine Mittelalterliche Transgender - Eine historisch-psychologische Analyse, Chung-Ang University, Séoul, consultable à l'adresse suivante : http://medsociety.or.kr/layouts/MLT_Simple_sub/2010Yong-Ku,%20CHA.htm, consulté le 16 juillet 2015.

(186) Saints, Cult of the. In Carl Lindahl, John McNamara et John Lindow (éds.), *Medieval Folklore: A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*, Oxford University Press, 2002, p. 356.

(187) Le nom de Liberata qui fut donné à la sainte « à cause de la façon dont le Ciel l'avait débarrassée du mariage, la fit appeler à peu près sainte Débarras... Par suite de cette dénomination, était venue en Angleterre l'idée que la sainte pouvait être particulièrement secourable aux femmes qui voulaient se débarrasser de leurs maris » (Charles Cahier, op. cit. p. 60).

(188) Frank Dufossé, Sainte Wilgeforte, consultable à l'adresse suivante : <http://www.mincoin.com/infos/sainte-wilgeforte.php>, consulté le 16 juillet 2015. Elle est présente dans l'iconographie en Italie sous le nom de Liberata (voir Federico Troletti, *The continuity between pagan and Christian cult*, consultable à l'adresse suivante : <http://www.rockartscandinavia.com/images/articles/santea10.pdf>, consulté le 16 juillet 2015), en France et en Angleterre (Worstead, Boxford, Norwhich et, sous le nom de Uncumber, à l'abbaye de Westminster – voir Christine King, « Shrines and Pilgrimages before the Reformation », *History Today*, vol. 29, n° 10, octobre 1979, p. 664-69, consultable à l'adresse suivante : http://historyonline.chadwyck.co.uk/getImage?productsuffix=_studyunits&action=printview&in=gif&out=pdf&src=/pci/c172-1979-029-10-000006/conv/c172-1979-029-10-000006.pdf&IE=.pdf, consulté le 16 juillet 2015).

(189) Jacques Baudoin, *Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident*, EDITIONS CREER, 2006, p. 310.

(190) Valerie R. Hotchkiss, op. cit., p. 16.

(191) Jennifer Lynne Henery, *Early Christian Sex Change. The Ascetical Context of Being Made Male in Early Christianity*. Thèse de Doctorat, Marquette University, 2009, p. 13-4, consultable à l'adresse suivante : http://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1153&context=dissertations_mu, consulté le 16 juillet 2015.

(192) Jean Mabillon, *Museum italicum*, t. 1, pars alt., p. 281, 1687. Les récits du martyr de certaines saintes travesties font toujours partie de la liturgie de Jean Chrysostome, la plus courante dans le rite byzantin. Dans l'aire catholique, maints catéchismes font toujours référence à telle ou telle sainte travestie au XIXe siècle. C'est le cas, par exemple, du Catéchisme de Montpellier de Charles Colbert de Croissy, réédité jusqu'au milieu du XIXe siècle.

(193) Valerie R. Hotchkiss, op. cit., p. 14.

(194) Paul Lacroix, *La Fête des fous*, in Paul Lacroix et Ferdinand Seré (éds.), *Le Moyen Âge et la Renaissance*, t. 1, Paris, 1848, p. 110.

(195) Au VI^e siècle, les religieuses de Poitiers, connues pour leur dévergondage, furent accusées, entre autres délits, d'avoir célébré des *barbatoria*, mascarades où étaient représentés des faunes. La présence de barbatoires dans la fête des fous semble indiquer que celle-ci n'est que la continuation des *barbatoria* et qu'elle est donc plus ancienne qu'on ne le pense. Incidemment, les *barbatoria*, comme les autres réjouissances liturgiques chrétiennes du « moyen âge », trouvent leur origine dans l'antiquité romaine, mais, dans ce cas, dans une coutume proprement romaine qui n'avait aucun rapport avec le culte dionysiaque : celle qui consistait à donner un repas à ses amis, le jour où l'on se faisait faire la barbe pour la première fois (Jacques Antoine Dulaure, *op. cit.*, p. 307).

(196) Jacques-Antoine Dulaure, *Histoire de Paris et de ses monuments*, vols. 1-2, Furne et Cie, p. 115, 1846.

(197) Paul Lacroix, *op. cit.*, p. 114.

(198) Au XIX^e siècle encore, aux Pays-Bas, un couvent des Ursulines célébrait la fête des Innocents de cette manière.

(199) Hermann Ewerbeck, *Qu'est-ce que la Bible ? : d'après la nouvelle philosophie allemande*, Paris, 1850, p. 129.

(200) Les similarités entre le christianisme et le culte de Dionysos sont nombreuses à d'autres égards. « Dionysos, dont le père, comme dans l'histoire chrétienne, était 'dieu', mais dont la mère était une mortelle (Semele), était représentée en Orient sous les traits d'une jeune homme barbu à l'allure majestueuse, qui non seulement avait appris aux hommes à cultiver la vigne, mais leur avait aussi donné des lois, tout en favorisant les arts, en prêchant le bonheur et en promouvant la paix. Comme Jésus, il avait eu une mort violente et était descendu en enfer. Mais il avait ensuite connu une résurrection et une ascension ; et celles-ci étaient commémorées dans des cérémonies sacrées. Selon une légende, il s'était transformé en taureau et s'était fait taillé en pièces par ses ennemi ; selon une autre légende, il avait été changé en bélier. Ses adorateurs avaient l'habitude de découper un taureau ou une chèvre et de manger sa viande crue. Il était associé à divers animaux, dont le bouc et l'âne. Et on racontait qu'il avait monté deux ânes et les avait ensuite transformés en constellations » (Acharya S., *Suns of God*, Adventures University Press, 2004, p. 99 ; voir aussi Karl Kerényi, *op. cit.*) De plus, selon l'historien Théopompe de Chios (378-323 avant notre ère), Dionysos changeait l'eau en vin chaque année dans l'île de Naxos. Les similarités entre le culte de Dionysos et le christianisme étaient si nombreuses que les Romains du II^e siècle de notre ère confondaient ces deux cultes, comme en témoigne le Dialogue de Saint Justin avec le Juif Tryphon (X).

(201) Ce serait là l'origine des offices de nuit célébrés encore aujourd'hui, à certaines époques, dans le catholicisme.

(202) Ami Perrier, La danse, les mascarades et les processions dans l'Église Romaine, Genève, 1870, p. 13.

(203) Ibid., p. 14.

(204) Ibid., p. 15.

(205) De Jejunio, 17. In Stuart A. Donaldson, Church life and thought in North Africa, A.D. 200, Cambridge University Press, p. 70 ; voir aussi Louis Joseph Antoine de Potter, Histoire philosophique, politique et critique du christianisme et des églises chrétiennes, 1830, p. cxxxv. Il est à remarquer que Tertullien ne vise pas les "hérétiques" en particulier et qu'il ne donne aucun détail sur le déroulement des agapes. Peut-être est-ce pour cette dernière raison que ses accusations ne sont pas déclarées "suspectes" par les très rares universitaires qui ont osé se frotter à la ligne citée de De Jejunio. En revanche, le témoignage détaillé d'Épiphane de Chypre sur les pratiques agapiques des Phibionites (ainsi que sur celles des cataphrygiens, des quintilliens, des pépuziens et des priscilliens) est récusé par les spécialistes, très rares eux aussi, qui entreprennent de s'y attaquer.

Selon Épiphane, ces sectes « se livrent à des fêtes somptueuses qui débutent par un salut très spécial : les hommes serrent la main des femmes, en leur caressant et en leur chatouillant secrètement la paume par en dessous (Panarion, 26, 4, 2)... Mais les festivités ne commencent réellement que lorsque la compagnie est assise avec nourriture et boisson. Les couples mariés se séparent pour s'engager dans une liturgie de rapports sexuels, chacun avec un autre membre de la communauté (ibid., 26, 4, 4). L'union n'est pas destinée à aboutir cependant, car l'homme se retire avant l'orgasme. Le couple alors recueille la semence dans ses mains et l'avale ensemble en s'écriant : « Ceci est le corps du Christ ». Lorsque c'est possible le couple collecte aussi, et consomme, le sang menstruel de la femme, en disant, « ceci est le sang du Christ » (ibid., 26, 4, 5-8). Si par hasard la femme tombe enceinte, on laisse le fœtus se développer jusqu'à ce que l'on puisse pratiquer un avortement manuel. Ensuite, affirme Épiphane, il est démembré, enrobé de miel et d'épices, et dévoré par la communauté comme un repas eucharistique spécial (ibid., 26, 5, 4-6).

« Les dirigeants du groupe qui sont parvenus à la perfection n'ont plus besoin de femmes pour ces réjouissances. Ils se livrent à des relations homosexuelles entre eux (Panarion 26, 11, 8). Par ailleurs, nous informe Épiphane, les adeptes pratiquent la masturbation sacrée. Ils peuvent alors consommer le corps du Christ dans l'intimité de leur propre chambre ».

Bart Ehrman, l'auteur de ces lignes, incline à penser que le récit d'Épiphane est peu crédible et ne vise qu'à calomnier les Phibionites pour les discréditer (voir Bart T. Ehrman, Lost Christianities, Oxford University Press, 2003, p. 199-20, consultable à l'adresse suivante : : https://thebibleisnotholy.files.wordpress.com/2010/06/ehrman-lost-christianities_the-battle-for-scripture-and-the-faiths-we-never-knew-2003.pdf, consulté le 16 juillet 2015.

Il n'en demeure pas moins que les phibionites pouvaient s'appuyer sur certains versets bibliques pour justifier leurs pratiques ; d'autres sectes « hérétiques » aussi (Jean de Damas indique que les pépuziens, « Pour faire leurs initiations... tuent un jeune enfant avec des aiguilles d'airain » et que, « comme les

Cataphygastes, ils pétrissent avec son sang de la farine de froment, ils en font du pain et prennent leur part de l'oblation » (Pierre Champagne de Labriolle, *Les sources de l'histoire du Montanisme, textes grecs, latins, syriaques*, L'Université de Fribourg, 1913, p. 248) ; Augustin rapporte que les cataphrygiens, les pépuziens et les quintiliens ont des « mystères coupables », qui consisteraient « à servir, pour composer leur eucharistie, le sang d'un enfant d'un an dont ils couvriraient le corps de piqûres d'épingles, et qu'ils mêleraient à de la farine pour en faire un pain. Si l'enfant meurt à la suite de ce traitement, ils le tiennent pour un martyr ; et s'il survit, ils en font un grand-prêtre » (Augustin, *De haeresibus*, 26. In *Œuvres Complètes de saint Augustin*, t. 25, Paris, 1870, p. 222) ; Philastre dit que les cataphrygiens « passent pour mêler, dans la célébration de la Pâque, le sang d'un enfant à leurs sacrifices » (in Thomas Rogers, *The Catholic Doctrine of the Church of England*, The University Press, Cambridge, 1854, p. 295)). Ils pouvaient s'appuyer, entre autres, sur Jean 6:53 : « Jésus leur dit : En vérité, en vérité, je vous le dis, si vous ne mangez la chair du Fils de l'homme, et si vous ne buvez son sang, vous n'avez point la vie en vous-mêmes. »

Béranger de Tours, après avoir contesté la présence réelle de Jésus-Christ dans l'hostie, est condamné au concile de Tours (1050) et est obligé de se rétracter au concile de Rome (1079): « Moi Bérenger, je crois de cœur et je professe de bouche que le pain et le vin placés sur l'autel, par le mystère de l'oraison sacrée et par les paroles de notre Rédempteur, sont convertis substantiellement en la vraie, vivifiante et propre chair et au sang de Jésus-Christ notre Seigneur, et que, après la consécration, c'est le vrai corps du Christ, lequel est né de la Vierge et, offert pour le salut du monde, a été suspendu à la croix, et siège à la droite du Père, et c'est le vrai sang du Christ, lequel a coulé de son côté, et cela non pas seulement en signe et par la vertu du sacrement, mais en propriété de nature et en vérité de la substance » (Louis Georges Bareille, *Le catéchisme romain*, t. 4, 1906, Soubiron, p. 427-8).

En 1418, le concile de Constance condamne quarante-cinq propositions tirées de la doctrine de Wyclif, dont celle-ci : « Christus non est in eodem sacramento identice et realiter propria praesentia corporali » (Gaetano De Folgore, *Institutiones theologiae ad usum studiosae juventutis*, t. 5, Naples, 1822, p. 480). Il la rectifie ainsi : « quod post consecrationem sacerdotis in sacramento altaris sub velamento panis et vini non sit panis materialis et vinum materiale, sed idem per omnia Christus, qui fuit in cruce passus, et sedet ad dexteram Patris ; – Quod facta consecratione per sacerdotem, sub sola specie panis tantum, et praeter speciem vini. sit vera caro Christi et magnis et anima et deitas et totus christus. ac idem corpus absolute et sub una qualibet illarum specierum singulariter. » (Karl Joseph von Hefele, *op. cit.*, Letouzey et Ané, 1916, 1876, p. 523)

Le concile de Trente le confirmera : « Si quelqu'un dit que dans le très Saint-Sacrement de l'Eucharistie ne sont pas contenus vraiment, réellement et substantiellement le corps et le sang en même temps que l'âme et la divinité de notre Seigneur Jésus Christ et, en conséquence, le Christ tout entier, mais dit qu'ils n'y sont qu'en tant que dans un signe ou en figure ou virtuellement : qu'il soit anathème. » Pie X le réaffirmera (*Grand catéchisme de Rome*: prescrit par S.S. le Pape Pie X aux diocèses de la province de Rome. Traduction française autorisée, Lethielleux, 1908). Paul VI (1897-1978) enfoncera, c'est le cas de le dire, le clou : « le saint concile enseigne et professe ouvertement et sans détour que dans le vénérable Sacrement de la Sainte Eucharistie, après la consécration du pain et du vin, notre Seigneur Jésus-Christ, vrai Dieu et vrai Homme, est présent vraiment, réellement et substantiellement sous l'apparence de ces

réalités sensibles. » (Gervais Dumeige, Textes doctrinaux du magistère de l'Église sur la foi catholique, KARTHALA, 1993, p. 405).

Qui sont les « hérétiques » ? Qui sont les « orthodoxes » ?

Les universitaires ou des étudiants qui nous expliquent doctement depuis quelques décennies que « vero », « réellement », etc. dans ces textes ne doivent pas être pris au sens littéral ne sont plus forcés de se rétracter. Il n'est pas certain que, pour prendre un exemple entre mille, les anabaptistes que les habitants de Leyde au début du XVIIe siècle virent courir tout nus dans les rues, au motif « que la vérité est nue et qu'on ne doit être revêtus que de vertus » (Mathieu-Richard-Auguste Henrion, Histoire Générale de L'Église, t. 11, 4e éd., Gaume Frères, 1841, p. 439), les auraient suivis. En admettant qu'il soit naïf de prendre la Bible à la lettre, il l'est encore davantage de penser que le menu peuple, qui a toujours formé le gros des troupes du christianisme, ait jamais été capable d'en saisir le sens « anagogique », d'autant que la doctrine des quatre sens (littéral, moral, mystique et, précisément, anagogique) de l'Écriture ne fut ébauchée qu'au milieu du IIIe siècle par Origène, pour n'être systématisée qu'au Ve siècle par le Scythe Cassien (360-435) (Donald Senior et John J. Collins, The Catholic Study Bible, 2e éd., Oxford University Press, 2006, p. 58) ; d'autant aussi qu'Origène, pas plus que les Pères de l'Église, « ne (volatilise) pas le sens historique ou littéral. Il est le premier sens du texte et la base de toute interprétation » (Jacques Liébaert, Les Pères de l'Église : Ier – IVe siècle, vol. 1, Desclée, Paris, 1986, p. 96).

Pour en revenir au caractère spécifiquement orgiaque qui aurait été celui des pratiques sexuelles des phibionites, d'abord, il n'aura pas échappé au lecteur que certaines de celles-ci renvoient au tantrisme. Ensuite, les preuves existent, s'agissant du « moyen âge », de la tenue d'orgies au sein de mouvements chrétiens, comme celui du moine réformateur Tanchelin († 1115), les fossariens, les turlupins et leur grande prêtresse, la bien nommée Guillermine la Milanaise, les frères de l'esprit libre, etc.

(206) Othon Brunsfels, dans son Onomasticon Medicinae (1524), est un des premiers à avoir assimilé le corybantisme à la danse de saint Guy.

(207) Paul Lacroix, op. cit., p. 115. Platon (Les Lois) approuve certaines danses et en condamnent d'autres, en particulier celles des Toscans, parce qu'elles sont lascives et comportent des postures indécentes ; elles étaient d'ailleurs dansées aux saturnales et aux bacchanales et, à Rome, elles prirent le nom de danses nuptiales. Comme ces danses causèrent des désordres dans Rome, elles furent abolies sous le règne de Tibère ; doué d'un sens aigu de ce qui était proprement romain, il fit chasser de Rome, par un arrêt du sénat, tous les danseurs et tous les maîtres de danse, qui y étaient établis depuis fort longtemps pour l'éducation de la jeunesse ; passionné de danse, son successeur, Caligula, la fit rétablir sous toutes ses formes (Jacques Bonnet, Histoire générale de la danse, sacrée et profane, Paris, 1724, p. 180-1 ; plus romain d'esprit, Domitien chassa du sénat les sénateurs qui dansaient publiquement ce type de danses (ibid., p. 24).

« Vous voudriez savoir peut-être, demande François Henri Joseph Castil-Blaze, ce que c'était que la danse nuptiale ? Mon respect pour l'antiquité me défend de vous le dire ; mais lisez la Promenade autour du monde, publiée par M. Arago : si j'ai bonne mémoire, vous y trouverez la description de la

chica, danse des nègres de l'Afrique. Supposez que les acteurs sont blancs et revêtus du costume romain, vous aurez une idée exacte du divertissement qui faisait alors fureur à l'opéra de la capitale de l'empire des Césars. » (François Henri Joseph Castil-Blaze, *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni*, Paulin, 1832, p. 14).

(208) Claire Biquard, *Le mal de saint Vit (ou saint Guy)*, Bulletin du Centre d'étude d'histoire de la médecine. n° 39, janvier 2002, p. 33-50.

(209) Alfred Maury, *Du Corybantisme*, Annales médico psychologiques, t. 10, Victor Masson, Paris, 1847, p. 63-4.

(210) Claire Biquard, op. cit.

(211) Ami Perrier, op. cit., p. 53.

(212) In Hermann Ewerbeck, op. cit., p. 128-29. Citons également Jacques le Goff (*L'Occident médiéval*, Paris, 1964, p.303. In Claire Biquard, op. cit.) : « Il faut songer à cette fragilité physique, à ce terrain physiologique propre à entretenir en de brusques floraisons de crises collectives, les maladies du corps et de l'âme, les extravagances de la religiosité. »

(213) Paul Rayher, *Les Masques anglais*, Hachette, B. Blom, Paris, 1909, p. 2-3.

(214) Dupontel, *Les bals costumés*. In *La revue de Paris*, vol. 1 [p. 55-65], p. 58.

(215) Ibid., p. 64.

(216) L'évêque qui lui donna la confirmation lui ayant demandé s'il ne voulait pas changer son nom juif d'Isaac, il lui répondit : « De tout mon cœur, pourvu que je ne perde rien au change. » (Jean Baptiste Ladvoat, *Dictionnaire Historique-Portatif*, vol. 1, Jean-Jacques Schorndorff, Bâle, 1758, p. 154). Isaac de Benserade paraissait s'intéresser davantage à son patronyme : il aimait à se donner une origine maure, prétendant que « Benserade était une corruption « Abencerage » (Charles-Joseph Panckoucke (éd.), *Encyclopédie Méthodique*, vol. 1, Paris, 1784, p. 594).

(217) Ibid., p. 64.

(218) Antoine-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, 1782, Moutard, p. 280.

(219) Benjamin Gastineau, *Paris en rose (le carnaval)*. In *Le Moniteur de la mode*, 1er janvier 1866, p. 30.

(220) Claude Noirod, *L'origine des masques*, Constant Leber, 1609, p. 126.

(221) Ibid., p. 127.

(222) Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Henri Laurens Paris, 1913, p. 37.

(223) Ibid., p. 38.

(224) Benjamin Gastineau, op. cit, p. 30.

(225) Pierre-François Godard de Beauchamps, Recherches sur les theatres de France, Prault, 1735, p. 39.

(226) Claude Longeon, Une province française à la Renaissance, Centre d'Etudes Foréziennes, 1975, p. 196.

(227) Georges Forestier, Le théâtre dans le théâtre, 2e éd. Augmentée, Droz, 1996, p. 38.

(228) Paul Friedland, Métissage : The Merging of Theater and Politics in Revolutionary France, Princeton, Institute for Advanced Studies, Occasional Papers N° 4, consultable à l'adresse suivante : <https://www.sss.ias.edu/files/papers/paperfour.pdf>, p. 2, consulté le 10 juin 2015.

(229) « La grande majorité des individus est en ce sens privée de noyau, mais ce n'est que chez les individus remarquables et importants que l'on est frappé par cette absence, observée du reste essentiellement chez ceux qui ont un talent de recreation, surtout chez les acteurs géniaux et plus particulièrement les actrices" (Arthur Schnitzler, Relations et solitudes. Aphorismes, Rivages poche, 1988, p. 13.

(230) Bertrand de La Tour, Réflexions sur le théâtre, in Œuvres complètes, t.. 4-7, J.P. Migne, 1855, p. 888-9. Bien que la critique du théâtre y soit menée d'un point de vue strictement moral et que l'auteur, ecclésiastique de son état, ait du mal à se faire à l'idée que la propagation et le succès du théâtre sont dus en grande partie à son employeur ; bien qu'il ne soit pas dépourvu d'erreurs historiques et d'explications unilatérales, cet ouvrage au ton pamphlétaire est remarquablement décapant.

(231) Julius Evola, >Gli Uomini e le rovine, Edizioni Mediterranee, 2013, p. 208.

(232) « La puissance des arts sur les masses se trouvera toujours être en raison directe de la quantité de sang noir que celles-ci peuvent contenir » (Arthur de Gobineau, Essai sur l'inégalité des races humaines, Pierre Belfond, 1967, p. 317).

« Une génération s'est levée, qui, pour résoudre les difficultés des systèmes surnaturels, imagine une vaste et puissante chose qui n'a pas de forme, mais qui se représente à elle comme un Grand Œil. Cette optique infinie ils la prennent pour la natura naturans, ou principe formateur. Suivant l'opinion qu'ont les lecteurs de cette vieille légende si ridiculisée qu'est la Bible que l'homme est fait à l'image de son créateur, on prétend que

l'âme humaine est qualitativement similaire à son original.

L'âme de l'homme, de l'avis de ces naturalistes, est donc un immense principe optique qui est répandu dans toutes ses parties, bien qu'il siège principalement dans sa tête. D'où ils concluent que tous les êtres se réduisent à des yeux... »

Daniel Defoe, *The Consolidator; or, Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon*

« C'est qu'il y a des regards non spectaculaires.

L'ouvrier peut observer le fonctionnement d'une machine, il n'en est pas le spectateur. C'est qu'il cherche un dysfonctionnement, c'est qu'il est payé pour cela et que c'est son activité. Ce regard-là, comme celui de l'homme qui scrute les alentours pour trouver son chemin, est subordonné à l'action. Par-là, l'homme manifeste son interaction. Regarder est une manière d'agir, de répondre, de prendre part aux mouvements du monde. Au contraire, le spectateur se tient tout entier dans le regard, mais dans un regard absolument séparé de l'action. Ce qui fait le spectateur, c'est l'extériorité de son regard ».

Thomas Dommange, *Instruments de résurrection*

« L'ouverture de la caméra obscura correspond à un point unique, mathématiquement définissable, à partir duquel le monde peut être

logiquement déduit par une accumulation progressive et une combinaison de signes. C'est un dispositif qui incarne la position de l'homme entre Dieu et le monde. Fondée sur les lois de la nature (l'optique), mais transposée sur un plan extérieur à la nature, la camera obscura fournit sur le monde un point de vue analogue à l'œil de Dieu. C'est un œil métaphysique infaillible plus qu'un œil « mécanique ». Le témoignage des sens fut ainsi rejeté en faveur des représentations de cet appareil monoculaire, dont l'authenticité était incontestable. »

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Century*

Theatron (« théâtre ») dérive du verbe theaomai, « regarder, contempler » (« regarder en s'absorbant dans la vue de l'objet ») et « être spectateur », c'est-à-dire, au sens propre, assister à une représentation, à un spectacle et, au sens large, se contenter d'observer un phénomène, un événement, sans s'impliquer. Théâtraliser, dans un premier temps, ce sera, s'il est permis de s'exprimer ainsi, rendre le théâtre théâtral : donner au théâtre toutes caractéristiques susceptibles de rendre le spectateur détaché, ou mieux : passif ; et, dans un second temps, faire de lui le spectateur, non plus seulement, de temps à autre, d'une représentation, mais, continuellement, de sa propre vie : le dédoubler, le rendre extérieur à lui-même et faire en sorte qu'il soit lui-même l'objet de sa propre contemplation. Un écran devra être interposé entre son regard et le réel et il devra être habitué à fixer l'image qui y sera projetée. Son regard devra être coupé des êtres et des choses, pour être exposé à la représentation des êtres et des choses. Cette représentation sera perspective : elle soumettra l'image à une mathématisation. Plus le regard aura été habitué à l'image, plus il aura tendance à regarder de la même manière le réel : avec détachement, avec passivité, jusqu'à ne plus avoir prise sur le réel ; plus le regard aura été accoutumé à l'image perspective, plus il aura tendance à voir et à vivre inconsciemment le monde comme nombre, pure quantité. L'œil du chasseur fera place à l'œil du chassé.

L'image sera d'abord picturale, c'est-à-dire fixe, puis animée, c'est-à-dire théâtrale (le théâtre n'est-il pas, comme se plaisaient à le concevoir les théoriciens des arts à la « Renaissance », une peinture en mouvement ?), avant de devenir cinématographique et enfin (?) numérique. L'importance démesurée que finirent par prendre ces deux arts visuels à la « Renaissance » ne peut s'expliquer que par la centralité du concept d'image dans la religion chrétienne et c'est par un aperçu de ce concept que commence cette étude de la théâtralisation à la « Renaissance ». Elle se poursuit par un examen du

concept vétérotestamentaire de divinité artisan/artiste (*) ; repris et filé à l'infini par les artistes et les théoriciens des arts de l'époque, il déboucha sur une conception du monde comme peinture et, parallèlement, comme théâtre. « Dès le Moyen Âge, des liens étroits existaient entre ces deux arts, conçus comme deux moyens de prédication en images, où les fresques et les représentations sacrées jouaient le même rôle et recouraient aux mêmes procédés de figuration spatiale. La parenté s'accroît avec l'avènement progressif du théâtre à l'italienne (ou « théâtre d'illusion picturale ») au cours du XVI^e siècle : la scène, encadrée et mise à distance, est pensée comme un tableau. L'invention de la perspective picturale au Quattrocento et son application au théâtre, où le peintre prend peu à peu le relais de l'architecte, jettent les bases d'une culture visuelle commune à tous les théoriciens » (**).

La représentation picturale du monde se cristallisa à la cour de Versailles, où le théâtre jésuite sembla trouver son aboutissement. Nous nous intéresserons ici à la Compagnie de Jésus, qui eut une profonde influence sur la mentalité et la sensibilité des contemporains, non seulement par sa pédagogie, mais aussi par la part qu'elle prit à la diffusion de l'art baroque et donc au développement du point de vue subjectif. C'est au tournant des XVI^e et XVII^e siècles que se produisit « un changement dans la manière de concevoir le monde tel qu'il se donne à nos sens. Le sensible est désormais autonomisé par rapport à l'intelligible ; il n'est plus le reflet imparfait des Idées et constitue un monde phénoménal autonome que Kant théoriserait dans la Critique de la raison pure. Les aisthêta, faits de sensibilité, deviennent un objet de réflexion indépendant » et, simultanément, le sensible est subjectivisé : il n'existe que pour et par un sujet. La beauté sensible n'est pas une qualité intrinsèque à l'objet « et moins encore l'écho dans l'objet de l'Idée intelligible de beauté : c'est une qualité relationnelle qui naît de la rencontre d'un objet et d'un sujet, une idée qui naît en nous au contact de certaines propriétés des choses. Plus précisément, c'est un complexe particulier de qualités premières et secondes perçues par un sens interne. Le beau doit donc désormais être pensé dans sa relation au sujet et non dans son lien avec le monde des Idées. Le beau sensible acquiert ainsi une consistance propre et devient indépendant de toute autre forme de beauté, intellectuelle ou morale. » Pour bien montrer l'importance de ce changement, il sera indispensable de jeter un coup d'œil rapide sur ce qui, de l'antiquité au « moyen âge », s'opposait à ou au contraire préparait la naissance de l'esthétique. Cette étude se terminera par quelques considérations essentielles sur le dispositif qui servit en quelque sorte de laboratoire de recherches sur le sujet moderne : le théâtre dit à l'italienne et la représentation perspective qui le caractérise.

Étant donné nos prémisses, il est presque inutile de dire que l'art en général et les arts visuels en particulier sont considérés ici comme des pratiques relevant de ce que l'on appelle depuis la fin du XIX^e siècle l'« ingénierie sociale ».

Imago

Le concept d'image, d'origine proche-orientale (232), est au centre de la théologie et de l'anthropologie judéo-chrétienne.

D'un point de vue théologique

« Tu ne te feras pas d'image » (Exode, 20, 4-6) ; « pas d'image taillée ». « Tu ne feras aucune image » (Deutéronome, 5-8) ; « pas d'image sculptée ». En faisant un veau d'or, les Israélites violèrent donc le second commandement ; la statue de Nabuchodonosor (ibid., 3-4), la statue de Zeus qu'Antiochus IV Épiphane fit installer dans le temple de Jérusalem (1 Macchabées 1, 41-64) en 167 avant J.-C, en constituèrent également des violations patentes. En revanche, Yahvé ordonna de faire deux chérubins d'or et de les placer sur l'arche d'alliance (Exode, 25,18-22) et d'en broder sur les dix tapis de lin du Tabernacle (Exode, 26, 1) ; et Salomon ne fut jamais critiqué par les auteurs bibliques postérieurs pour avoir commandé de placer dans le Temple « deux chérubins de bois d'olivier sauvage » (1 Rois, 6, 23-28). Dans les premiers cas, les images étaient considérées comme des signes d'idolâtrie, c'est-à-dire d'un culte rendu à l'idole d'une divinité au même titre que si elle était la divinité elle-même ; mais non dans les seconds cas.

Les Pères de l'Église reprirent cette distinction entre images idolâtres et images non idolâtres, les uns pour condamner les unes et les autres (jamais, même chez Tertullien, d'une manière absolue), les autres pour approuver, non sans réserve et limitation, les dernières. Ni le poète et ecclésiastique Paulin de Nole (v. 353 – 431), ni le moine et écrivain Nil d'Ancyre (fin du IVe – début du Ve siècle), ni Sixte III (440), ne contrevinrent au second commandement, le premier, lorsqu'il fit orner de peintures les églises qu'il avait dédiées à Félix (233) ; le second, lorsqu'il approuva la présence d'images de saints dans les églises (234) ; Sixte III, lorsqu'il fit peindre sur la voûte de l'église saint André les principaux épisodes de la Nativité (235). Tous les témoignages contemporains attestent que toutes les églises étaient plus ou moins richement ornées de peintures en mosaïques (236). Pas plus que les Juifs les chrétiens ne furent iconophobes (237).

Constantin, le premier empereur chrétien, donna le ton, en faisant construire et décorer somptueusement la capitale de l'empire romain d'Orient, tout en faisant détruire les temples et les « idoles » (238). Il fit exécuter une profusion de tableaux, de statues, de bas-reliefs, à l'effigie de Jésus-Christ, de Marie, des prophètes et des apôtres, à une époque où les églises poussaient, sauf notre respect pour ces végétaux cryptogames, comme des champignons de Rome à Bethléem, de Tyr à Naples. Lorsque Constantin accéda au trône, cela faisait déjà deux ou trois siècles que l'art romain s'était à la fois alourdi et amolli, sous l'influence de l'Orient. Il avait été contaminé par la peinture en mosaïque et l'arabesque. La peinture était surchargée d'or, d'armenium et de cinabre, de pierres fines

et de verres colorés. Il fallait éblouir les yeux par les couleurs les plus bizarres et les matériaux les plus rares, les plus précieux. Lui-même efféminé (il portait des robes de soie brochées d'or et était couvert de perles, de pierres précieuses, de colliers, de bracelets, etc.) Constantin n'avait d'yeux que pour les courbes (239).

Le règne d'Arcadius et d'Honorius vit la multiplication rapide des images religieuses ; elle se poursuivit sous celui de Théodose. L'usage s'établit de recouvrir entièrement l'intérieur des églises de peintures et de mosaïques. Il perdurerait jusqu'au XI^e siècle. Quel que soit l'endroit où le fidèle portait les yeux, ils tombaient sur une image, que ce soit le tableau d'une histoire du Nouveau ou de l'Ancien Testament, de la mort d'un martyr ou le portrait d'un apôtre ou d'un évêque ; il n'était pas rare que son regard croisât sur les murs une marine, un paysage, un animal, des chasseurs. Damase (v. 305–384) fit restaurer les catacombes. Vigile (fin du Ve siècle – 555) et Jean III († 574) suivirent son exemple. Grégoire 1^{er} (v. 540 – 604) encouragea les évêques à multiplier les images saintes. Pélage II, pape de 579 à 590, fit décorer les églises et les catacombes de nouvelles mosaïques. Dans toute l'Europe de l'époque, les prélats embellissaient les édifices religieux. Ils n'avaient pas à chercher très loin pour trouver des artistes. Les premiers peintres connus furent des ecclésiastiques ; même une fois que l'exécution des tableaux eut été confiée à des peintres laïcs, leur composition resta longtemps réservée aux évêques et aux abbés.

Deux événements d'une importance considérable dans l'histoire de la peinture se produisirent entre la fin du VII^e et le début du VIII^e siècle.

D'abord, le concile de Constantinople (692) proscrivit l'allégorie dans la représentation des sujets religieux, particulièrement dans celle de la crucifixion (240), au profit du réalisme. Ce fut à la suite de ce concile que les images de Jésus sur la croix commencèrent à se propager.

Ensuite, la proscription des images de Jésus-Christ, de Marie et des saints prononcée par Léon l'Isaurien en 730 et la persécution qui s'en suivit des peintres grecs eurent des effets inverses à ceux qui étaient escomptés. L'iconoclasme ne fit que susciter un nouvel enthousiasme pour les images et donner de l'activité à l'industrie. En effet, la papauté, pour mieux briser les liens qui unissaient Rome à Constantinople, fit construire de vastes monastères aux moines artistes qui s'enfuyaient de Grèce. Habités, depuis que les empereurs iconoclastes avaient fait remplacer dans les églises les peintures d'inspiration religieuse par des images d'animaux, d'arbres ou de plantes, à représenter des scènes de ce genre, leur installation en Europe de l'Ouest donna une nouvelle impulsion au réalisme.

En 787, le deuxième concile de Nicée, auquel assistèrent des représentants du pape Hadrien, condamna l'iconoclasme et décréta que les images du crucifix, de Jésus-Christ, de Marie et des saints pouvaient être représentés sur les vases, sur les vêtements et sur les murs. Les actes du concile, traduits en latin à Rome, furent envoyés à la cour de Charlemagne. La traduction était exécration. Les théologiens du roi franc les interprétèrent comme une sanction de l'idolâtrie et entreprirent d'y répondre point par point (241). Leur réponse prit la dimension d'un traité théologique en quatre livres, appelés Libri carolini (242), dans lesquels il était asséné que les images étaient permises à titre de décoration dans les églises, aussi longtemps qu'elles n'étaient pas des signes d'idolâtrie. Charlemagne confirma par un capitulaire la pratique ancienne de peindre les églises. Tous les ans, ses missi parcouraient les provinces pour vérifier qu'il était respecté. Les oratoires qu'il faisait dresser au milieu des camps étaient entièrement ornés d'images colorées. Une église n'était pas considérée comme terminée, si elle n'avait pas été décorée de scènes religieuses et d'ornements divers. Au IXe siècle, outre des peintures, il devint commun d'employer des tapisseries et des tentures, appelées « tapis sarrazinois » (l'origine de la tapisserie est orientale) (243) à la décoration des églises ; leurs sujets étaient puisés dans les histoires saintes et dans les bestiaires.

Les têtes couronnées et les ecclésiastiques ne tardèrent pas à émuler Charlemagne. Les murailles des dortoirs et des réfectoires des monastères se couvrirent de peintures, les manuscrits, d'enluminures, les diptyques et les triptyques connurent un regain de popularité (244). Les monarques et les prélats recherchèrent des manuscrits ornés de miniatures ; tous les monastères voulurent en avoir. Il n'est pas jusqu'au menu peuple qui ne fût touché : le pèlerin le plus pauvre emporta des peintures et des sculptures dans des diptyques et des triptyques en bois (245).

Les peintures avaient un double objectif : instruire le peuple (elles étaient, selon l'expression du concile d'Arras (1025), « le livre des illétrés ») et policer le guerrier (246). Le « moyen âge » fut aussi l'époque où l'image commença à s'introduire dans l'intérieur des particuliers, d'abord les résidences nobiliaires, puis les habitations des bourgeois des cités. L'usage d'orner de peintures des meubles tels que les coffres, les sièges et les armoires s'était répandu dans les villes italiennes dès le XIe siècle, avec les richesses et le luxe (247). En France, c'est au XIVe siècle que les tapisseries à personnages commencèrent à s'imposer comme un signe « extérieur » de richesse dans les appartements bourgeois (248), mais aussi, avec les tableaux, dans le décor théâtral.

« Au Moyen Âge, l'image est partout » (249), principalement dans l'espace urbain.

D'un point de vue anthropologique

Yahvé créa l'homme « à son image », (tsèlèm » (250), « selon sa ressemblance » (Genèse, I, 26-27). Comme nous l'avons fait observer plus haut, le motif de l'« image de Dieu » est d'origine proche-orientale. Cependant, dans l'ancien Proche-Orient comme dans l'Égypte ancienne, seul le roi était regardé comme l'image de Dieu. Dans la Bible, par contre, tout homme a le statut d'« image de Dieu ».

Le thème fut repris et amplifié dans le Nouveau Testament, particulièrement dans les Épîtres de Paul, où seul Jésus-Christ est conçu comme imago dei, puis par des pères de l'Église comme Clément d'Alexandrie (150 – 215), Tertullien (v. 155 – 220), Origène (185 – v. 253), Grégoire de Nysse (335 – 394), Ambroise (337 – 397), Augustin (354 – 430), Cyrille d'Alexandrie (376 – 444) et surtout Irénée (130 – 202) et, au « moyen âge », par une multitude de théologiens, dont Thomas d'Aquin. Devenu concept théologique, il suscita des interprétations diverses. Pour certains, il désignait la similarité, uniquement physique ou physique et extra-physique, entre l'homme et la divinité ; pour d'autres, il indiquait leur homologie et leur alliance ainsi que, plus particulièrement, la vie relationnelle des hommes et l'exercice de leur liberté personnelle (251) ; pour d'autres encore, il signifiait que le peuple est le représentant de la divinité sur la terre ; enfin, il impliquait la domination de l'homme sur la terre.

Si ces quatre interprétations sont toutes héritées de l'Ancien Testament, la quatrième l'est sans doute encore davantage. Genèse (1-28) (252), auquel fera écho le « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature » de Descartes, assigna à l'homme la mission de soumettre la terre et d'assujettir les animaux (253). Or, comme l'a indiqué Heidegger, il n'y a qu'un moyen d'y parvenir : la science et la technique ; l'art de soumettre mathématiquement la nature pour la contrôler et d'en retirer un avantage d'ordre matériel. Les conceptions théologiques d'Augustin furent décisives dans la mise en œuvre de la déclaration programmatique biblique. Pour lui, en effet, « comprendre la lettre des Écritures n'est pas assez, il faut en outre connaître la nature de tous les êtres dont il y est parlé : minéraux, plantes et animaux. Le symbolisme du texte sacré est inintelligible à qui ne sait pas ce que sont en elles-mêmes les choses où nous cherchons des symboles ; d'où la nécessité d'une connaissance étendue des sciences naturelles, y compris la géographie, la minéralogie, la botanique et la zoologie. Bien qu'ils ne présentent, de ce point de vue, qu'un médiocre intérêt, les arts mécaniques et l'astronomie devront leur être adjoints, car on ne saurait les considérer comme totalement inutiles. » Et, « si le principe de subordination des sciences à la sagesse est maintenu intact, la possibilité de fixer un terme précis à l'usage des sciences devient de plus en plus problématique à mesure que l'on examine la question de plus près. Sans doute, Augustin s'efforce d'abord de distinguer entre la science des institutions humaines, qui sont d'importance secondaire, et celle des institutions divines, qui sont fondamentales, mais les premières elles-mêmes ne sauraient entièrement être ignorées, si bien que toute formule précise devient finalement impossible. Le chrétien doit rejeter les superstitions païennes : éviter les connaissances, mêmes vraies, qui sont inutiles à la science du salut, mais, pour le reste, il ne doit rien mépriser de ce qui est vrai et utile dans les sciences profanes ». La comparaison qu'emploie le théologien numide pour illustrer sa dialectique mérite d'être citée pour sa chutzpah : « De même que les Hébreux, sortant d'Égypte, s'approprièrent légitimement les vases d'or et d'argent, les vêtements et

autres objets qu'ils destinaient à un meilleur usage; de même Cyprien, Lactance, Hilaire, tous les Pères Grecs et, avant eux, Moïse lui-même qui s'instruisit près des sages égyptiens, n'hésitèrent pas à s'emparer des connaissances utiles à la vraie religion » (254). Concrètement, Augustin exprima le vœu que toutes les connaissances humaines soient compilées. Il était sous-tendu par la conviction que l'unité des connaissances avait été brisée par le péché originel et qu'elle devait être restaurée (255). Les hommes d'Église l'exaucèrent au cours des siècles suivants ; Cassiodore, avec les *Institutiones* (v. 560) Isidore de Séville, avec les *Etymologiae rerum sive origines libri XX*, Bède, avec *De natura rerum*, Raban Maur, avec *De universo*, puis Honoré d'Autun (256), avec un traité encyclopédique dont le titre, repris par le cardinal Pierre d'Ailly (1351 – 1420) pour un de ses traités de cosmographie (il ne sera publié qu'à la fin du XVI^e siècle), puis, en vernaculaire et en vers, par l'ecclésiastique Gossouin de Metz (XIII^e siècle) (257), vaut que l'on s'y attarde : *De imagine mundi*. Que l'on s'y attarde en compagnie de Heidegger.

Le philosophe allemand fait en effet la remarque capitale que, dans le fond, « *imago mundi* » ne signifie pas « représentation / vision du monde », mais « le monde conçu comme image. » (258). D'après lui, l'homme, jusqu'à la fin du « moyen âge », faisait l'expérience directe et immédiate du monde, tandis que, à partir de la « Renaissance », en s'érigeant en *subjectum*, il prit conscience qu'il en était séparé et le monde devint pour lui une image. C'est pourquoi on peut convenir que « Jusqu'à la Renaissance, l'œil est « dans » le monde, et il peut d'ailleurs avoir une influence directe sur les choses du monde (le « mauvais œil », le regard de la sorcière) », mais que « A partir de la Renaissance, l'image s'installe entre l'œil et le monde ». Et elle s'y installe « au moyen de différents dispositifs (*camera obscura*, télescope, dispositifs perspectivistes), et c'est elle que l'on regarde, car elle n'est pas un produit de nos sens, qui nous trompent, mais de notre raison... » (259).

Un autre terme présent dans le titre d'un grand nombre d'ouvrages didactiques à caractère encyclopédique, mais aussi dans celui de recueils de préceptes moraux (les « miroirs du prince »), était celui de « *speculum* », étroitement lié à celui d'« *imago* ». Honoré d'Autun explique que le titre *Imago mundi* est appliqué à son opuscule, qui « doit être publié pour l'instruction de tous ceux qui ne disposent pas d'une abondance de livres..., parce qu'on y verra la disposition du monde tout entier comme en un miroir » (260). Selon Varron, cité par Augustin (*La Cité de Dieu*, VII, 35) les miroirs étaient originaires de la Perse, où ils servaient d'instruments divinatoires. Dans l'aire européenne, ceux qui interrogeaient ainsi l'avenir étaient appelés *specularii* ; ils étaient encore très nombreux et très appréciés au « moyen âge » (261). En 1389, la faculté de théologie de Paris condamna formellement la *catoptromancie*, mais non l'emploi littéraire de « *speculum* ». Le miroir, depuis Platon, était la métaphore de l'âme et avait acquis peu à peu ses lettres de noblesse grâce à l'intérêt que lui avaient porté successivement Socrate, Sénèque et Plotin, dont les spéculations l'amènèrent à poser que le miroir était à la fois l'instrument de la connaissance de soi et le moyen de connaître, encore que plus ou moins indirectement, le divin, spéculations qui se reflétèrent jusque dans le Nouveau Testament (262) : « Dieu a imprimé l'image de sa propre nature dans la création, mais le péché l'a brouillée (263). »

Grégoire de Nysse christianisa diamétralement le thème : « alors que le miroir néo-platonicien est tout à fait inerte, c'est-à-dire le réceptacle d'un reflet mécanique, l'âme... est une sorte de miroir actif, capable d'être tourné dans les deux sens opposés vers le haut pour recevoir l'image divine, et vers le bas pour recevoir l'image de la matière. Chaque âme décide selon le libre arbitre dans quel sens elle dirige le miroir et elle a la faculté de se transformer en ce qu'elle reflète. » (264). Augustin innova, en comparant la Bible à un speculum. De même que, dit-il, jamais à court d'imagination, la divinité avait recouvert de peaux les premiers hommes, ainsi il a étendu le firmament de ses livres saints, au-dessus desquels résident des chœurs angéliques qui voient directement sa face, tandis que, au-dessous d'eux, les pécheurs ne peuvent la voir « que dans l'énigme des nues et le miroir du ciel ». (Confessions, XV, 16-18).

Le « moyen âge » hérita ce concept de « livre miroir » et le « speculum » y devint même un genre littéraire à part entière. C'était, si l'on peut dire, un miroir au carré, car, selon Vincent de Beauvais (v 1190 – 1264), « le miroir de la Révélation est mis en relation avec celui de l'âme : le rôle de la vision dans le miroir extérieur est celui de faire briller l'image de Dieu dans le miroir intérieur ». Guibert de Nogent (1053 – v. 1125), comparant la divinité à un peintre, un enlumineur, peut ainsi dire : « Le Créateur est... le « Bon Imagier » et toute la Création est l' »image « qu'il a faite et dans laquelle il se reflète. La Création est l' »image du monde », imago mundi. Tout entière, elle porte la marque du « Bon Imagier » et de sa toute-puissance. Le monde, la nature, les institutions humaines, la vie morale elle-même sont pensés sur le mode du reflet, des images réfléchies par un vaste miroir (speculum)... » (265)

Le dieu peintre

Le verbe hébraïque bara', dans le premier chapitre de la Genèse, a le sens d'« engendrer », « poser le principe d'une organisation ». Il signifie spécialement un travail artistique, la confection d'un objet ordonné, d'une œuvre d'art (266). La Bible compare souvent la divinité à l'artisan/artiste, l'œuvre divine aux travaux artisanaux/aux œuvres d'art (267). Poiein, le verbe grec par lequel il fut traduit dans la Septante, a le même sens, puisqu'il « s'applique à toutes sortes d'opérations, depuis celles qui modèlent de la glaise jusqu'aux réalisations les plus hautes de l'artiste ou du poète ». Il conserve ce sens dans trois des 49 occurrences de « creavit » dans la Vulgate. Pour les stoïciens, Dieu est « l'artisan de l'univers et comme le père de toutes choses » (D.L., VII, 147.) Irénée de Lyon emploie l'expression métaphorique « Artisan de l'univers » (Contre les hérésies, 3, 11, 8) pour qualifier le Verbe, mais c'est surtout chez Augustin que l'art divin et l'art humain sont mis en parallèle (268), fût-ce, comme chez Anselme, pour indiquer ce qui les sépare plutôt que ce qui les rapproche. La « grande différence » qu'Anselme voit entre la « nature suprême » et l'artisan est que celle-là « n'a absolument rien pris hors d'elle... tandis qu'un artisan ne peut absolument ni concevoir par l'imagination un objet corporel, à moins qu'il n'ait appris à le connaître de quelque manière en tout ou en partie par d'autres choses, ni exécuter l'ouvrage

qu'il a conçu, s'il lui manque une matière ou une autre chose sans laquelle l'ouvrage déjà pensé ne saurait être réalisé » (269). De même, Augustin souligne que, contrairement à Dieu, les artistes « ne peuvent rien faire avec rien » (270). La référence est évidemment au « *Creare est aliquid ex nihilo facere* ». Cependant, contrairement à ce qu'enseigna le quatrième concile de Latran, l'idée d'un univers créé ex nihilo par la divinité est inconnue de l'Ancien Testament (271). Wulfila (v. 311 – 383), moins soucieux de trouver une justification théologique à la comparaison de la divinité judéo-chrétienne avec un artisan/artiste, confesse : « Moi.. ; évêque et confesseur,... je crois en un seul Dieu le Père, seul inengendré et invisible, et en son Fils Unique, notre Seigneur et notre Dieu, artisan et auteur de toute créature... »

Dès le « moyen âge » l'analogie entre la création divine et la création artistique était très répandue dans la théologie, de laquelle elle se propagea à la théorie artistique. Le moine et théologien Honorius d'Autun (1080 – 1151) compare la divinité judéo-chrétienne à un joueur de cithare (« Le créateur suprême a construit l'univers comme s'il s'agissait d'une grande cithare, sur laquelle il a disposé diverses cordes dans le but de produire une variété de sons ».). Alain de Lille (v. 1128 – 1202) (*Planctu Naturale*, II, 468) énumère les analogies les plus en vogue à cet égard à son époque : « Dieu, comme un élégant architecte du monde, comme un forgeron dans sa forge, comme un maître d'un talent incroyable qui aurait fait un travail remarquable, a construit le monde comme un palais royal d'une merveilleuse beauté. » Le terme générique d'« artisan/artiste » a fait place à des désignations plus précises. La plus prisée au « moyen âge » fut celle de « peintre ».

Apparu chez Empédocle (272) et Pindare, le thème du *deus pictor* avait refait surface chez Clément d'Alexandrie, Augustin et Thomas d'Aquin ; il devint l'un des topoi de prédilection des théoriciens espagnols et des maniéristes du début du XVI^e siècle. Le R.P. René Le Breton, dans son traité sur la vie de saint Eustache (1659), glorifie le dieu judéo-chrétien comme « le premier et le plus excellents des peintres ». P. Monier (1639 – 1703), dans son *Histoire des arts*, compare la création au « dessin » du dieu judéo-chrétien. Dans certains tableaux de Michel-Ange les attitudes et les gestes de cette divinité, ont tout de ceux d'un peintre. Du parallèle établi par Augustin entre la divinité et l'artiste, entre le Créateur et le créateur, (Augustin dit : « à Dieu seul le pouvoir de créer » (*De la Trinité*, III, 9), mais, comme l'indique clairement le contexte, « *creare* » a ici le sens de « donner l'existence à quelqu'un » et non pas de « confectionner un objet d'art »), il reviendra à d'autres, les humanistes du XV^e siècle, de tirer les conséquences, en substituant le concept d'artiste divin à celui de dieu artiste. Au XVII^e, il devient difficile « d'envisager la création divine indépendamment de sa propre expérience créatrice. L'art humain est un outil pour penser l'art divin et, réciproquement, la création divine est un modèle pour penser l'art humain » (273).

Si l'artiste divin s'était révélé par les tableaux de sa création, aucun artiste humain ne pouvait mieux louer sa grandeur qu'un peintre. De même que le Créateur était glorifié pour la beauté de la création,

ainsi, peu à peu, le créateur devait être admiré pour la beauté de sa peinture.(274). Le processus de divinisation de l'artiste était lancé.

Le monde comme peinture

Dans l'art byzantin, une image était perçue comme un fragment de l'être divin et jugée d'après sa ressemblance au prototype transcendant. Tout élément naturel n'en était cependant pas exclu, dans la mesure où la nature était conçue comme une émanation du prototype transcendant.

Cette théorie gagna peu à peu l'Europe de l'Ouest et, au XIIe siècle, le monde sensible fit son entrée dans la peinture, cependant que l'Église faisait son entrée dans le monde. Institutionnalisés respectivement en 1216 et en 1223, les Dominicains et le tiers ordre régulier de François d'Assise, rompant avec le monachisme des premiers ordres religieux, décidèrent d'accomplir la mission apostolique à laquelle exhorte Marc 16, 15 (« Allez dans le monde entier. Proclamez la bonne nouvelle à toute la création ») et optèrent pour la vie mondaine qu'implique l'apostolat. Ils exercèrent un véritable mécénat, en faisant exécuter un peu partout des fresques, des panneaux et des retables qui se caractérisent par la volonté de représenter la nature telle qu'elle est perçue et de choisir des sujets dans la vie quotidienne (275).

En 1339, le palais public de Sienne s'orna d'une fresque d'Ambrogio Lorenzetti qui eut été inconcevable un siècle plus tôt : la fresque du Bon Gouvernement donne à voir, non seulement une ville vivante dont les habitants s'amusent dans les rues, mais aussi des vignobles, des champs de blé et des paysans à l'ouvrage. Également impensables au XIIe siècle eussent été à la fois la fresque de Giotto intitulée « Histoires de Saint-François », avec ses personnages aux « physionomies dépouillées de la beauté abstraite des types classiques et qui sont celles des hommes et des femmes qui peuplaient alors les rues d'Assise » (276) et, sur d'autres fresques, les scènes de crucifixion ou de flagellation d'un Jésus-Christ humanisé et de la même taille que les autres personnages. L'humanisation des figures, sacrées ou profanes, célèbres ou inconnues, la représentation réaliste de l'environnement répondait à deux nécessités : d'abord, il s'agissait de persuader l'observateur que l'Église était plus proche des petites gens, que Jésus-Christ lui-même était plus proche d'eux, qu'il était même toujours présent parmi eux, dans la réalité sociale contemporaine. Ensuite, il s'agissait de faire de la nature une preuve de l'existence de la divinité et de la vérité des Écritures et, suivant la voie qu'avait ouverte Augustin et, avant lui, Paul, (Épître aux Romains, 1, 19-20), d'inciter les fidèles à étudier la nature en tant que témoignage de la Création et à la contempler pour pouvoir s'élever jusqu'à la divinité. Pour Marsile Ficin (1433–1499), « la beauté du monde est la splendeur du visage de Dieu ». François lui-même s'extasia devant la nature dans le Cantique des créatures : « Loué sois-tu, mon Seigneur, avec toutes tes créatures, spécialement,

messire le frère Soleil, lequel est le jour, et par qui tu nous illumines ; et il est beau et rayonnant avec grande splendeur, de toi, Très Haut, il porte signification. » Les physiciens du XVI^e et du XVII^e siècles, de Newton à Fontanelle, J.B. Nollet et Pieter von Musschenbroek, insisteront également, quoique sur un ton moins pathétique et dans une veine moins contemplative qu'intellectuelle, sur le caractère théophanique de la nature (277). Quant aux artistes, ils contemplaient la Création du point de vue de l'esthétique.

La question se posa à la « Renaissance » de savoir de quelle manière la représenter et quel est le meilleur moyen de la représenter. Les innombrables poétiques, c'est à-dire traités d'arts, publiés à partir du XVe siècle cherchèrent à y répondre, en se fondant, non sans en forcer ou même en tordre le sens, sur les quelques rares réflexions des philosophes de l'antiquité sur l'art, notamment d'Aristote (278). Leur point de départ était deux passages de la Poétique, celui où il est indiqué que « Sophocle disait que lui-même représentait les hommes tels qu'ils doivent être, et Euripide tels qu'ils sont » et celui où il est affirmé que l'art, du moins la tragédie, imite « non pas les hommes mais l'action, la vie, le bonheur... » (malgré la clarté de cette formulation, bien des dramaturges de la « Renaissance » faisaient reposer la tragédie sur l'imitation du caractère et des mœurs, voire, comme Dubos, sur les passions). Leurs spéculations partaient également de l'énoncé suivant de la « Physique » : *Holôs te hê technê ta men epitelei ha hê phusis adunatei apergasasthai* » (« Ou l'art imite la nature ou il accomplit ce que la nature est impuissante à effectuer » (279).

Ces idées étaient interprétées différemment, voire d'une manière opposée, par les penseurs et les artistes qui essayaient de formuler les principes de l'art dit « classique ». Les uns se donnaient pour but l'imitation de la réalité sensible ; ils s'imaginaient que l'imitation consistait à reproduire à travers l'art les apparences, les formes d'objets réels pris pour modèles.

A l'autre extrême se trouvaient les « idéalistes ». Comme d'autres, ils jugeaient que l'imitation exacte de la nature était une imitation servile : les artistes ne devaient pas imiter la simple nature, mais la « belle nature », c'est-à-dire faire un choix de ce qu'elle a de plus beau, de plus parfait et l'imiter le plus parfaitement (« La difficulté ne consiste pas à bien représenter les objets, déclara Perrault, mais à représenter de beaux objets »). Mais ils estimaient qu'il fallait aller encore plus loin : extraire les traits caractéristiques du modèle et atteindre à des types universels par la stylisation. « ... il ne suffit pas de bien choisir ses modèles, ni même de les combiner judicieusement ; il faut encore, par une démarche d'abstraction, considérer « la nature en elle-même » et », par exemple, « ne pas représenter l'homme irascible ou l'homme courageux, mais bien la forme même de la colère et du courage » (279bis). Le modèle devenait le type, l'idée. Ici, « (l')imitation implique à la fois une sélection et une recomposition, activités guidées toutes deux par l'idée de la perfection, elle-même à déduire de la nature. Ce processus repose sur une observation conduite non pas avec les yeux mais avec l'esprit, et s'applique non pas à la réalité matérielle et sensible, mais à une nature possible, concevable, idéale » (280). Cette conception

idéaliste constituait une tentative de conciliation de Poétique, XV, 10 et, dans une forme simplifiée, de la dialectique platonicienne des formes (281).

Dans leur quête de l'imitation parfaite, qu'elle fut idéale ou réaliste, il était inévitable que les théoriciens de la « Renaissance » en viennent à systématiser la comparaison entre les arts, qui était restée à l'état d'ébauche dans l'antiquité.

Le premier à avoir établi un parallèle entre certains arts fut Simonide de Ceos (556 avant notre ère -467 avant notre ère). « La peinture est une poésie silencieuse et la poésie est une peinture qui parle », écrivit-il (282). Cicéron (Rhétorique, IV) et Quintilien le citèrent pour illustrer un point de rhétorique. Or, les passages concernés de la Rhétorique faisaient partie de ceux dont les premiers humanistes s'appliquaient à imiter le style et c'est par ce biais que le parangon s'introduisit dans la littérature italienne du début du XVe siècle. Il s'y imposa bientôt grâce à la redécouverte de la Poétique, du néo-platonisme (un parallèle entre poésie et peinture est établi dans le cinquième livre de la République et dans le quinzième chapitre de la Poétique) et de l'Art poétique d'Horace, dont une formule devint le principe de la poétique de la « Renaissance » : « Ut pictura poesis erit ». Traduite, non plus, comme il se doit, par « la poésie est comme la peinture », mais par « la peinture est comme la poésie », elle s'imposa comme le pilier de la théorie des arts à partir de l'époque où les arts visuels, longtemps quelque peu méprisés en dépit de l'emploi fréquent de la peinture dans la propagande de l'Église, furent réévalués positivement.

L'idée selon laquelle la peinture était synonyme d'illusion et de mensonge était cependant bien moins courante dès le XIIe siècle ; ainsi, le théologien et poète Alain de Lille s'exclama, admiratif : « Ô surprenants prodiges de la peinture, voici qu'accède à l'être ce qui ne saurait être ! Et la peinture singeant la vérité, jouant d'un art nouveau transforme en choses les simulacres des choses, et change en vérité toute chose mensongère » (283). Mais, à cet égard, les choses ne commencèrent à changer véritablement qu'avec la publication du *De pictura* (1435) de l'humaniste, écrivain, philosophe, peintre et mathématicien Leon Battista Alberti (1404–1472), dont l'objectif était justement de faire entrer la peinture dans les arts libéraux.

L'habileté d'Alberti consista d'abord à emprunter la composition de son ouvrage en trois parties à l'Institution oratoire de Quintilien, l'un des trois traités de rhétorique sur lesquels l'enseignement s'appuyait au « moyen âge » et à fixer à la peinture les trois buts que Cicéron avait assignés à la rhétorique : plaire, émouvoir, convaincre ; ensuite, à (284) transposer à la peinture les principes des mathématiques (non pas des mathématiques pures, « mais des mathématiques appliquées aux choses perçues par la vue, donc à des objets physiques ») (285) ; enfin, à tenter d'extraire la peinture de

l'artisanat, en exigeant du peintre qu'il soit un lettré, un amoureux des *bonae litterae* (286), voire un philosophe de la nature et un scientifique, mieux encore : un innovateur, à la fois dans le domaine des techniques et dans celui des arts. Les méthodes et les procédés de la peinture devaient être scientifiques et techniques (287), si l'impératif de représenter, d'imiter aussi fidèlement que possible, la nature, devait être respecté.

Traduit en français, *De pictura* ne fut certainement pas étranger à la réévaluation positive dont firent l'objet les arts visuels en France au cours du XVI^e siècle et à l'instauration subséquente d'un débat sur les mérites mimétiques respectifs de la peinture et de la poésie.

L'art était hiérarchique : il existait des arts supérieurs (les « beaux-arts ») et des arts inférieurs (l'artisanat) et, parmi les premiers, un art supérieur à tous les autres. Pour Alberti comme pour de Vinci, l'écrivain et critique littéraire Giovanni Pietro Capriano (1520-1580), le théologien et érudit Gregorio Comanini (v. 1550–1608) et bien d'autres, la peinture était sans aucun doute l'art le plus noble, le mieux à même d'imiter, de représenter la nature et donc aussi le plus susceptible, au même titre que la science, de permettre d'atteindre la connaissance. Le diplomate, cryptographe, traducteur et alchimiste Blaise de Vigenère (1523–1596) était du même avis, qui publia la traduction française des *Tableaux du sophiste Philostrate*, dans l'intention « de proposer à un jeune public un art de l'interprétation des images qui se déploie en plusieurs étapes : reconnaître le sujet, traduire le visible en paroles et tenter de produire par ce moyen des effets comparables à ceux de la peinture, pour finalement dépasser celle-ci en accédant à des dimensions irreprésentables picturalement comme les odeurs, les bruits, les paroles, le tout culminant dans le jugement » (288) De l'*ekphrasis* philostratienne les Jésuites tirèrent une « rhétorique des peintures » et l'intégrèrent au programme de leurs collèges (289), contribuant largement à faire de la peinture le modèle de la représentation au XVI^e siècle.

Dès le Cinquecento, le primat de l'appréciation esthétique avait été affirmé par des auteurs italiens. Le cardinal Paleotti semble être le premier à avoir soutenu que l'art sacré pouvait être l'objet d'un jugement esthétique (290).

Un siècle plus tard, deux ouvrages en particulier illustrèrent l'importance qu'avait prise la représentation picturale du monde : le poème de Charles-Alphonse du Fresnoy *De arte graphica* (1668) (traduit en anglais par le poète John Dryden en 1695) et le dialogue allégorique de l'architecte et historiographe André Félibien *Le Songe de Philomathe* (1683).

Arrêtons-nous sur son texte, car il condense des suggestions qui étaient « dans l'air » à la fin du XVII^e siècle.

Un jour d'été à Versailles, Philomathe s'assoupit dans le parc et deux sœurs, l'une blonde, l'autre brune, lui apparaissent en rêve. La première est Peinture, la seconde, Poésie. Elles vont se disputer la gloire de célébrer les grandes actions de Louis XIV.

Six points importants par rapport à notre exposé peuvent être dégagés de ce texte.

Premièrement, la forme correspond exactement au fond : Le Songe abonde en métaphores visuelles. Le sujet s'y prêtant particulièrement, la remarque n'est digne d'intérêt que parce les nombreux traités de poésie de l'époque soulignaient tous l'importance de la représentation picturale.

Deuxièmement, le rêve y apparaît comme le prolongement de l'état de veille et, inversement, l'état de veille comme le prolongement du rêve. « Tant d'excellentes images, dont mes yeux s'étaient remplis, remarque Philomathe au début de son rêve, entretenaient mon esprit dans des rêveries si agréables, que je crus être encore dans un des riches Pavillons de la Renommée... » ; lorsque, tiré de son rêve par un bruit, il ouvre « à demi » les yeux et aperçoit le roi s'approchant de lui avec toute sa cour, sa première réaction est de regarder si l'Amour, une des allégories qui lui est apparue en rêve, « ne s'approchait point du Roi pour (lui) rendre quelque bon office, et (il ferma) les yeux pour ne (se) pas détromper sitôt... ». D'autre part, le rêve même se déroule dans le parc où il se trouvait, lorsqu'il s'est endormi. « Le discours, déclare Bernard Lamy dans L'Art de parler, n'est qu'une image de nos pensées » Descartes va jusqu'à affirmer que certaines idées sont « comme des images des choses », des « images » et non des « tableaux », mais, comme le philosophe exprime ailleurs sa conviction que « les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures », ce n'est pas forcer le texte que de faire l'hypothèse que le terme d'« images » soit ici synonyme de « tableaux » ; « dans le sommeil », objectera-t-on ; cependant, ne soutient-il pas quelques lignes plus haut « qu'il n'y a point d'indices certains par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil » ? De là, la question est ensuite portée sur le plan gnoséologique, sur lequel il n'entre pas dans notre propos de l'approfondir. De ces spéculations il suffit de retenir que l'imagination est considérée comme une des facultés de la connaissance ; que l'image, le tableau, le sont comme des moyens de connaissance. Comme les images dans la peinture, les pensées dans le sommeil, mais aussi, Descartes nous invite à l'envisager en donnant l'impression que les deux termes sont interchangeables pour lui, dans l'état de veille. En tout cas, la peinture est considérée comme l'art le plus susceptible de représenter fidèlement la réalité. « On a enfin compris, estime Fénelon, qu'il faut écrire comme Raphaël, les Carache, et les

Poussins ont peints. ». Ce jugement reflète, sinon le sentiment général, du moins un courant de pensée important à l'époque.

Troisièmement, Peinture est tellement certaine de sa victoire (qui dit songe dit suite d'images. Poésie elle-même va devoir présenter ses arguments au moyen d'images et même de « tableaux » : Peinture a gagné d'avance) qu'elle ne se retient pas le moins du monde de narguer sa rivale, en se présentant ouvertement comme une illusionniste : « j'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens... je fais par une agréable et innocente magie que les yeux les plus subtils croient voir dans mes ouvrages ce qui n'y est pas. Je fais paraître des corps vivants dans des sujets où il n'y a ni corps ni vie. Je représente mille actions différentes et partout l'on dirait qu'il y a de l'agitation et du mouvement. Je découvre des campagnes, des prairies, des animaux et et mille autres sortes d'objets qui n'existent que par des ombres et des lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux. » Au XVII^e siècle, l'illusionnisme, si l'on peut dire, se donne pour ce qu'il est, dans la peinture et, comme nous le verrons plus bas, dans le théâtre.

Quatrièmement, le Songe fait écho au mythe de l'invention de la peinture que rapporte Pline : à Corinthe, une jeune fille traça sur un mur le contour de l'ombre, projetée par la lumière d'une lanterne, du visage de son amant, qui partait pour la guerre ; le père de la jeune fille, l'ayant regardé faire, y appliqua de l'argile et, après avoir détaché le relief du mur, le fit durcir au feu. Ici-bas, la peinture permet à un amant de compenser l'absence ou la perte de l'être aimé. Là où Poésie ne peut rendre présent l'être aimé que par les mots, Peinture le montre, le re-présente et, à ce titre, la peinture tient de la magie, Alberti affirmait que la peinture « a en elle une quasiment (« admodum » peut signifier également « tout à fait ») divine, de telle sorte que la peinture rend non seulement présents les absents... mais montre encore les défunts aux vivants après de longs siècles » (291).

Cinquièmement, Le Songe reprend le topos du deus pictor : Peinture, fille de Jupiter, raconte à Poésie qu'Amour vint trouver son père sur le mont Olympe, après qu'elle eut peint les cieux et la terre, pour le convaincre de la laisser descendre sur terre, afin d'apprendre aux hommes à connaître et à adorer les dieux. Seule Peinture était capable de les représenter fidèlement. Jupiter donna son accord à Amour, avec qui Peinture descendit sur terre. Amour fut le premier des dieux dont elle fit des images et elle resta à jamais à son service.

Sixièmement, Le Songe se réapproprie le thème moyen-oriental du souverain comme image de la divinité sur la terre : la première personne qui entre dans le champ de vision de Philomathe, lorsqu'il ouvre « à demi » les yeux, est le roi, qui, vu l'état intermédiaire dans lequel il se trouve à ce moment-là entre le sommeil et la veille, ne se distingue pas encore à ses yeux des images, des tableaux qui lui sont

apparus en songe. D'un côté, Louis XIV est le plus beau tableau de la création et, de l'autre, en tant que représentant de l'artiste divin sur terre, il est le peintre d'un royaume qu'il a peint à son image. La langue privilégiée d'Amour, de la divinité et de l'autorité est la peinture, qui doit être mise au service du roi, en vue de refléter sa gloire et de faire aimer son autorité (291). Au XVII^e siècle, l'image picturale est omniprésente dans tous les domaines, théoriques et pratiques. La peinture fournit à la fois la métaphore, le modèle et l'exemple de la représentation, d'abord, comme nous venons de le voir, dans les arts, puis dans la politique. La généralisation du paradigme pictural s'accompagne de la diffusion d'un décorum royal de plus en plus scénographique.

Versailles

Sous Henri IV et Louis XIII, les Jésuites inculquèrent aux jeunes nobles tout ce dont ils ou leur progéniture auraient besoin pour faire bonne figure à Versailles : les bonnes manières, l'élégance dans le geste, la modération et la subtilité dans la parole.

Louis XIV raffolait des spectacles et, contrairement à ses prédécesseurs, faisait donner de nombreuses fêtes et représentations théâtrales, toutes plus somptueuses et luxueuses les unes que les autres, à la plus grande satisfaction de Richelieu et des courtisans et, plus tard, de Mazarin et des courtisans. Les lettres étaient désormais considérées comme une occupation noble et leur exercice de mieux en mieux rétribué. Le roi, parrain du fils de Poquelin, s'en piquait lui-même. Le théâtre était l'un des divertissements les plus prisés de la cour. La plupart des acteurs de renom y jouaient. Les courtisans (292) ne dédaignaient pas de monter eux-mêmes sur scène. Le roi en était un habitué. Le 23 juillet 1661, il joua le rôle d'Apollon dans le Ballet des saisons ; le 2 décembre 1666, il interpréta deux rôles différents dans Le ballet des Muses, où, accompagnés d'autres nobles, il dansa au milieu de danseurs professionnels. Dans les Amants magnifiques, dont le sujet est la compétition entre deux princes pour les faveurs d'une princesse, les courtisans incarnèrent des personnages de la mythologie grecque, vêtus à l'antique. « ... la pièce donne lieu à une fête sur scène qui inclut ballet, pantomimes et pastorales. Ainsi dans cette mise en abyme de la pièce, la cour se regarde-t-elle faire la fête » (293). Dans les fêtes données à Versailles, le « spectateur » pouvait effectivement devenir « acteur » à tout moment. Apostolidès dira des courtisans qu'« ils se croient libres de jouir des lieux et ne sont que les figurants du spectacle monarchique. » (294). Il ne leur suffisait plus d'être en représentation permanente dans un palais où les pièces se succédaient les unes aux autres à un rythme spectaculaire (295).

Le château de Versailles ne disposa d'aucun théâtre fixe avant 1682. Les pièces y étaient jouées, soit dans la « petite galerie » ou dans la salle des Manèges, soit dans les jardins. « Le premier Versailles est bien un Versailles en plein air, un Versailles dominé par le décor, un Versailles baroque » (296). « La

décoration varie d'une journée à l'autre et la surprise des participants est toujours ménagée puisqu'ils ne se rendent compte de ces changements qu'au fil de la fête » (297). Des édifices temporaires à l'architecture baroque étaient montés dans les jardins pour y abriter les divertissements. Les changements de scène étaient fréquents au cours de la même pièce. Les effets de machines, bien que rudimentaires par rapport aux moyens techniques dont dispose le théâtre moderne, étaient assez développés pour frapper vivement l'imagination des spectateurs, pour satisfaire leur goût du nouveau, de l'imprévu et du changement.

Une modification importante dans les divertissements de la cour se produisit au cours des années qui suivirent le mariage du roi : « la fiction seule ne fut plus suffisante ; il fallut un mélange de réalité et de fiction dans lequel les grands de la Cour pussent conserver une partie de leur personnalité, tout en y ajoutant un éclat de convention ; et comme la cour ne pouvait passer sa vie sur les planches d'un théâtre, la vie de chaque jour devint théâtrale ; la simplicité fut l'exception » (298). L'instinct théâtral en arriva à guider « en tout les nobles ordonnateurs et les nobles figurants de ces divertissements » (299), qui se succédaient sans relâche ; « ... lever, dîner, coucher, tous actes... prennent allure de spectacle. La pompe devient moyen de gouvernement, l'éclat une manière d'être, et l'art de représenter un signe social distinctif » (300). Chacun à la cour jouait son rôle autour de lui. La frivolité était si générale que, « Entre deux guerres, Louis XIV... montait à Compiègne une grande parade militaire avec une fausse guerre de siège » (301), pour amuser les dames.

La femme, naturellement prédisposée au théâtre dans le sens large, tenait un rôle central dans ses divertissements continuels : « La cour était une scène où toute fille de grande maison aspirait à monter. Ce qu'on appelait son éducation, c'était la répétition de son rôle. Tout dans les femmes, jusqu'à la culture si variée de leur esprit, était arrangé pour le spectacle, tout était tourné à l'éclat extérieur, au succès, à la conquête (302). »

La théâtralisation que Louis XIV imposa à Versailles montre qu'il n'est pas exagéré de prendre au pied de la lettre la confidence qu'il fit un jour à sa belle-fille, la dauphine : « Nous ne sommes pas comme des particuliers, nous nous devons tout entiers au public (303). » « Les peuples, glissa-t-il aussi dans la même veine, se plaisent aux spectacles, où au fond on a toujours pour but de leur plaire ; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits... » (304) – la première proposition est on ne peut plus juste ; mais le fait de caresser les instincts de la populace dans le sens du poil est, de la part d'un noble, ignoble. De fait, les spectacles de tout genre se firent de plus en plus nombreux à Paris sous son règne.

Le théâtre du monde

L'idée que le monde est un théâtre et l'homme un acteur était dans tous les grands esprits au début de la « Renaissance ». Calderón composa *El gran teatro del mundo* vers 1635. « Qu'est-ce que cette vie ? geignait Jacques Grévin dans sa *Gélodacrye* (1561), un public échafaud, / où celui qui sait mieux jouer son personnage, / Selon ses passions échangeant le visage, / Est toujours bien venu et rien ne le défaut ». La devise du Globe, théâtre londonien ouvert en 1599, était « *Totus mundus agit histrionem* ». La même année, la vie fut comparée à un spectacle théâtral dans la comédie de Shakespeare *As You Like It*, dans laquelle se trouve la fameuse réplique : « *All the world's a stage* ». « Ce monde périssable et sa gloire frivole / Est une comédie où j'ignorais mon rôle », pontifiait Genest dans la pièce de Rotrou (IV, 7, v. 1303-1304). L'expression eut beau devenir rapidement poncive, elle n'en était pas moins l'expression d'une sensibilité. Preuve en est, par exemple, que, comme le rappelle Carl Schmitt, James 1^{er} exhorta son fils à ne jamais oublier que, une fois sur le trône, il serait sur scène et que tous les yeux seraient sur lui. Rien, déclare-t-il, montrant ainsi que les hommes de théâtre n'étaient pas les seuls à s'en rendre compte, ne ressemble plus au théâtre que la vie de la cour. « Dans l'Angleterre élisabéthaine de Shakespeare, la théâtralisation baroque de la vie était encore superficielle et rudimentaire – n'était pas encore intégrée dans le cadre strict de l'État souverain et de l'établissement qu'il se proposait de la paix publique, de la sécurité et de l'ordre, ainsi que cela était le cas pour le théâtre de Corneille et de Racine dans la France de Louis XIV » (305). Toutefois, comme le remarque Carl Schmitt, le théâtre shakespearien « faisait partie intégrante de la réalité de son temps, d'une société qui se percevait comme un véritable théâtre – un théâtre qui, donc, n'opposait pas la situation de la représentation théâtrale à la situation politique concrète. La société aussi était assise sur l'estrade et la représentation pouvait tout naturellement apparaître comme un théâtre dans le théâtre du monde » (306) et, corollairement, la société comme un *theatrum mundi*. « Les hommes d'action à cette époque se voyaient sur une estrade devant des spectateurs, envisageaient leur personne et leurs activités en fonction de la théâtralité de leurs rôles. Cette comédie avait existé en d'autres temps, mais, à l'époque baroque, elle était particulièrement intense et généralisée. L'action dans la sphère publique était une action scénique et donc un jeu de rôle » (307).

La vue selon laquelle le monde est un théâtre aurait été formulée pour la première fois en « Occident » par Héraclite dans la maxime suivante d'un manuscrit publié pour la première fois au XVII^e siècle et attribué à Démocrite : « Le monde est un théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors (308). »

L'embryon s'en trouverait dans la conception héraclitéenne du logos : « le logos en tant que Nécessité implique que l'homme est un acteur. Il doit jouer le rôle qui lui est assigné sur la scène de la vie. Mais, s'il désire la gnose, il doit aussi interpréter un rôle de spectateur » (309). C'est précisément ce dernier rôle que se propose d'interpréter l'épicurien : un spectateur, mais un spectateur imperturbable, du monde. Les cyniques mettront l'accent sur l'autre rôle, celui d'acteur : « De même qu'il faut, pour le bon

acteur, bien jouer son rôle quel que soit celui que lui ait attribué le poète, de même pour l'homme de bien, quel que soit celui que lui ait attribué la Fortune. » (fragments) Télès, un philosophe cynique contemporain, ajoute : « De même qu'il faut, pour le bon acteur, bien jouer son rôle quel que soit celui que lui ait attribué le poète, de même pour l'homme de bien, quel que soit celui que lui ait attribué la Fortune. C'est elle en effet, qui, telle une poétesse, attribue tantôt un premier rôle, tantôt un second rôle ; tantôt un rôle de roi, tantôt un rôle de mendiant. Ne t'avise donc pas, si tu es le second rôle, de vouloir le premier rôle : si tu t'y risques, ta prestation sera inappropriée (anarmoston) » (D'après Télès, 2, 5).

Il serait erroné de voir dans ces préceptes une sanction du principe selon lequel, pour reprendre la définition que R. Guénon a donnée d'une société traditionnelle régulièrement établie, chacun doit se trouver à la place qu'il doit occuper normalement pour que l'ordre social traduise exactement les rapports hiérarchiques qui résultent de la nature même des êtres. En effet, dans ces réflexions, nulle mention n'est faite de la nature propre de chaque homme, en vertu de laquelle il est apte à remplir telles fonctions déterminées à l'exclusion de telles autres. Ce que chaque individu doit respecter, ce à quoi il doit se soumettre, ce n'est pas sa nature, mais le caprice de la Fortune. Pour les stoïciens, qui regardaient l'homme à la fois comme un acteur et un spectateur, le « metteur en scène » n'était pas la Fortune, mais la Providence. La vie a un caractère illusoire et en tant que telle, elle n'a pas de sens : à cet égard, l'homme est un spectateur ; ce qui lui en donne un, c'est le fait qu'elle soit régie par une force supérieure, divine et, à cet égard, l'homme est un acteur, en ce qu'il constitue une partie du logos qui est à l'œuvre en lui et qu'il peut atteindre le bonheur en découvrant rationnellement le fonctionnement du logos. Sénèque mit l'homme au centre d'un spectacle joué devant Dieu : « Voici, dit-il à propos de « l'homme de cœur aux prises avec la mauvaise fortune, surtout s'il a provoqué la lutte », un spectacle digne d'appeler les regards du Dieu qui veille à l'œuvre de ses mains; voici un duel digne de Dieu » (De Providentia) ; Épictète, à l'idée que l'homme doit jouer le rôle que lui a attribué le Destin, ajoute celle qu'il doit jouer tous les rôles qu'il lui fait jouer ; qu'il doit le(s) jouer le mieux possible et, surtout, qu'il ne doit jamais oublier qu'il est un acteur. Pour Épictète, l'homme est avant tout un acteur ; on pourrait presque dire : un acteur avant d'être un homme. Nous en voulons pour preuve ce paradoxe existentiel : « Ne reste-t-on pas plus sûrement bon acteur, en cessant de jouer quand il le faut, qu'en jouant encore quand il en le faut plus ? »

Pour le stoïcisme, l'acteur humain est résigné à jouer son rôle, qui est « amer », mais espère que sa vie fait partie d'un scénario plus vaste, plus important, qui a été écrit par le logos, le « metteur en scène ». Les Stoïciens considéraient qu'il n'y avait pas de vie après la mort et qu'il fallait donc réussir sa dernière sortie de la vie. Pour les Pères de l'Église, l'indifférence stoïcienne à l'égard de la vie était le prélude à l'espérance d'entrer dans le royaume des cieux. La vie était une ombre ; la réalité appartenait à Dieu seul. La mort, donc, faisait tomber les masques et était pour ainsi dire un signe avant-coureur de la vie éternelle. Chez eux, le topos du théâtre du monde se doubla d'une opposition toute spiritualiste entre d'une part le motif du caractère factice de l'existence et du rôle illusoire que chacun y joue (« ... quand la

mort est venue et que les spectateurs sont dispersés, tous, débarrassés du masque de la richesse et de la pauvreté, s'en sont allés dans l'au-delà », Chrysostome, Sixième Homélie) ou le thème adjacent du mépris du monde (Tertullien, Contre les Spectacles, 30) et d'autre part le thème de l'authenticité de l'expérience post-mortem, au début de laquelle chacun sera jugé « selon ses actes » (Tertullien) ou le motif de la seconde vie (« ... ce n'est pas peu de chose, quand on s'est proposé la seconde vie, de participer à la vertu ; de faire plus d'estime de Dieu et de son propre salut que de l'éclat d'en bas ; de considérer cet éclat comme un théâtre ou un masque des choses vulgaires et éphémères pour jouer la comédie de ce monde, tandis que soi-même on vit pour Dieu, avec l'image qu'on sait avoir reçue de lui et devoir à celui qui l'a donnée... » Grégoire de Naziance, Discours funèbres, 4). Tertullien compare le jugement dernier à un spectacle : « Mais, surtout, quel admirable et prochain spectacle que l'avènement du Seigneur, alors enfin reconnu pour ce qu'il est, alors superbe et triomphant ! Quelle sera dans ce jour l'allégresse des anges, la gloire des saints ressuscités, et la magnificence de cette nouvelle Jérusalem, où les justes régneront éternellement ! D'autres spectacles vous restent, c'est le jour du jugement, jour éternel, jour que n'attendent pas les nations, jour qu'elles insultent, jour enfin où la terre, avec ses monuments antiques et ses créations nouvelles, disparaîtra dans un seul et même incendie. Ô immense étendue de ce spectacle ! (Contre les spectacles, 27) Pour Augustin, le monde est une « scène » et tout homme est un acteur : « Dès qu'ils sont nés, (l)es enfants semblent dire à leurs parents: Songez à vous retirer, c'est à nous maintenant de jouer notre rôle. Car cette vie humaine, pleine de tentations, n'est qu'un rôle, puisque « tout homme vivant sur la terre n'est que vanité » », Commentaire sur les psaumes). L'homme joue son rôle sur la scène du monde sous le regard de la divinité judéo-chrétienne (308). Le motif de la divinité assistant au spectacle de la vie humaine semble être apparu chez le satiriste d'origine syrienne Lucien de Samosate. Celui-ci tourne en dérision les dieux, fait d'eux des objets de ridicule. Au contraire, le dieu d'Augustin assiste à ce spectacle d'un œil vengeur. Le christianisme établit l'homme dans un rôle de spectateur dans le théâtre du monde et du théâtre du monde, sous l'œil de la divinité judéo-chrétienne, à la foi créateur, scénariste et producteur.

La métaphore du théâtre du monde se retrouve chez les néo-platoniciens. Philon d'Alexandre, philosophe juif du 1er siècle avant notre ère, écrit : « Le guide l'univers tel un organisateur de jeux et de festins », fit en sorte que l'homme trouvât tout de suite « le banquet et le théâtre le plus saint » (sumposion kaï theotron ierôtaton) (310). Plotin conçoit la terre comme « le théâtre » d'un « drame immense » et lui aussi déprécie la vie terrestre en tant que telle, par rapport aux préoccupations supraterrrestres de l'« âme immortelle ». « ... la métaphore fait référence au monde en tant que scène où se joue la pièce dont Dieu est l'auteur. La contemplation du spectacle du monde est alors la façon de connaître l'œuvre de Dieu ». (311). Pour les néo-platoniciens, la métaphore théâtrale était une manière de représenter la nature de l'univers créé, que l'homme, en tant que spectateur, au moyen de la contemplation, pouvait parvenir à connaître, afin de pouvoir s'unir à la divinité grâce à la gnose. Enfin, les cultes à mystères et certains traités du Corpus Hermeticum introduisirent l'idée que l'homme était un mage et un second démiurge: le « metteur en scène du spectacle de la vie » (312).

La métaphore du théâtre du monde aurait disparu de la littérature à la fin de l'antiquité, pour n'y réapparaître qu'à la « Renaissance », dans sa nuance stoïco-chrétienne, sous l'influence d'une œuvre publiée quatre siècles plus tôt par l'humaniste Jean de Salisbury (v. 1110– 1180) : le *Politicraticus*, dans lequel on peut lire que « la vie de l'homme sur la terre est une comédie », que « totus mundus agit histrionem » , etc., sous l'œil vigilant de la divinité chrétienne. Or, le *Politicratus* est un traité de philosophie politique – le premier du « moyen âge » et était donc destiné à l'édification des souverains. Sous cette forme spiritualiste, le topos du *theatrum mundi* fut très en vogue parmi les écrivains jésuites (Antoine Vieira, Giovanni Botero, etc.) La veine satirique recommença également à être cultivée : le monde entier était une vaste comédie dans laquelle chacun jouait hypocritement tel ou tel rôle, suivant les circonstances.

Conditionnement baroque

Le concile de Trente promulgua en décembre 1543 un décret enjoignant aux évêques d'enseigner « avec soin que, par le moyen de l'histoire des mystères de notre rédemption représentés par des peintures ou par d'autres moyens semblables », du fait que « l'on retire aussi grand fruit de toutes les images saintes, non seulement parce que sont enseignés au peuple les bienfaits et les dons que lui confère le Christ, mais parce que, aussi, sont mis sous les yeux des fidèles les miracles de Dieu accomplis par les saints et les exemples salutaires donnés par ceux-ci ». Comme nous l'avons vu, l'Église avait toujours procédé ainsi dans la pratique pour instruire et affermir le menu peuple dans les articles de foi ; il n'y avait donc rien de nouveau, il n'y avait qu'une différence de degré et de moyens. En réaction à la sobriété de l'art architectural protestant, l'Église, qui avait toujours le goût du faste et de la théâtralisation des cérémonies, surenchérit, en s'adjoignant les services des artistes enclins à traiter les sujets religieux de manière assez grandiose et spectaculaire pour déclencher les émotions violentes et instantanées. Il en sortit un art qui, sous l'impulsion des Jésuites, se propagea dans toute l'Europe et dans tous les domaines artistiques au cours des décennies suivantes, à la fois en tant que principe esthétique et idéologie : l'art qui recevrait plus tard l'appellation de baroque.

Idéologie baroque

En tant qu'idéologie, philosophiquement, il affirme que l'homme, quelle que soit sa condition, quelle que soit sa dignité, est un être essentiellement inconstant et qu'il est le jouet du destin, « un composé d'opposés » (313) ; religieusement, il brode à l'infini le *vanitas vanitatum* : tout est vain, sauf Dieu ; politiquement, il soutient que « les meilleurs gouvernements... sont ceux qui associent les contraires : ce sont les gouvernements mixtes ou mêlés (314) ; économiquement, clairement identifiables chez Baltasar Gracian et les autres auteurs espagnols baroques contemporains sont les caractéristiques d'un être

humain que les économistes ultérieurs qualifieront d'homo oeconomicus (315) ; socialement, les hommes sont vus comme des monades, dont il est nécessaire d'organiser les relations (316), dans une optique behavioriste avant la lettre et la « variété – on dirait sans doute aujourd'hui la « diversité » – est préconisée (317).

Esthétique baroque

En tant que principe esthétique, le baroque se caractérise par le bizarre, l'inattendu, la contradiction le mouvement, le spectaculaire. Les procédés qu'il affectionne pour les exprimer sont l'ellipse la déformation des surfaces, l'espace en profondeur et le trompe l'œil. Parmi les arts plastiques dont l'emploi fut préconisé par le concile de Trente, nous n'avons ici qu'à nous occuper de la peinture et de l'architecture. Le but de la peinture baroque est d'émouvoir le spectateur et de lui donner l'illusion de la présence de la divinité, de « convaincre le fidèle de (s)a grandeur » et elle s'y emploie « par des effets impressionnants, éblouissants, bouleversants... Les expressions et attitudes des personnages montrent les sentiments intérieurs, les passions de l'âme, l'extase religieuse exacerbée... Triomphante, l'image jaillit de son cadre et vient se fondre à la sculpture et à l'architecture sur les plafonds des édifices religieux. La technique du trompe-l'œil se développe et atteint une précision saisissante » (318). Le mouvement est créé par des vertiges tourbillonnants, des flux, des espaces tournoyants, des méandres, des volutes, des spirales, des entrecroisements ; la contradiction, par des contrastes, des objets déstructurés ou fragmentés ; l'inattendu, voire le bizarre, par des masses de couleurs chaudes et vives, des dissymétries et des asymétries (319).

Le premier exemple d'architecture baroque est la façade de l'Église jésuite du Gesù à Rome. En l'observant, on constate qu'elle est composée des mêmes éléments que la façade des autres églises de la « Renaissance » : fronton, architrave, colonnes, pilastres. Mais les architectes les présentèrent sous une forme dramatique, en dédoublant les colonnes, en incurvant les frontons, en creusant les murs de niches ornées de statues, en rendant les murs concaves ou convexes, etc. L'ovale remplace le cercle sur le tympan des ellipses baroques; c'est que Kepler vient juste de découvrir que l'orbite des planètes est elliptique et non circulaire. « Le cercle, déclare l'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin, est une forme absolument quiète et stable, l'ovale », que le baroque utilise pour les plans d'églises, de cours, de salles, « est inquiet et semble vouloir varier à chaque instant » ; inquiet et inconstant comme le personnage du roman baroque ; changeant, comme les formes du baroque romain. Les façades des palais et des églises baroques sont mouvementées, à l'instar de l'existence du personnage de roman baroque, instable et impulsif, « jouet de la fortune ». Le fronton des édifices baroques est spectaculaire, foisonnant, surchargé, à l'image des multiples intrigues extrêmement compliquées du roman baroque et des circonvolutions et des digressions interminables dans lesquels se perd l'auteur. Un foisonnement de peintures en trompe l'œil recouvre ses murs et ses plafonds.

L'illusion d'optique est une caractéristique fondamentale de l'esthétique baroque. A L'Église Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, à l'Église Saint-Yves, dans la cour du palais Spada, toutes conçues par l'architecte Francesco Borromini (1599–1667), l'alternance de structures concaves et convexes donnent l'impression que l'espace, considérablement amplifié par la perspective en trompe l'œil, se dilate et se contracte simultanément ; des lanternes en forme de spirale et des dômes elliptiques achèvent de créer l'illusion d'optique. La perspective ralentie ou accélérée, grâce à laquelle un espace apparaît moins profond ou plus profond qu'il ne l'est réellement, envahit non seulement l'architecture, mais aussi la peinture et les jardins (320). La quadratura, l'art de simuler sur les murs, à l'aide la perspective, des décors scéniques prolongeant artificiellement l'espace, est remise en vogue et perfectionnée par le peintre et architecte Pietro da Cortona (1596–1669), le peintre Gian Battista Gaulli (1639 – 1709) et le frère jésuite et peintre Andrea Pozzo (1642–1709); leurs œuvres mêlent les éléments picturaux, architecturaux et sculpturaux à un tel point qu'il est souvent difficile de les reconnaître et de les distinguer : telle colonne est-elle faite en pierre ou peinte ? Tel ange est-il fait en stuc ou peint ? Plus encore : tel bâtiment est-il un théâtre ou une église ? A l'église viennoise de saint-Charles-Borromée, l'autel et les tribunes vitrées qui se situent au-dessus de l'autel évoquent un décor de théâtre. Les façades concaves des édifices bordant la place Vigliena à Palerme furent agrémentées de statues et de fontaines représentant les quatre saisons, à la manière d'un décor de théâtre. « Les villes italiennes sont souvent, tout le monde l'a dit, repensées en termes de décor, et les voyageurs étrangers, français notamment, sont depuis longtemps sensibles à cette particularité, tels cet Orbessan, cité par Focillon (Piranesi, éd. 1963, p. 153), que frappe, la Porte du Peuple à peine franchie, le caractère « théâtral » de la Place où débouchent trois rues en éventail » (321). La chapelle de l'église Sainte-Marie de la Victoire fut organisée par Bernini comme un théâtre : assis dans les loges latérales, les spectateurs assistent à la représentation de l'extase de Sainte Thérèse d'Avila. On peut, il est vrai, se demander « si les premières influences ne se sont pas exercées en sens inverse, du moins pour l'installation des spectateurs : les loges d'avant-scène semblent procéder des oratoires que les Jésuites disposaient au-dessus des portes des sacristies, à droite et à gauche du chœur. Les balcons latéraux évoquent les tribunes du Gesù ». Ce qui est certain est que, « à mesure que se développe l'architecture de théâtre, et que l'on enrichit l'architecture religieuse, les influences jouent incontestablement dans l'autre sens », c'est-à-dire que le théâtre influence l'aménagement des édifices religieux (322).

Habituer le regard à ne plus distinguer le vrai du faux, le réel du virtuel, à brouiller les frontières, voilà, dans le fond, à quoi vise le baroque.

La Compagnie de Jésus

La Compagnie de Jésus, fondée en 1539 par un descendant de Maranes par sa mère (la Compagnie de Jésus était le seul ordre à accepter – officiellement – les convers dans ses rangs) et reconnue par le pape Paul III en 1540, s'imposa rapidement comme l'ordre catholique le plus important, à la fois par sa taille et par son influence. Elle avait su se rendre indispensable à la papauté, par la lutte qu'elle menait contre le protestantisme, par l'évangélisation de masse à laquelle elle se livrait en Asie, par son rôle central dans l'ouverture de nombreux établissements de charité. Le but de la Compagnie, d'après ses Constituciones, est le bien des âmes en vue de leur salut... Le moyen est l'enseignement : celui des langues, de la théologie, de la philosophie, de la Bible et de la rhétorique (323). A la base de l'enseignement théologique elle met la Somme de Thomas d'Aquin, non sans l'adapter aux besoins nouveaux créés par la Réforme, pourvu que rien ne soit affirmé qui aille à l'encontre des idées des théologiens. En morale, en métaphysique et philosophie, la doctrine d'Aristote est préconisée. L'enseignement doit être pratique en vue de former une élite dans tous les domaines et, en fin de compte, « d'évangéliser l'univers et de reconstituer le monde chrétien dans son unité : offensive et restauration passeront par la pédagogie ». A la fin du XVIIe siècle, les Jésuites possédaient plus de cinq cent collèges à travers le monde. « L'éducation des enfants est la rénovation du monde ! », lança le Jésuite Jean Bonifacio (324), apparemment persuadé d'avoir fait là une découverte.

Or, « parmi les moyens libérés par la spiritualité des Jésuites, le théâtre fut retenu comme un vecteur privilégié et quasi immédiat d'expression et de relation avec le monde » (325). Il faisait partie intégrante de l'éducation jésuite. La compagnie de Jésus copiait en cela les protestants, qui avaient introduit le théâtre dans leur propre enseignement dès les années 1530. En 1586, Ignace de Loyola envoya les instructions suivantes à la communauté d'Ingolstadt : « Pour encourager et distraire les élèves et leurs parents et les attacher davantage à notre Société, qu'on leur fasse réciter sur le théâtre des vers et des dialogues, suivant l'usage romain. » Le théâtre jésuite était d'une décence sans tache. Les pièces devaient avoir pour héros des saints ou des hommes pieux. La Compagnie de Jésus ne contrevenait donc pas à l'édit de Blois (1579), qui avait interdit de donner dans les collèges des représentations « contenant lascivités, injures, invectives, convices ou aucun scandale contre aucun estat ou personne publique ou privée ». De plus, défense était faite aux élèves des Jésuites d'aller « aux spectacles publics, aux comédies, aux jeux » (Ratio studiorum, p. 202), au motif que ceux-ci étaient donnés dans des lieux de mauvaise compagnie et que la fréquentation des acteurs et des actrices professionnels, mal vus parce qu'ils acceptaient de l'argent pour interpréter des personnages immoraux, risquaient de les corrompre. Les Pères protestaient vigoureusement auprès des autorités locales, lorsqu'elles autorisaient des représentations d'acteurs professionnels (326). Les « spectacles... comédies... jeux » n'étaient autorisés aux élèves que dans le cadre de leur éducation au collège.

Des théâtres à demeure y furent bâtis et des magasins de costumes établis. Les tragédies et les comédies scolaires jésuites, dont la Ratio studiorum prévoyait qu'elles devaient être « très rares » (en théorie, leur nombre était limité à deux dans le courant de l'année) (327), se multiplièrent rapidement et furent jouées de plus en plus régulièrement au cours du XVIIe siècle. Le public se fit plus nombreux –

certaines représentations pouvaient attirer plusieurs milliers de personnes. Au début, chaque spectacle en avait deux, une pour les hommes, une pour les femmes, avant que le public ne devînt mixte (328). Les places étaient payantes. Le succès du théâtre scolaire jésuite était tel que d'autres congrégations enseignantes (329) ouvrirent leur propre théâtre. Bien avant que Franciscus Lang ne dresse une liste des effets (« vol de divinités et de génies, flammes et orages, visions de l'enfer, foudre frappant à mort le héros impie... batailles navales », etc.) (330) qu'elles devaient produire pour transformer les spectateurs en viri perculsi, les machines de scène étaient largement utilisées dans le théâtre jésuite ; la danse et la musique y avaient également leur part. Les Jésuites réhabilitaient les passions. Au grand dam de Bossuet, ils considéraient que le théâtre n'était pas fait pour purger les passions, mais pour les développer et même pour les justifier ; ils insistaient sur la nécessité pour l'acteur de mettre en œuvre tous les moyens émotionnels pour provoquer l'identification du spectateur au personnage qu'il interprétait (331).

Précisément, en ce qui concerne les acteurs, la Ratio studiorum stipulait qu'on introduisît dans les pièces de théâtre « aucun personnage de femme, ni jamais l'habit de ce sexe » (332). L'auteur signalait une seule exception ; il en exista pourtant d'autres : certaines pièces « contenaient quelques rôles de femmes, voire même de jeunes femmes ou de jeunes filles qui étaient l'objet d'une passion amoureuse. Dans les ballets, les rôles de femmes m'ont semblé très rares, mais, par une singulière inconséquence on y voyait quantité de divinités et d'allégories féminines... Nous sommes renseignés sur les travestissements des collégiens qui étaient chargés des rôles féminins. Ils ne se contentaient pas, comme tel paysan breton du xix^e siècle, à qui était dévolu, dans une représentation populaire, le rôle de la Vierge Marie, dépasser une chemise de femme sur leurs vêtements ordinaires ! Ils étaient habillés en femmes, et, en 1653, Loret rapporte qu'au collège de Clermont, Suzanne, vierge et martyre, avait le visage orné de mouches noires, les unes rondes, les autres longues ; on aura l'idée de ce maquillage en regardant le portrait de Jélyotte déguisé en femme, que possède un de nos musées. En 1741, les Nouvelles ecclésiastiques rapportent qu'au collège de Montpellier trois acteurs de la tragédie étaient habillés en femmes et coiffés comme des actrices de l'Opéra ; leurs visages étaient plâtrés et couverts de mouches. A Limoges, en 1759, les acteurs sont fardés et portent des mouches. En 1760, l'abbé Bertrand de la Tour confirme ces témoignages. Évidemment, les collégiens qui, dans les ballets, tenaient les rôles de déesses ou d'allégories féminines, étaient habillés de façon analogue » (333). Qui a dit que les Jésuites pratiquent le double langage ?

Comme les costumes de scène coûtaient cher, les principaux rôles étaient généralement confiés aux enfants des familles aisées. L'apprentissage des rôles et de la manière de les interpréter était soumis à des directives toutes plus tarabiscotées les unes que les autres, notamment en ce qui concerne le geste et l'attitude de l'acteur (334). Le Juif Franciscus Lang (1654 – 1725), dans sa *Dissertatio de actione scenica* (1727), indique qu'« il n'y a pas de dignité quand on parle à avancer l'index en fermant les autres doigts, qu'il est très-convenable au contraire de joindre ensemble l'annulaire et le médium en écartant un peu les autres » (335) ; et le père Jouvancy s'empresse d'appliquer au jeu de l'acteur les

recommandations de cette autorité jésuite. Il est bien vrai, comme le reconnaît Boyssse, que « ce n'est point avec ces prescriptions qu'on peut former de bons acteurs », si l'on a en vue l'acteur de théâtre ; mais les Jésuites formaient les acteurs du « théâtre du monde », même si certains de leurs anciens élèves (Molière, Dancourt) embrassèrent effectivement la carrière théâtrale. Ce qui est certain est que, contrairement à ce que soutenait Lang, ce n'est pas avec de telles singeries que l'on peut former un homme.

Sans doute la codification que les Jésuites avaient entreprise des moindres gestes et des moindres expressions constituait-elle d'une certaine manière l'aboutissement de l'enseignement qui était dispensé dans les cours de maintien aux garçons comme aux filles des familles nobles depuis le début de la « Renaissance » et qui les prédisposait à jouer leur vie. Les cours de maintien avaient porté leurs fruits dès le milieu du XVI^e siècle en France. A la fin du règne d'Henri III, les grands du royaume avaient adopté une gestuelle gongorique. « Le comportement à table d'un prince comme le duc de Guise ou le cardinal de Bourbon nécessite déjà une gestualité bridée, parce qu'il doit se distinguer dans sa façon de manger du commun des mortels. A cela s'ajoute l'exigence des circonstances politiques où chaque fidèle serviteur, chaque observateur curieux, va se livrer à une interprétation des signes suggérés par les gestes que les hôtes vont manifester à leur principal convive et réciproquement, et qu'il va se charger de rapporter à qui veut l'entendre ». L'affectation est telle dans les banquets que les domestiques chargés du service à table sont persuadés qu'ils font partie d'une mise en scène (336).

Certains acteurs étaient étrangers aux collèges, dont ils pouvaient cependant avoir été d'anciens élèves. « A la grande indignation de leurs opposants religieux... les jésuites parisiens ont recours aux plus grands artistes contemporains qui se mêlent aux collégiens et dont l'aura sert leur entreprise » (337) et, en retour, il n'était pas rare que les comédiens professionnels reprennent les thèmes du répertoire jésuite. Le théâtre des Jésuites fut l'objet de nombreux reproches. Les longs mois de préparation que nécessitaient les représentations pour les élèves et leur professeur, chargé de composer la pièce et de diriger les répétitions, n'auraient pu employer à des exercices plus formateurs ? Le professeur, qui dépendait de ses élèves pour les représentations, ne risquait-il pas d'y perdre de son autorité ? Les jeunes histrions, couverts d'applaudissements par un public fort indulgent, d'en tirer une satisfaction vaniteuse ? Seul le sulpicien Bertrand de la Tour (1701–1780) sut voir dans toute leur étendue les conséquences inéluctablement désastreuses de l'éducation théâtrale des Jésuites : « Tout un collège, c'est-à-dire plusieurs centaines de jeunes gens sont enchantés d'une pièce de théâtre, tout y flatte les inclinations de leur âge. Répandus ensuite dans le monde, ils y apporteront leurs idées et leurs goûts, et chercheront à se satisfaire. Toutes les familles, charmées du succès de leurs enfants, et ravies du spectacle, prendront les mêmes sentiments. On apprendra les scènes, on lira les comédies, on connaîtra les auteurs, on s'initiera dans tous les mystères, on exercera les enfants, on leur fera répéter leurs rôles, leurs frères et sœurs les imiteront, ils seront magnifiquement habillés, on le fera sans remords, sur la garantie des pieux régents. Ainsi, sans s'en apercevoir, toute une ville deviendra peu à peu comédienne par goût, bientôt elle appellera des troupes d'acteurs, et bâtera des théâtres. Le spectacle public ne

suffira pas ; il se formera des troupes d'acteurs, on dressera des théâtres dans des maisons particulières. Le germe de cette fureur théâtrale fut jeté au collège ; les premiers essais y furent faits de la main d'un régent (professeur. [N. D. E.]) : quels fruits en vont éclore sous ces saints auspices? on n'oublie pas qu'un grave religieux distribuait, faisait apprendre, exerçait les rôles comiques, donnait le ton, dirigeait le geste, animait le coup d'œil, enseignait à représenter sur la scène, à faire avec grâce une déclaration à sa maîtresse, à rendre le personnage de soubrette, d'arlequin. Ces leçons ne seront pas infructueuses, on ne tarde pas à les mettre en œuvre. » (338) Incisivement, Bertrand de la Tour remarque qu'« (i)l eût manqué quelque chose à l'éducation de la jeunesse, si on ne l'eût rendue comédienne » (339). Il n'est guère étonnant que des esprits imprégnés de spectacles dans l'enfance en viennent à voir la société en général comme un vaste théâtre et que, si elle ne correspond pas tout à fait à leurs attentes ludiques, ils tendent à la transformer dans ce sens, une fois parvenus à des postes de responsabilité. La formation théâtrale que recevaient les élèves des Jésuites laissèrent une trace indélébile sur eux, comme le montre le caractère théâtral du style et de la langue de la plupart des ouvrages littéraires des Jésuites ; par exemple, chez Houdar de La Motte, « la fournaise de Babylone est un théâtre; la montagne du Thabor un spectacle; la reconnaissance de Joseph une scène... David Salomon, de grands acteurs », les apôtres une « troupe » (340).

A l'époque baroque, les Jésuites furent les seuls à tirer les conséquences pratiques de la thèse que le monde est un théâtre : « si le monde est un théâtre, l'enseignement des techniques théâtrales est la meilleure école possible de la vie quotidienne. Celui qui a la maîtrise du corps de la voix et du geste saura accomplir sans faillir ce qu'on attend de lui, être un grand commis de l'État (341). » Les élèves des Jésuites apprenaient à l'école du théâtre « à fuir ou à rechercher les sentiments qu'ils voient, sur la scène, accueillis par des moqueries ou des applaudissements ». En somme, la scène constituait pour eux un terrain d'entraînement à la vie en société.

L'esthétique (342)

L'esthétique, entendue comme l'étude de la sensibilité artistique et la définition de la notion de beau, existait déjà dans l'antiquité, même si la notion de beau n'était pas rapportée nécessairement à l'art.

Socrate, dans les Mémorables et dans le Banquet de Xénophon, enseigne non seulement que les dieux sont invisibles et que l'âme humaine est invisible, mais que l'âme est plus belle que le corps et que les dieux aiment les belles âmes. Platon recueillit les leçons de Socrate et jeta les fondements de la science du beau. Dans la doctrine platonicienne, l'idée de beau est produite par la dialectique. La raison s'élève des individus aux idées générales des caractères qu'ils ont en commun, puis de ces idées générales à des idées encore plus générales et enfin aux idées absolues, ou plutôt aux idées des caractères de l'absolu,

conçu comme un être vivant et non comme une abstraction. Dans une vie antérieure, l'âme, qui vivait dans ce monde suprasensible des essences, contemplait les Idées et, si le sentiment de la beauté véritable se réveille en l'homme à la vue de la beauté terrestre, c'est par réminiscence. Le beau idéal est Dieu lui-même, ou plutôt le caractère d'une des puissances de l'âme divine, qui est sa puissance d'agir. Il n'y a rien de beau nulle part, si ce n'est dans l'âme. Selon Platon, l'unité et l'harmonie sont deux des caractères essentiels de la beauté. La beauté parfaite est identique au bien. La science du beau ne réside pas dans la connaissance des données sensorielles, mais dans l'application de la raison à ces connaissances. La raison, d'abord, admire un beau corps, puis s'élève au modèle idéal de la beauté physique, c'est-à-dire la beauté de l'âme et enfin voit la beauté invisible et immuable, incorporelle et éternelle, source, cause et modèle de toutes les autres beautés. La contemplation de la beauté a des effets sur la sensibilité de l'homme : elle provoque cet amour qui, précisément a été appelé platonique. La vue est de tous les sens celui qui permet le mieux de contempler le beau, au travers d'une lente ascension de la beauté physique à la beauté de l'âme, de la beauté de l'âme à la beauté morale, de la beauté morale à la beauté des sciences, de la beauté des sciences à la beauté éternelle. Le sentiment du beau est une émotion à la fois affectueuse (puisque c'est un amour ardent) et délicieuse (puisque c'est un bonheur).

La théorie de l'art de Platon, comme sa théorie du beau et sa théorie du bien, découle de sa conception de Dieu. Dieu est le type complet et l'artiste qui a créé tout ce qui est ; en lui réside l'idéal de l'être et l'idéal de l'art ; en Dieu vit et agit l'artiste idéal, qui ne fait qu'un avec Dieu. L'homme doit se proposer Dieu comme modèle. L'artiste véritable est celui qui ressemble le plus à l'artiste divin et l'art idéal celui qui procède comme l'art divin. L'art idéal est la production, d'après un type idéal, d'un être qui imite la beauté de ce type. Il y a deux arts, l'un divin, l'autre humain. Les choses qui sont produites par la nature sont l'œuvre de l'art divin ; celles que l'homme produit à partir de ces choses sont l'œuvre de l'art humain. L'art divin fait ses œuvres à l'image de modèles idéaux, qui seuls sont réels. L'art humain ne produit rien de réel ; il ne fait que des images, des simulacres de la vie et de la réalité. Ainsi il n'est qu'une imitation et encore une imitation incomplète ; elle ne peut pas être complète parce que l'être qu'elle crée n'a pas le même degré de vie et de réalité que l'être copié. L'art divin est identifié à la connaissance, l'art humain, purement et simplement à la non-connaissance. Tout juste, dans l'ordre humain, Platon hiérarchise-t-il les arts, en distinguant l'art de la copie (eikastiké téchné) – celui de représenter fidèlement les proportions du modèle – et l'art du simulacre (phantastiké téchné) – celui de déformer les proportions du modèle et de faire croire aux sens quelles sont fidèles aux proportions du modèle. La poésie et la peinture sont ainsi rangées au nombre des arts les plus trompeurs. Il existe cependant une belle imitation. celle des choses qui sont tenues pour belles et justes.

Ainsi, Platon avait posé les fondements, sinon de l'esthétique, même s'il avait étudié les conditions psychologiques de la réceptivité au beau, du moins de la science du beau. La théorie aristotélicienne du beau dérive de celle du philosophe athénien. Celui-ci n'avait pas défini catégoriquement le beau. Aristote en donne une définition précise : « le beau consiste dans l'ordre et la grandeur. » La grandeur

signifie pour lui, dans certains cas, l'étendue dans les limites de laquelle la tragédie doit être enfermée ; dans d'autres, la grandeur morale. Dans ce sens, « Homère représente les hommes plus grands qu'ils ne sont, tandis que Cléophon les peint dans leur nature ordinaire et que Hégémon de Thasos... les défigurent et les dégradent ». Le moyen de représenter les hommes plus grands qu'ils ne sont est de leur donner la grandeur du type de leur caractère. Platon n'avait pas dit autre chose. L'ordre est l'harmonie et l'unité : « Il faut que les parties du drame soient disposées de telle sorte qu'on ne puisse en déplacer ou en retrancher une seule sans que l'ensemble tout entier en soit changé et bouleversé ». La beauté, définie par la grandeur et l'ordre, c'est, comme pour Platon, le type du caractère, l'universel. Ce qui sépare les deux philosophes à cet égard, c'est que le premier, de l'universel, s'élève à l'absolu, tandis que le second s'arrête à l'universel. Aristote professe que l'idéal est au-dessus de la réalité et qu'il est une conception de la raison de l'homme, mais ne place pas dans la raison de Dieu les types idéaux de chaque genre. Comme, à ses yeux, l'art peut atteindre l'universel, il s'en suit qu'il peut fournir une certaine forme de connaissance.

« L'art imite la nature » (« é tekhné mimetai tèn physis », Physique, 194 a), non pas dans le sens d'imitation aussi fidèle que possible de la nature, de reproduction pure et simple de la forme physique d'un modèle préexistant, mais dans le sens de production. Les facultés de l'artiste sont une puissance purement intellectuelle active et libre de produire des objets extérieurs. Le but qu'Aristote fixe à l'artiste est de chercher un modèle idéal et embelli dans sa propre pensée ; cet idéal est l'âme idéale ; l'art véritable se sert des formes pour exprimer l'invisible. Le seul et véritable objet qu'il assigne à l'art est le plaisir que procure le beau. Ce plaisir est d'ordre cathartique. C'est en vain qu'on chercherait chez le Stagirite une description des émotions esthétiques. L'homme a un penchant inné pour l'imitation, un goût naturel pour les choses imitées et ce goût réside dans le plaisir qu'il éprouve à apprendre. Le plaisir est lié à la découverte du vrai ou du bien et non à un quelconque ravissement esthétique. L'esthétique « cherche le beau surtout dans la perception, tandis qu'Aristote le cherche dans la découverte des causes, dans le raisonnement » (343).

Pour Plotin comme pour Platon, le but suprême de la philosophie est la connaissance du bien et ce qui permet de le réaliser est le beau, c'est-à-dire Dieu lui-même. Dialectiquement, tous ceux qui sont sensibles à la beauté s'élèvent du beau sensible au beau intelligible, de la beauté physique à la beauté idéale et absolue, de la matière multiple et changeante à la forme une et immuable, du mal au bien, pour atteindre l'Unité, qui n'a aucun attribut, ni même la beauté et la forme. Pour Plotin, la matière est le fond de chaque chose. En venant se joindre à la matière, la forme lui impose tout ce qu'elle possède elle-même : la quantité, la qualité, la détermination, c'est-à-dire l'ordre. Elle coordonne et combine ses diverses parties et produit quelque chose qui est un. La beauté, aux yeux de Plotin, c'est l'unité de la forme qui impose l'harmonie aux éléments variés de l'être : c'est l'ordre. Mieux : la forme est une énergie féconde qui façonne l'objet destiné à refléter sa propre beauté. Les objets sensibles sont donc beaux parce qu'ils participent à une forme et ils peuvent y participer parce que l'âme individuelle qui est en chacun d'eux réfléchit la forme idéale de l'âme universelle jusque dans leur corps. L'intelligence

divine renferme les formes idéales de tout ce qui est créé. Le monde terrestre est l'image d'un monde idéal dont il reflète la beauté, parce qu'il en reproduit la vie animée, la puissance active et l'ordre rationnel. La beauté physique est la manifestation, l'expression de la capacité de l'âme à reproduire l'ordre idéal du type. L'âme obtient cette beauté en s'éloignant du corps et en se tournant vers Dieu. Purifiée par cette élévation, elle devient une forme, une raison, une essence incorporelle, intellectuelle. Elle peut aller encore plus haut et atteindre le sommet, qui est le bien. Pour cela, elle doit supprimer en elle-même tout ce qui est multiple et tout ce qui l'empêche d'être une comme l'unité absolue.

Comme Platon, son maître, Plotin constate le phénomène esthétique. Comme lui, il dit que l'objet de l'art est de réaliser le beau et enseigne que l'art ne réside pas dans l'imitation de la nature physique, mais dans la représentation de la nature idéale. Comme lui, enfin, il affirme que la beauté du principe suprême ne peut être saisie que par la contemplation (*theoria*) et en particulier par la mise en œuvre du sens visuel, du regard intérieur. Mais, contrairement à lui, il distingue dans le beau un aspect objectif et un aspect subjectif. S'il pose, comme ses prédécesseurs, que « le beau est une propriété métaphysique des objets », il n'en affirme pas moins que « nous leur reconnaissons cette beauté, parce que nous les jugeons beaux... » ; et, de la variabilité du jugement esthétique selon les individus, les races, les milieux et les époques, il en conclut que celui-ci ne dépend pas de la beauté de l'objet, mais du sujet connaissant (344).

Les premiers représentants de la pensée chrétienne héritèrent les jugements des philosophes de l'antiquité sur le beau. Mais les Écritures elles-mêmes leur donnaient matière à réflexion. L'attitude de l'Ancien Testament à l'égard de la beauté est double. D'une part, la beauté matérielle est associée à la vanité et au danger (une influence cynique). D'autre part, Genèse évoque la beauté de la création dans un verset qui trouve écho dans l'Ecclésiaste (XLIII, 9 ; XXXIX, 16), dans le Livre de la Sagesse (XIII, 7 ; XIII, 5) et dans d'autres passages encore. Le Livre de la Sagesse définit la beauté, pour ainsi dire mathématiquement (certains y décèlent une influence pythagoricienne), comme ce qui est disposé « avec mesure, nombre et poids ». (Job, 38:4-7) Les allusions du Nouveau testament à la beauté sont dénuées de toute dimension esthétique ; la beauté y est exclusivement morale ; le mot de « *kalos* » (« beau ») lui-même y reçoit le sens de « bon ».

Trois approches du beau se rencontrent chez les premiers Pères de l'Église. La première, influencée par la culture grecque et romaine, met l'accent sur le caractère immédiat et objectif de la beauté, conçue comme proportion et harmonie ; la deuxième, issue de la tradition juive, insiste sur l'importance de sa dimension subjective ; la troisième tente de les concilier.

Le premier représentant de cette dernière tendance est Basile de Césarée (329–379). Sa théorie du beau reste dans le cadre de l'orthodoxie, tant qu'elle s'en tient à l'idée qu'il « résulte de la symétrie des parties entre elles », mais en sort, lorsqu'elle ajoute : « et de la belle couleur de l'extérieur » ; et en sort encore davantage, lorsqu'elle définit le beau également par la lumière et qu'elle prétend que la beauté de la lumière, attribuable à Dieu, n'est pas due au rapport harmonieux qui existe entre ses parties, mais au rapport harmonieux qu'elle a avec les organes de la vue. Basile de Césarée hérite cette théologie de la lumière de Plotin et de Proclus qui l'avaient eux-mêmes reçue des stoïciens, qui l'avaient probablement empruntés aux Alexandrins, qui la tenaient sans doute à leur tour des gnostiques et des oracles chaldéens.

Platon et Aristote voyaient dans les notions de beau et de bien un seul et même élément et, qui plus est, un élément objectif, ontologique. Basile de Césarée fut le premier penseur chrétien à reprendre la vue de Plotin sur le caractère à la fois objectif et subjectif de la beauté et, dans ce contexte, à mettre l'accent sur la sensation subjective, avec un sentimentalisme qui annonce les trémolos du jeune Werther (« Et l'étoile du soir est la plus belle des étoiles, non pas parce qu'on trouve en elle des proportions harmonieuses, mais parce qu'elle laisse tomber dans nos regards je ne sais quelle douce lueur qui calme et console les chagrins de l'âme »). La beauté se trouve dans le monde extérieur, dans la lumière, les formes et les couleurs, mais, pour percevoir la beauté de la lumière, des formes et des couleurs, la vue est nécessaire. Autrement dit, la beauté doit être saisie par les sens : par un sujet connaissant. A la réflexion théologique s'ajoute un argument théologique : la beauté consiste en un rapport harmonieux entre l'objet et le sujet, mais aussi en la correspondance entre l'objet et sa finalité. Le monde est beau parce qu'il existe une harmonie entre ses parties, parce que l'homme peut apprécier sa disposition et trouver dans sa contemplation un moyen d'atteindre le Créateur, mais aussi parce qu'il correspond parfaitement au but que s'était fixé Dieu en le créant. Et comme le monde est beau parce qu'il a été créé dans un but précis, il ressemble à cet égard à une œuvre d'art. Ce concept, déjà formulé plus ou moins précisément par Cicéron et Plutarque, se généralisa dans la littérature patristique, dans laquelle apparut aussi l'idée que cette œuvre d'art, la nature, révélait l'esprit du Créateur. De la pensée de Basile de Césarée sur le beau il faut aussi retenir l'idée que la Création est un véritable « spectacle ». Il emploie le terme à trois reprises. Jean Chrysostome (v. 347–407) (345) n'est pas en reste. Depuis Socrate, comme nous l'avons vu, la beauté intérieure, autrement dit la beauté de l'âme, était considérée comme supérieure à la beauté extérieure. Celle-ci disparut pratiquement de la scène dans les écrits d'influence néo-platonicienne du pseudo-Denys. Le spectacle de la Création devint « le spectacle mystérieux des choses surhumaines » (346).

A la suite de Plotin, il présenta la beauté comme une réalité suprasubstantielle et absolue et, n'étant pas pour rien théologien mystique, il l'associa à la divinité chrétienne, conçue comme absolument transcendante. Les pères de l'Église avaient compris la relation de Dieu avec le monde d'une manière dualiste. La divinité était parfaite et, par rapport à elle, le monde était insignifiant ; tout, ici-bas, était imparfait, mais pouvait refléter plus ou moins parfaitement la divinité, pouvait être doté d'une beauté

intrinsèque. Le pseudo-Denys, en cela moniste, nie que les choses et les êtres pussent avoir une beauté propre. La beauté sensible existait, certes, mais elle n'était qu'une émanation très imparfaite, très illusoire de la beauté divine. Il n'était qu'une beauté véritable, parfaite : la beauté divine. Cette émanation était comparée au rayonnement de la lumière. De fait, la luminosité, l'« éclat », était, avec la proportion, ou plutôt la « mesure », des parties, le critère de la beauté d'une œuvre d'art, c'est-à-dire d'une théophanie artistique. Pour faire œuvre d'art, l'artiste devait fixer le regard sur la beauté « archétypale », la contempler.

Chez le pseudo-Denys, la beauté devint synonyme de perfection ; elle cessa d'être un objet d'observation et d'expérience, pour devenir un objet de spéculation. L'œuvre d'art ne devait avoir aucun caractère sentimental, ne devait susciter aucune émotion, aucune de ces émotions que, en contradiction radicale avec ses principes, le théologien exprime ouvertement dans les pages de son œuvre qui traite de la beauté sensible. Tout le « moyen âge » s'inspira de la conception pseudo-dionysienne du beau. Thomas d'Aquin en parlait avec le plus grand respect.

La définition augustinienne du beau, largement inspirée par la conception mathématique pythagorisme de la proportion et de l'harmonie et par le passage précédemment cité du livre de la Sagesse, eut naturellement aussi une grande influence sur la théorie et la pratique artistiques au « moyen âge ». « Toute chose, dit-il, plaît seulement par la beauté ; dans la beauté, par les formes ; dans les formes, par les proportions ; et dans les proportions, par les nombres » (De Ordine, II, 15, 42) « Il n'y a pas, ajoute-t-il, de chose ordonnée qui ne soit belle » (De vera religione, XLI, 77) « Les choses belles, insiste-t-il, nous plaisent par leur nombre » (De musica, VI, 12, 38). La beauté comprend donc trois caractères : *modus* (nombre), *species* (forme), *ordo* (ordre). Léon Alberti, un des principaux théoriciens de la « Renaissance » italienne, les reformula dans son traité d'architecture *De re aedificatoria* (1450) : « La beauté est un accord, ou une certaine conspiration (s'il faut parler ainsi) des parties en la totalité, ayant son nombre, sa finition, & sa place, selon que requiert la susdicte correspondance, absolu certes & principal fondement de nature » (IX, 5). Le beau, pour Augustin, est une propriété objective des êtres et des choses, dans la mesure où leur constitution résulte d'une harmonie entre leurs parties. Pas plus que le pseudo-Denys, cependant, il ne fut capable d'endiguer et de cacher les sentiments qu'éveillait en lui la beauté, à supposer qu'il l'eût voulu, lui qui fut le premier à faire de son moi la matière d'un livre : « Bien tard, je t'ai aimée, ô beauté si ancienne et si nouvelle. Bien tard, je t'ai aimée. Et voilà que tu étais au-dedans et j'étais au dehors. C'est là que je te cherchais, et sur la grâce de ces choses que tu as faites, pauvre disgracié, je me ruais ! Tu étais avec moi et je n'étais pas avec toi ; elles me retenaient loin de toi, ces choses qui pourtant, si elles n'existaient pas en toi, n'existeraient pas ! Tu as appelé, tu as crié et tu as brisé ma surdité ; tu as brillé, tu as resplendi et tu as dissipé ma cécité ; tu as embaumé, j'ai respiré et haletant, j'aspire à toi ; j'ai goûté, et j'ai faim et j'ai soif ; tu m'as touché et je me suis enflammé pour ta paix. » (Confessions, X, 27-38.) Ici, le terme de « beauté » pourrait d'ailleurs être remplacé par celui de « Dieu ». Dieu est la beauté absolue. Il est même le principe et la source de toutes les beautés terrestres.

Dialectiquement, la contemplation du spectacle des objets sensibles – par l’œil intérieur – conduit Augustin à celle de son âme, puis des nombres, des abstractions, des idées et enfin de Lui : l’idéal.

Augustin fit sienne la vue de Plotin, déjà reprise par Basile de Césarée et le pseudo-Denys, selon laquelle la beauté consiste en la lumière. Cette vue s’imposa au « moyen âge » dans l’œuvre du théologien, évêque de Paris, conseiller et confesseur de Louis IX Guillaume d’Auvergne (1190–1249), dans la *Summa fratris Alexandri* attribuée au théologien et philosophe Alexandre de Hales (1185–1225) et chez l’évêque de Lincoln et séculier proche de l’Ordre franciscain Robert Grosseteste (1175–1253), bon connaisseur des travaux du savant égyptien Ibn al-Haytam (965–1039). La contribution de ce dernier à ce thème théologique fut de taille, non pas pour avoir affirmé que le monde pouvait être qualifié de beau en raison du fait qu’il était l’œuvre du Créateur, qu’il avait une forme parfaite et qu’il était harmonieux, mais parce, contrairement à ses prédécesseurs, il considérait le beau comme la proportion des parties d’un point de vue purement quantitatif et le réduisait ainsi à un rapport d’ordre mathématique et géométrique. « La création est faite à l’image du créateur. Dieu est donc la Lumière spirituelle de l’univers et la lumière corporelle est son reflet dans le monde visible. La beauté créée rayonne à la ressemblance de la beauté infinie. Puisqu’en Dieu, Acte pur, vivent les exemplaires de toutes choses, dans la lumière physique, corps le plus simple possible, sont contenues les formes de tous les corps. « Dum calculat Deus, fit mundus » : de l’unité divine, découlent les nombres des choses, ainsi pendant que rayonne la lumière, surgissent les matérialisations diverses des proportions fondamentales. Les lois mathématiques que le savant découvre dans la structure des choses sont donc l’expression de la sagesse lumineuse de l’Architecte-Géomètre qui est Dieu » (347). Les belles formes sont donc fondées sur des « mesures » et la beauté ainsi comprise procure du plaisir (« Et ut in hac congregatione et unificatione omnia delectabiliter maneant »). Se retrouva ainsi chez Grosseteste le sensualisme esthétique qui s’était dessiné chez Basile de Césarée (« Aucune chose ne peut engendrer une perception chargée de plus de volupté que ne le fait la lumière »).

Se développa nettement chez l’archevêque, cardinal, Docteur de l’Église, ministre général des franciscains et pilier de la théologie au « moyen âge » Bonaventure de Bagnoregio (1221–1274), toujours sur fond de philosophie de la lumière, un intérêt pour la dimension empirique et psychologique de la beauté, pour la capacité du sujet à être en harmonie avec l’objet qu’il saisit par les sens ou l’intelligence, c’est-à-dire, en définitive, pour sa sensibilité. En mettant l’accent sur le sujet, Bagnoregio put accorder un rôle important à deux facultés complémentaires dont l’usage avait été jusqu’alors proscrit dans la création artistique : l’imagination et la créativité. L’œuvre d’art fut ainsi conçue, non plus comme la représentation de quelque chose d’extérieur à son créateur, mais comme une projection des états intérieurs de l’artiste. Les réflexions de Bagnoregio sur le beau, même si elles s’inscrivaient dans le cadre d’une tentative d’explication de la dépendance du monde créé envers son Créateur, renvoyaient à une tendance de la pensée franciscaine qui consistait à attribuer une valeur à la beauté intrinsèque que possédait la créature et à la capacité de l’individu à l’exprimer.

Les premières traces de relativisme esthétique apparurent dans les spéculations originales sur la lumière du théologien, philosophe, naturaliste, chimiste et frère dominicain Albert le Grand (v. 1200–1280). Leur nouveauté tenait à la proposition suivante : un objet qui reçoit de la lumière est plus ou moins beau selon la quantité d'essence qui peut être vu à travers sa forme sensible.

L'esthétique de Thomas d'Aquin s'inspira en grande partie des notions que nous avons déjà rencontrées chez Aristote, Augustin et surtout le pseudo-Denys. Sa contribution à la naissance du sujet moderne n'en fut pas moins importante. Elle réside dans le fait que, contrairement d'ailleurs à Aristote, il distingua nettement le beau et le bien et isola dans chacun un élément subjectif, psychologique, qu'il jugea tout aussi important que l'autre élément. Il définit le beau comme « ce qui plaît à la vue » (« id quod visum placet ») et donna trois conditions objectives pour qu'un objet soit beau : l'intégrité, le rapport harmonieux des proportions et la clarté, l'éclat. La cause du plaisir produit par la beauté ne pouvait pas être attribuée à un idéal absolu ; elle avait son origine dans la dialectique entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire dans la reconnaissance subjective des qualités objectivement bonnes et belles de l'objet. Par ses organes sensoriels, essentiellement par la vue, le sujet saisissait l'objet, en examinait minutieusement les qualités inhérentes, s'en formait une image précise et portait un jugement sur lui.

A la fin du XIII^e siècle, l'attention se porta résolument sur le rôle du sujet dans la perception, la reconnaissance et la définition du beau. Significative de cette tendance fut la publication de *Perspectivorum libri decem seu optica* (1273) du physicien, mathématicien et philosophe Witelo, traité d'optique et de perspective dans lequel, pour la première fois à cette échelle quant à la théorie de la connaissance, les préoccupations expérimentales l'emportaient sur les exposés théologiques ou philosophiques.

La perspective

Selon Vitruve, le peintre Agatarchos de Samos aurait été le premier à composer des panneaux peints pour une représentation – celle de l'Orestie -, lesquels auraient inspiré les recherches de Démocrite et d'Anaxagore sur la perspective. La perspective, on le sait, fut connue de l'antiquité gréco-romaine, mais « dans toutes les œuvres antiques conservées où se trouve en jeu la représentation de la profondeur, qu'il s'agisse de reliefs, de mosaïques ou de peinture, rien ne permet de déceler l'application d'un système perspectif géométriquement cohérent, qui serait l'analogue, en perspective angulaire ou non, de ce que fut la perspective rectiligne à la Renaissance ». (348)

A l'origine, la perspective (du latin *perspicere* : « voir clairement ») était la science de bien voir, c'est-à-dire la capacité à démêler l'erreur de la vérité dans le phénomène de la vision. En Grèce, chez Euclide, Héron d'Alexandrie et Ptolémée, cette science avait reçu le nom d'optiké. Les Arabes l'appelèrent al-Manāẓir, « les apparences » (349), en détournant ainsi complètement le sens. Alors que l'optiké s'appliquait à classer les diverses erreurs d'interprétation des données visuelles (350), le Kitab al-Manāẓir fut à l'origine d'une science qui, surtout dans les applications pratiques et commerciales auxquelles elle se prêtait (351), s'ingénia à approfondir, à favoriser et à perfectionner tous les moyens de produire l'illusion.

Le fondement principal de l'optiké était que les rayons visuels partaient de l'œil en direction de ce qui est vu (352). Ibn al-Haytham posa au contraire que les rayons lumineux vont de ce qui est vu à l'œil (353) ; pour Euclide et Ptolémée, l'agent physique de la perception était le rayon visuel ; al-Haytham « prouva », suite à de nombreuses expériences dans une chambre noire, que c'est en fait la lumière qui, émanant d'une source lumineuse, rebondit sur la surface de ce qui est vu, pour pénétrer dans la pupille ; les rayons lumineux forment ainsi un cône dont le sommet se situe dans l'œil et dont la base est la surface visible des objets (354) ; la lumière est considérée comme le stimulus de la vue et elle l'est d'un point de vue strictement quantitatif : « l'œil a la sensation de l'éclairement, et cette sensation est commandée par la quantité de lumière qui pénètre l'œil ; l'œil voit l'objet lorsque la quantité de lumière provenant de cet objet n'est ni trop forte, ni trop faible. » (355) ; troisième point : « Dans une théorie du rayon visuel, l'image est à proprement parler un mirage, n'ayant, en l'absence de celui qui regarde, aucune existence objective, aucune raison d'être. Chez al-Haytham au contraire, une distinction devient nécessaire : la lumière et sa propagation brisée ont à être traitées par elles-mêmes, car il s'agit de phénomènes intramondains, qui se produisent indépendamment de la vue ; et de ce fait, sinon l'image, du moins la réflexion et la réfraction du rayon lumineux acquièrent un statut objectif » ; quatrième point : « Ni la réflexion, ni surtout la réfraction (puisque'elle intervient dans la vision directe, comme le démontre le livre VII) ne peuvent plus être tenues exclusivement comme des causes d'erreur » (356) : à l'opposé, la catoptrique, traité attribué à Euclide, montrait « l'apparence trompeuse des miroirs ». Surtout, là où ses prédécesseurs s'étaient contentés de faire un exposé de la nature de la lumière, Ibn al-Haytham fit une étude de ses propriétés, en particulier par rapport au problème de la vision ; et cette étude fut expérimentale et mathématique (357), contrairement, par exemple, à l'optique physique d'Aristote, qui reposait sur une démarche empirique.

La méthode du scientifique arabe « substitue à l'expérience par la pensée une méthode expérimentale minutieusement décrite (matériel nécessaire, protocole, observations...) Chaque avancée théorique est présentée comme induite par les observations exposées. Al-Haytham introduit chacune de ses conclusions par une expression de type : « D'après ce que nous avons découvert par l'expérience et par induction, il est évident que... ». De même, la plupart des propositions faites avant lui sont ainsi passées au crible de l'expérience » (plus exactement, « la plupart des propositions faites avant lui sont ainsi passées au crible de » l'expérimentation, ce qui n'est pas du tout la même chose (358). Chez Ptolémée,

la perception visuelle était devenue « le résultat d'un jugement très complexe (voir en particulier le livre 11). Ainsi, pour apprécier telle ou telle grandeur, ou encore tel ou tel déplacement, il faut tout à la fois combiner différents éléments métriques et mettre en jeu plusieurs facultés. » (359). Elle se complexifie encore davantage avec al-Haytham, pour qui « la compréhension de la perception visuelle cesse complètement de reposer sur l'évidence intuitive du voir, et le spécialiste est obligé de repenser chacune de ses composantes » (360).

Le premier, Alexandre d'Aphrodise (361) avait cherché à expliquer la perception visuelle, en intégrant la géométrie à ses dimensions physique, physiologique et psychologique. Ibn al-Haytham substitua les mathématiques à la géométrie et les rayons visuels de ses prédécesseurs devinrent « strictement mathématiques, c'est-à-dire qu'ils ne sont plus que des lignes abstraites que la lumière suit en direction de l'œil ». Il « a une conception expérimentale et mécanique de la lumière, dont il prend en considération la réalité sensible et observable sans faire appel à des formes ou à des species intelligibles qui seraient les formes substantielles de la réalité. Les formes visuelles sont des figures mathématiques, des pyramides radiales, formées de rayons propageant la lumière selon les lois de la géométrie ». (362) Peut-on parler de passage d'une métaphysique de la lumière, celle de Platon, à une physique de la lumière ? Sans doute, à condition d'ajouter qu'il fut facilité par la nature des recherches entreprises par certains théologiens chrétiens dès le XIIe siècle sur les couleurs, sur la propagation de la lumière et sur l'optique (363), dans le cadre du « projet mathématique spécifique de la scolastique tardive. Ce projet était « caractérisé par la prédominance d'une problématique de la mesure et de la mensuration entendue comme problème logique de dénomination ; par la recherche de possibilités de traduction des règles de 'mesure' d'un langage... analytique à l'autre; par la multiplication de tests imposés à chaque règle de mesure par rapport à toutes les variations concevables d'une entité mesurée secundum imaginationem. Ces tests n'engagent aucune confrontation avec l'expérience ou l'expérimentation active, leur but n'est pas la connaissance du réel en tant que tel ni la vérification d'une hypothèse ou d'une conjecture, mais la production de nouvelles règles ou l'engendrement de nouveaux 'puzzles logiques', les sophismata. Le progrès se fait ici sur le terrain de l'analyse logique non sur celui de l'induction scientifique. La 'mesure' effectuée par le philosophe naturel n'a de valeur qu'à l'intérieur de l'espace de jeu imaginaire du possible logique ». (364) Peut-on ne pas rapprocher la tendance qui donna lieu à ce projet monstrueux du goût des Sémites pour les mathématiques dans ce qu'elles ont de plus désincarné, goût qui, en ce qui concerne les Juifs, s'explique, selon J. Evola, par les « relations abstraites et mécaniques » que, en vertu de leur constitution raciale, ils entretiennent avec le divin (365) et qui, dans le monde moderne, s'est traduit, dans le domaine scientifique, par la théorie de la relativité, fruit d'une « surmathématisation de la physique », « cas limite de la dissolution de la physique dans les mathématiques, de l'abstraction pure d'une connaissance qui, quoique certaine, se réfugie dans un monde d'entités algébriques absolument indifférentes aux données de l'expérience sensible » (366), dans lequel ne subsiste plus que des nombres, des équations, des intégrales, des différentiels ? Pour ne rien dire des monstruosité bureaucratiques dont cette véritable trisomie mentale a accouché dans l'Administration et dans l'économie.

Le Kitab al-Manāẓir, traduit en latin à la fin du XIIe ou au début du XIIIe et en italien au milieu du XIV, enseigné à l'université de Florence à partir de la seconde moitié du XIVe siècle, eut une influence considérable sur des théoriciens de l'optique comme Roger Bacon (1214-1294), Witelo, le Franciscain John Peckham (1230–1292) et enfin Johannes Kepler (1571–1630), dont l'Astronomia pars Optica (1664) exposa les principes fondamentaux de l'« optique » moderne. Déterminante, l'influence du Kitab al-Manāẓir le fut cependant sur l'art avant de l'être sur la science. Y puisèrent l'inventeur de la perspective linéaire, Filippo Brunelleschi (1377 – 1446), ainsi que le sculpteur florentin Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, le concepteur de la « perspectiva artificialis ».

Ici, une mise au point mérite d'être faite sur « perspettiva naturalis » et « perspettiva artificialis » et en même temps sur les conséquences de la « découverte » d'Alberti, « La perspective n'est pas naturelle, elle n'est pas une loi du monde objectif. Elle est un parti pris, une reconstruction du monde. Et si aujourd'hui on ne s'en aperçoit plus, si cette image donnée du monde va de soi, si elle est 'naturelle', c'est parce que la perspective est devenue une donnée historique et culturelle » (367). Naturalis ou artificialis, la perspective reste une illusion. La perspectiva artificialis, qui s'est développée du XIIe au XVe siècle, ne fait que prolonger la perspectiva naturalis en mathématisant le domaine du sensible, et particulièrement la façon dont on voit le monde – jusqu'à ériger cette vision en un paradigme de la clarté intelligible, en un pur reflet de l'intelligence » ; « en faisant entrer la vision dans une science mathématisée, Alberti du coup la sort de toute attache ou adhérence à ce qu'on pourrait appeler la visibilité, à ce donné, ce « vécu », habituellement de départ, qui est le fait de voir avec ses yeux, à cette évidence de bon sens que voir... c'est voir. On peut alors dire que d'un coup tranchant de triangle, Alberti aura arraché la vision au visible. Il invente ainsi une sorte de vision « pure », purement géométrique, c'est-à-dire faite de points et de lignes, où, si on met l'œil au sommet du système, cet œil n'a pas d'autre contenu ni d'autre consistance que d'être le sommet d'un triangle, pas d'autre propriété aiguë que celle d'une pointe à l'angle de deux droites, pas d'autre qualité, vertu ou épaisseur que celle d'un simple point, par définition sans épaisseur, sans vertu, sans qualité... La vision ramenée à une stricte combinatoire de lignes et de points, c'est ce à quoi, au XVIIe siècle, Desargues et la géométrie projective conduiront l'invention perspective (368)... » La perspectiva artificialis n'a pas pour seul effet de quantifier la vision, elle vise à couper de la réalité le spectateur : la « perspective volontaire, intentionnelle, délibérément construite » de Brunelleschi travaille « le regard du spectateur en interposant entre ce dernier et l'objet regardé une surface, le plan dont allait rendre compte le dessin. Ce plan interrompait artificiellement la profondeur infinie des lignes visuelles suggérées par la perspectiva naturalis. Ainsi celui qui regardait le dessin était-il littéralement mis à sa place par le plan qu'il avait alors sous les yeux et qui avait été envisagé pour rendre compte de cette perspective. S'il était invité à projeter son point de vue sur la surface regardée, il subissait en retour l'effet de la convergence des lignes de fuite qui répondait à cette intention. Le point de convergence le renvoyait à la profondeur que ce point suggérait » (369) et Léonard de Vinci, l'inventeur de la perspective atmosphérique.

Les uns et les autres, influencés directement ou indirectement par la conception empirico-mathématique d'al-Haytham, furent à l'origine d'un processus de rationalisation de la vision, de l'image et de l'espace. Alberti jugeait ainsi « que les images ne sont pas les formes ontologiques de l'ancienne tradition visuelle métaphysique, mais que les species ou images sont formalisées géométriquement comme étant des pyramides radiosæ ou radiales, selon une technique géométrique pour laquelle les species ou images ne sont que des figures construites à l'aide des rayons optiques délimitant les côtés de la pyramide et sa surface de base, laquelle dépend de la perception de la distance par rapport à l'œil... La figuration picturale et plastique n'a aucune réalité en elle-même indépendamment de celui qui regarde, en ce qui concerne sa constitution spatiale, laquelle est son élément essentiel : l'observateur et l'artiste s'identifient dans la vision » (370). Et la perspective était au cœur de ce projet. Pour la science des apparences, la vision se fait par des rayons lumineux qui, émanant de tous les points de la surface éclairée des corps, arrivent à l'œil de l'observateur. Si l'on interpose une surface entre l'œil et les objets et que l'on détermine l'intersection de chaque rayon lumineux et de cette surface, l'ensemble de tous ces points produira sur l'œil la même sensation que les objets eux-mêmes, puisqu'ils donneront lieu à un cône perspectif identique. La détermination géométrique de cette figure constitue la science de la perspective moderne, la perspective linéaire.

La perspective linéaire peut ainsi être définie comme « l'art de présenter les objets tels qu'ils sont aperçus au point de vue ou point visuel » (371), ou comme « l'ensemble des lignes qui esquissent l'image » (372) ; ou encore comme « le procédé qui permet de représenter les objets tridimensionnels sur une surface bidimensionnelle, de sorte que la représentation coïncide avec celle que fournit la vision directe (373) ».

Mais la perspective est beaucoup moins neutre que ce que laissent à penser ces définitions.

D'abord, « (p)ar un quadrillage régulier de lignes intersectrices, il va être possible d'architecturer l'espace de la représentation autour de trois points fondamentaux : le point de vue de l'observateur, qui donne l'angle ; le point de fuite vers lequel convergent à l'horizon toutes les lignes de la pyramide visuelle ; la source de la lumière qui oriente les ombres... La perspective commence toutefois sur une invisibilité qui accouche d'un leurre : l'artiste va donner à une surface à deux dimensions l'illusion de la profondeur et du relief. L'élément structurant du tableau devient le vide, l'espace, et non plus l'objet. Les choses ne tiennent entre elles que dans un rapport de plans successifs, de compartiments visuels liés les uns aux autres par les lignes de fuite... » (374) La perspective permet, pour la première fois, de représenter l'infini dans le cadre du fini, énième signe de l'orientalisation de la culture blanche (375). Et, l'infini étant par définition sans bornes, le point de fuite central sera bientôt flanqué des points de distance, dont on s'avisera ensuite que ce sont aussi des points de fuite, donc des représentations de l'infini ; c'est encore l'horizon lui-même qui apparaîtra comme lieu d'une multitude – d'une infinité – de

points de fuite, puis, autour de 1600, c'est enfin l'émergence de l'idée que tout point du tableau est, en dernière instance, un point de fuite.

En ce qui concerne le point de vue, il est « unique ». Dans la fameuse expérience qu'aurait faite Brunelleschi sur la place San Giovanni à Florence en 1415, c'est en regardant à travers un seul et même trou percé dans un panneau que chacun des participants peut constater que, placé sur une planchette, le dessin qu'il a réalisé en perspective du baptistère de la cathédrale se superpose exactement à l'édifice réel. « Le « point que la perspective assigne » (pour parler comme Pascal) définit une place, non une personne, et c'est un étrange sujet, privé d'étendue et parfaitement anonyme, que suppose la représentation » (376).

Ensuite, « (l')image... obtenue par géométrisation de l'espace se présente comme une rupture de flux entre l'individu et le monde » (377) ; « ... de l'œil au visible une ligne s'interrompt. Quelque chose s'est perdue. En donnant à lire le monde comme structure organisée rationnellement et connaissable, la perspective substitue au réel sa représentation. Et réorganise du même coup la vision que nous avons du monde » (378). « La perspective se présente comme l'histoire particulière d'un regard en train de se constituer. Un récit, renvoyant non plus à un monde mais à un sujet. Ce que l'on voit compte moins que le lieu à partir duquel la chose est vue : le point de vue. Ce regard en perspective sur le monde institue l'individu regardant comme sujet moderne » (379), « sujet autonome ». « Les hommes du Moyen Âge ne voyaient pas le monde au travers d'une fenêtre. On pourrait même dire, à la rigueur, qu'ils ne voyaient pas le monde du tout, du moins pas au sens où nous l'entendons de nos jours, c'est-à-dire depuis notre vision 'personnelle'. Ils étaient immergés dans un monde dont ils ne pouvaient s'extraire pour le voir à distance. Jamais ils n'étaient les spectateurs impassibles d'un monde se présentant devant eux, à partir d'eux, pour eux... avec la perspective, non seulement le statut de ce qui apparaît à la conscience (l'objet ou le phénomène) se trouve radicalement modifié, mais aussi celui du sujet connaissant et de son corps, puisque conception des choses et capture des phénomènes ayant lieu respectivement par ceux-ci. D'abord, en réduisant le regard à une saisie conceptuelle de l'espace, regard strictement 'géométral' (l'œil de bœuf cadavérisé cartésien), la perspective éloigne le corps dans sa densité matérielle et sa réalité charnelle (corps qui deviendra de nos jours, selon l'auteur Robert D. Romanyshyn, celui, avachi devant le téléviseur, pour qui le monde se réduit à sa dimension spectaculaire, auquel l'unit le seul fait lumineux). La perspective redouble ce que l'œil voit, mais en réduisant cet œil à un œil que l'on pourrait dire 'angélique' : œil statique et figé, qui capture les choses dans leur stabilité, leur continuité et leur homogénéité, par opposition à une vision que l'on pourrait qualifier de temporelle, de dynamique, de vivante, voire de productive (vision 'désirante' qui tord et transforme le phénomène observé). Pour cet œil 'androïde' détaché du monde externe, le monde devient spatialisation figée dans le temps, et donc, toujours-déjà image. La subjectivité moderne... résulte de ce processus par lequel la 'chose pensante', de manière analogue à Dieu, se différencie et s'exclut de l'« en-soi » (la densité matérielle du monde) pour poser le monde comme objet, qui devient 'pour-soi', et dès lors représentation pour le sujet » (380).

Nuançons cependant cette analyse fort pertinente en rappelant que, si l'homme du « moyen âge » n'était pas soumis à la perspective linéaire, ni dans l'art, ni dans la vie quotidienne, il l'était cependant dans une certaine mesure à l'image. Dans l'iconographie du « moyen âge », les images « semblent surgir hors du manuscrit, du retable ou du mur peint pour se projeter vers le spectateur... » (381), à l'opposé des « images « perspectivistes » de la Renaissance, qui appellent inversement le spectateur à pénétrer dans l'espace illusionniste de la figuration comme à travers une fenêtre » (382). Si les deux procédés sont opposés, il n'est pas dit qu'ils ne soient pas complémentaires diachroniquement. Pour faire pénétrer le spectateur dans l'image, pour l'y aspirer, l'y happer, ne faut-il pas d'abord capter son attention ? « Ce qu'on appelle aujourd'hui tableau – cet objet marqué par la perspective classique – suppose une captation du regard » (383). « Pour que le sujet soit pris au piège du dispositif, il faut qu'il soit lui-même regardé à partir d'un point qui est dans le tableau » (384) et que son regard soit fixe, immobile : de là l'« assignation » d'un point par la perspective ; et aussi que l'œil du peintre soit fixe, immobile, au moment où celui-ci dessine ou peint. Le principe du perspectographe de Dürer, qui « permet d'obtenir la perspective d'un dessin donné ou, plus précisément, d'obtenir une figure semblable à l'image en perspective, sur un plan vertical, d'un dessin donné dans un plan horizontal » (385), bref une machine à reconstruire l'espace, consiste à immobiliser l'œil du dessinateur et, pour ainsi dire, par extension, celui du spectateur.

Enfin, « (e)n introduisant une troisième dimension, conformément à la géométrie euclidienne, la vérité du représenté ne s'obtient pas sans violence. Ce n'est qu'au prix d'une virtualisation grandissante de la réalité que l'on peut représenter celle-ci avec la précision la plus grande. Descartes, dans sa Dioptrique : « Suivant les règles de la perspective souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales... et des carrés... par des losanges ». On ne s'approche de la figuration fidèle du réel qu'à mesure que l'on s'en écarte, selon les règles de la géométrie. En même temps qu'elle simule le vrai dans ses trois dimensions perceptibles, la perspective apparaît avant tout comme un construit, un artifice dépendant de la rationalité humaine. Il y a là une fondamentale ambiguïté : pour restituer le plus fidèlement la réalité, il est nécessaire de la déconstruire, puis de la rebâtir selon les règles géométriques de la vision humaine. Premier pas d'un constructivisme phénoménologique. La représentation ne « rend » le vrai que parce qu'elle est fausse. Elle ne semble naturelle qu'à proportion de ses artifices ».

Autisme, monomanie, mythomanie, trouble dissociatif, à chacun des effets, ou plutôt à chacune des finalités, de la perspective linéaire sur l'observateur correspond potentiellement un symptôme pathologique (386). L'individu moderne, qui n'est le sujet de rien et encore moins de lui-même, est un cas pathologique et il n'est pas douteux qu'elle a eu une part dans son aliénation définitive, car en « (transformant) l'espace psychologique en espace mathématique artificiel », elle « fait de l'image rétinienne (anatomique) une image visuelle psychologiquement conditionnée » (387).

La perspective débouche sur le théâtre à l'italienne

Le foyer infectieux de la perspective fut Florence et ce n'est en effet probablement par un hasard si « une méthode aussi précise d'évaluation de l'illusion de l'espace fut d'abord employée dans une ville qui était tellement absorbée par le calcul et la comptabilisation – une ville de marchands, de négociants et de banquiers où la capacité à compter n'était pas une exception, comme dans le reste de l'Europe, mais une règle » (388).

Les premiers perspectivistes avaient été les peintres et les architectes florentins et ce sont eux qui furent les initiateurs du théâtre dit à l'italienne. Alberti, outre sa contribution déterminante à la mise au point de la perspective, se distingue, avec Brunelleschi, comme metteur en scène et constructeur de décor. Sebastiano Serlio (1475–1554), architecte en chef à la cour de François 1er et créateur du terme « scénographie », affina la perspective en imaginant le « point de fuite central », qui consiste à faire concourir la droite d'une décoration sur un plan plus éloigné que la toile de fond, afin de donner de la profondeur au décor ; l'architecte et scénographe italien Nicola Sabbatini (1574–1654), auteur d'un *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (Ravenne, 1638), fut l'un des premiers à concevoir des machines de théâtre capables de créer des effets visuels et sonores réalistes et décrivit et développa de nouvelles techniques d'éclairage de scène, comme un procédé, dont nous aurons l'occasion de reparler, pour obscurcir la scène en un instant. L'architecte anglais Inigo Jones (1573–1652), concepteur de Whitehall et du square de Covent Garden, modèle architectural du West End, dessinateur des décors et des costumes d'une série de masques de cour commandés par Ben Johnson par la Couronne, est considéré comme celui qui introduisit les décors mobiles et le cadre de scène dans le théâtre anglais. Partant, il n'est pas étonnant que les premiers théâtres à l'italienne aient été aménagés dans les palais nobiliaires (389), la noblesse étant, avec le Vatican, la principale cliente des architectes.

Le théâtre à l'italienne présente un certain nombre de caractéristiques précises, quant aux installations destinées au spectacle aussi bien que quant aux installations réservées au public : 1. L'édifice, de dimensions plus modestes que celles des théâtres antiques, est, contrairement à ceux-ci, couvert (le plafond est en coupole) et fermé (ce qui permet de rendre l'entrée payante) ; 2. Un cadre de scène sépare la scène, de forme cubique, de la salle, de forme ovale (La séparation entre la scène et la salle fut matérialisée de plus en plus nettement du XVIe au XIXe siècle par la « dilatation du cadre de scène, par la systématisation de l'usage du rideau de scène », qui, de très fin qu'il était au « moyen âge », s'épaissit considérablement, « par l'ajout éventuel de cadres supplémentaires à l'arrière du cadre de scène, par la différenciation des lumières entre la salle et la scène, par l'apparition, puis le développement de la fosse d'orchestre » et enfin des coulisses (390) ; la salle est surélevée par rapport à la scène, pour faciliter l'illusion ; 3. Un cadre de scène délimite verticalement l'ouverture d'une cage de scène, où est disposée une machinerie : une grande partie de la scène est ainsi invisible au public ; 4. le cadre de scène peut être comparé au trou dans l'expérience de Brunelleschi qui a été décrite plus haut et à la fameuse «

fenêtre » (pour Alberti, le tableau était « une fenêtre [qui se traduit en anglais par « window »] ouverte par laquelle on [peut] regarder l'histoire ») ; 5. Tout est fait pour que les membres du public soient et demeurent immobiles tout au long de la représentation, tout en pouvant se voir les uns les autres : la salle dispose d'un parterre, entouré, des trois côtés, de balcons, divisés en loges étagées, où sont assis les « spectateurs » ; 6. Le décor, en perspective, « est conçu et architecturé en fonction de deux endroits précis : celui du regard et celui de la convergence de tous les points de fuite mis en place » (391).

Bien que la salle à l'italienne soit conçue pour optimiser le spectacle, c'est-à-dire pour que la représentation en perspective des décors de la scène produise l'illusion nécessaire au divertissement du public, deux conditions au moins ne sont pas réunies. La première est encore impossible, car, dans la salle, « On boit, on mange, Les pommes volent vers la scène. Un jour, les spectateurs du pit renversent la scène. Dans la salle est dressé un poteau auquel on attache le pickpocket surpris en flagrant délit ». Il s'agit d'une description du public de Shakespeare, mais, en France, il n'en allait pas autrement à l'époque. Par exemple, un chroniqueur raconte que, « Pendant que des jeux et des farces sont représentés devant la reine Yolande et ses gens, des larrons s'approchent d'un spectateur Yvonnnet Coyrant, lui coupent la manche de sa robe et lui dérobent 10 sols et un sceau » (392). Nous reviendrons sur l'ambiance particulière qui régnait au cours des représentations au début de la « Renaissance » et même jusqu'au milieu du XVIIIe siècle et qui fait qu'il est difficile de parler de « spectateur » dans le sens où nous l'entendons. Ensuite, quand bien même ceux qui assistent à une représentation seraient cloués et ligotés, la qualité de l'illusion varie considérablement en fonction de la place que chacun occupe dans la salle.

Celle-ci est déterminée par son rang social. Plus celui-ci est élevé, plus sa place dans la salle est proche de celle où « toutes choses marquées sur la scène se montreront mieux qu'en aucun autre endroit » (393), c'est-à-dire le point de vue idéal, le point de vue, déterminé mathématiquement, à partir duquel il est possible de visualiser la perspective offerte par le décor sans déformation (394), autrement dit l'endroit où la perspective est la mieux réussie et donc d'où l'on peut voir le mieux la représentation. « L'histoire de la perspective centrée – une histoire commune aux deux arts (la peinture et le théâtre) – se confond avec la recherche de ce point qui fournit l'illusion parfaite, condition visuelle de la créance du spectateur et de son adhésion à l'histoire représentée » (395) ; le siège qui y correspondait était réservé à la personne la plus éminente du public. Reflet d'une société fortement hiérarchisée ? Sans doute, mais aussi une société dont l'élite était illusionnée, puisque, si le point de vue idéal était celui où l'on pouvait voir le mieux les décors et qu'il était par là-même celui où l'illusion était la plus parfaite, cela faisait de la noblesse l'état le plus illusionné du « corpus mysticum ».

L'expression de « corpus mysticum », lorsqu'elle apparut dans le monde carolingien du IXe siècle, désignait le corps eucharistique de Jésus-Christ par opposition au « corpus proprium et verum Christi », ou « corpus naturale ». Au milieu du XIIe siècle, pour des raisons qui sont bien expliquées dans « Les

deux corps du roi » et sur lesquelles nous n'avons pas à nous étendre ici, elle en vint à être appliquée à l'Eglise, c'est-à-dire la communauté des chrétiens, qui, tout en formant un corps social hiérarchiquement organisé, était doté d'une nature mystique ; la tête de ce corps social était Jésus-Christ. Au XIII^e siècle, le concept de « corpus mysticum » fut transféré dans le domaine politique, où il prit plus ou moins le sens de « collectivité politique ». Il se précisa au début du XV^e siècle, pour se superposer à celui de « corpus mysticum regni », « corps mystique politique », dans le cadre de l'émergence de l'idée de nation. Cette idée avait un caractère mystique, car « (o)n ne croyait... pas que la nation fût créée par son histoire. Elle lui préexistait, don de la volonté divine, et remontait à un ancêtre unique et glorieux auquel elle devait ses qualités primordiales » (396). De même que Jésus-Christ était la tête du « corpus mysticum », dont les membres étaient la communauté des chrétiens, ainsi le roi était la tête du « corpus mysticum regni », dont les membres étaient ses sujets : les trois états. « Même si le corpus mysticum était intangible, il était d'une certaine façon plus concret ; plus compréhensible que le chaos du monde visible. Et, de même que les habitants de la France pré-moderne étaient souvent encouragés à se voir comme les membres de la communauté chrétienne et non comme des individus indépendants, ainsi, en tant qu'individus politiques, ils étaient censés se voir comme une partie du corps mystique et non comme des citoyens individuels d'une nation » (397). Mais, poursuit P. Friedland, « le corps mystique n'était pas toujours purement mystique. Dans des circonstances extraordinaires, le corps mystique de la nation française devenait visible, était littéralement re-présenté sous une forme visible, tangible. Sur ordre du roi, des personnes ordinaires originaires des coins les plus reculés du royaume se rassemblaient tel jour à tel endroit pour participer à un spectacle politique : la re-présentation du corps mystique. Le roi (littéralement) à leur tête, ces individus constituaient alors, avec lui, l'incarnation du corps mystique de la France. Ce spectacle politique, dans lequel l'esprit s'incarnait et les acteurs politiques re-présentaient par leur propre corps un corps mystique insubstantiel, s'appelait... les états-généraux » (398).

La raison pour laquelle l'auteur parle de « spectacle politique » et d' « acteurs politiques » se trouve être beaucoup plus profonde que celle qui est directement liée au fait que, comme nous l'avons vu, Versailles était devenu un véritable théâtre. Pour la comprendre, il faut se demander ce qu'était un acteur à l'époque. Jusqu'à la moitié du XVII^e siècle, tous les ouvrages de théorie théâtrale montrent que l'on attendait d'un acteur qu'il vive réellement les émotions du personnage qu'il interprétait, autrement dit que, sur la scène, il s'identifie tellement à son personnage qu'il devienne littéralement son personnage. L'acteur devait se métamorphoser en son personnage, incarner son personnage, dans le but d'émouvoir l'audience par la véracité de ses émotions (cette conception du jeu théâtral remontait à Horace (« Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi ; tum tu me infortunia laedent », vers paraphrasé laconiquement par Boileau de la manière suivante : « Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez »). Plusieurs contemporains comparèrent l'Incarnation du verbe divin dans le corps humain Jésus-Christ à l'incarnation du verbe du dramaturge dans le corps de l'acteur.

Ici, la représentation théâtrale rejoignait la représentation politique, voire la représentation religieuse, car, de même que le corps politique des états-généraux rendait visible et tangible le corps mystique invisible de la France (comme l'eucharistie représentait sous une forme matérielle et visible le corps mystique invisible de Jésus-Christ), ainsi le corps de l'acteur représentait matériellement le corps immatériel du personnage. Tout, à cet égard, commença à changer vers 1750, suite à la publication de *L'Art du théâtre* de François-Antoine-Valentin Riccoboni, traduit en allemand la même année par Lessing (*Die Schauspielkunst*). Riccoboni, célèbre acteur parisien, remit en cause la règle cardinale de la tradition théâtrale française. Pour lui, l'acteur ne devait pas faire l'expérience réelle des émotions du personnage qu'il jouait, mais faire comme s'il en faisait réellement l'expérience ; la représentation ne devait pas être vraie, mais – le concept faisait en fait partie de la réflexion sur le théâtre depuis le XVII^e siècle – vraisemblable. La nouvelle manière de jouer préconisée par Riccoboni ne tarda pas à constituer le cœur d'un projet plus vaste, destiné à transformer dans leur ensemble la théorie et la pratique théâtrales. Le *Paradoxe du comédien* (1773–1777) donna une définition du jeu théâtral quasiment identique à celle de Riccoboni : « Tout (le) talent (de l'acteur) consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. » Diderot va cependant plus loin que Riccoboni, en faisant de l'insensibilité et de la duplicité les qualités essentielles de l'acteur : il doit rendre les passions « de sang-froid » ; « il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte de l'église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras ». Dans la tradition théâtrale, la métamorphose de l'acteur en son personnage reposait entièrement sur sa capacité à se persuader qu'il était réellement son personnage. Le théâtre révolutionnaire qu'avait ébauché Riccoboni et qu'avait défini Diderot dépendait, non pas de la capacité de l'acteur à croire qu'il se métamorphosait en son personnage (il lui fallait même tout faire pour ne pas se croire métamorphosé en son personnage), mais de la capacité du spectateur à croire que l'acteur se métamorphosait en son personnage, à, comme le dira Coleridge quelques décennies plus tard, « suspendre son incrédulité », c'est-à-dire accepter d'être dupe d'une fiction momentanément : pour l'espace de temps que dure une représentation. Comme le spectateur tel que nous l'entendons n'existait pas encore, parler ici d'inversion des rôles n'aurait aucun sens. Il serait plus juste de dire que, après avoir redéfini le rôle de l'acteur, le nouveau théâtre entreprit d'inventer le spectateur, sur qui il fit peser toute la responsabilité de l'efficacité de la représentation.

En 1789, le théâtre qui avait existé en France jusqu'en 1750, avec ses « métamorphoses », ses « incarnations » et son interaction carnavalesque entre acteurs et public, avait presque complètement disparu. Il avait fait place à deux mondes radicalement différents. L'un était le monde de la réalité artificielle, où les acteurs baignaient dans l'éclairage de scène, apparemment indifférents à tous ceux et à tout ce qui étaient en dehors de l'espace scénique, L'autre était composé d'individus assis dans l'obscurité, dont la seule fonction était de boire des yeux des acteurs qui les ignoraient. Alors qu'il participait autrefois activement à la représentation, l'individu n'en était plus qu'un observateur passif. Le même processus eut lieu sur la scène politique contemporaine.

B. K., 2015

(*) Ces deux termes sont employés ici comme synonymes, puisque, comme on sait, « la distinction entre les arts et les métiers, ou entre « artiste » et « artisan », est... quelque chose de spécifiquement moderne » – encore que, (voir infra, note 252), certains termes dans l'Ancien Testament ont le sens d'« acte par lequel un artiste produit une œuvre »

(**) Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme française*, Droz, 2003, p. 17.

(232) R. Larry Shelton, *Cross & Covenant : Interpreting the Atonement for 21st Century Mission*, Biblica Books, 2006, p. 24 et sqq.

(233) Denys Gorce, Paulin De Nole, *Les éditions ouvrières*, Paris, 1959, p. 35.

(234) Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au moyen âge, Ve-XVIe*, Le Seuil, 2008, p. 85.

(235) *L'Artiste*, Paris, 1837, p. 60.

(236) Joseph Alexandre Martigny (abbé), *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, « Mosaïques chrétiennes », Pris, 1877.

(237) La théorie superficielle de l'hostilité des premiers chrétiens aux images fut bâtie au XIXe siècle sur les chapitres relatifs aux débuts du christianisme de l'Histoire du déclin et de la chute de l'empire romain d'Edward Gibbon. Voir l'étude révisionniste de Stéphane Bigham, *Les chrétiens et les images*, Éditions Paulines & Médiaspaul, 1992, consultable à l'adresse : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache: adX2MA8r MJ:srbigham.com/livres/chretien-et-images/les-chretiens-et-les-images.docx+&cd=2&hl=fr&ct=clnk&gl=fr>, consulté le 4 septembre 2015.

(238) Louis Moréri, *Le Grand dictionnaire historique*, t. 6, Paris, 1759, p. 243 ; Bonaventure Racine, *Abrégé de l'histoire ecclésiastique*, t. 1, Paris, 1762, p. 431-4.

(239) *L'Artiste*, Paris, 1864, p. 202.

(240) Charles de Leuttre, *Précis de l'histoire de l'art*, Jamar, Bruxelles, 1854, p. 113.

(241) André Grabar, *Cahiers archéologiques: fin de l'antiquité et Moyen âge*, vol. 28, Vanoest, Éditions d'art et d'histoire, 1979, p. 163.

(242) Ibid.

(243) Voir Jubinal, Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages dites historiées, Paris, 1840.

(244) Auguste Pugin, Antiquités architecturales de la Normandie, Noblet et Baudry, Paris – Liège, 1863, p. 72.

(245) Toussaint Bernard Émeric-David, Histoire de la peinture au moyen âge, Gosselin, Paris, 1862, p. 72.

(246)

(247) Toussaint Bernard Émeric-David, op. cit., p. 124.

(248) Thomas Lüttenberg, « Le tissu comme aura. Les fonctions des tentures à la cour d'Aragon et à Barcelone (XIV^e-XV^e siècles) », Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, 1999, vol. 111, n° 1 [p. 373-392], p. 374.

(249) Philippe Walter, De l'image à l'imaginaire médiéval. In Medievalista [En ligne], n°13, janvier – juin 2013, consultable à l'adresse suivante :

<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA13/walter1303.html>, consulté le 30 septembre 2015.

(250) « Le mot image tsèlèm est employé 15 fois dans la bible israélite :

deux fois dans le récit de la création...,

une fois pour le premier humain...,

une seule fois comme allusion au premier récit,

deux fois dans les Psaumes pour désigner une ombre et un cauchemar,

deux fois comme objets humains de prostitutions, en Ézéchiel 16,17 et 23,14,

deux fois, en 1 Samuel 6,5 et 6,11, dans une histoire glauque d'hémorroïdes pour obliger les Philistins à rendre l'Arche d'alliance qu'ils avaient dérobée,

enfin cinq fois comme idoles des dieux païens en Nombres 33,52, 2 Rois 11,18, 2 Chroniques 23,17, Ézéchiel 7,20 et Amos 5:26 : Emportez donc Sikkouth, votre roi, et Kiyoun, vos images tsèlèm, l'étoile de votre dieu, toutes ces choses que vous avez faites ! »

Voilà qui est » effectivement « peu réjouissant » (« Dieu fit l'homme et la femme à son image et selon sa ressemblance », consultable à l'adresse suivante : <http://jean.luc.dupaigne.free.fr/index.html>, consulté le 30 septembre 2015).

(251) S. Gannon Murphy, « On the Doctrine of the Imago Dei (Man in God's Image) », [En ligne], consultable à l'adresse suivante : <http://www.freerepublic.com/focus/f-religion/698208/posts>, consulté le 30 septembre 2015.

(252) « Que dit le Texte ? « Dieu les bénit et leur dit 'Croissez et multipliez ! Remplissez la terre et soumettez-la (vekhivechouah) ! Commandez (ouredou) ודרוהשבו aux poissons de la mer, aux oiseaux du ciel, à tous les animaux qui se meuvent sur la terre ! » Deux termes se distinguent d'emblée par leur étrange vigueur, traduits ici par « soumettre », kavash, et « commander », radah. Ils sont bien plus virulents dans leurs acceptions originelles : kavash signifie « vaincre », « forcer », « asservir », « violer », « fouler aux pieds », tandis que radah signifie « dominer », « triompher », « râcler », « dévorer », « piétiner », « subjuguier »... Dès la Création, bien antérieurement au péché et à la malédiction originels, ces deux mots font entendre comme l'ascendant exercé par l'humain sur la terre, la mer, le ciel et leurs faunes relève d'une brutale agression et d'un suprême asservissement » (Stéphane Zagdanski, Domination et dépossession chez Heidegger et dans la pensée juive, consultable à l'adresse suivante : <http://parolesdesjours.free.fr/domination.pdf>, consulté le 30 septembre 2015).

(253) René Descartes, Discours de la Méthode, Foucher, 1968, p. 59.

(254) Etienne Gilson, Introduction à l'étude de saint Augustin, 2e éd., vol. 11, Vrin, 2003, p. 162.

(255) Benoît Beyer de Ryke, Le miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval. In Revue belge de philologie et d'histoire, t. 81, fasc. 4, 2003. Histoire médiévale, moderne et contemporaine – Middeleeuwse. moderne en hedendaagse geschiedenis [p. 1243-75], p. 1248.

(256) Ibid.

(257) Chantal Connochie-Bourgne, Nature et clergie dans l'œuvre de vulgarisation scientifique de Gossuin de Metz {Image du monde, 1245}, in Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Age {Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan}, Genève, Droz, 1994, p. 9-27.

(258) « Weltbild wesentlich verstanden meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen ». Martin Heidegger, Die Zeit des Weltbildes, in Holzwege, Gesamtausgabe Band 5, Vittorio Klostermann, Francfort-sur-le-Main, 1977, p. 87-8.

(259) Emmanuel Plasseraud, Cinéma et imaginaire baroque, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 36.

(260) Gilbert Dahan, Lire la bible au moyen âge: essais d'herméneutique médiévale, Droz, 2009, p. 117.

(261) L.-F.- Alfred Maury, La magie et l'astrologie dans l'antiquité et au moyen-âge, Didier, Paris, 1860, p. 428.

(262) A. P. Bos, The Soul and Its Instrumental Body, Brill, Leiden et Boston, 2003, p. 347.

(263) Monique Paulmier-Foucart, Serge Lusignan et Alain Nadeau (éds.), Vincent de Beauvais, Bellarmin et Vrin, 1990, p. 18.

(264) Ibid.

(265) Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images*, Gallimard, Paris, 2002, p. 23-4.

(266) Jules Fabre d'Envieu (abbé), *Les origines de la terre et de l'homme d'après la Bible et d'après la Science*, 1873, p. 97.

(267) Lucile Roche, *Dieu créa l'artiste à son image : Le thème du Dieu-artiste dans la théorie artistique moderne (XVe-XVIIIe siècle)*, Paris IV Sorbonne, mémoire de Master II sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, 2013, consultable à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/6710025/Dieu_cr%C3%A9a_l_artiste_%C3%A0_son_image_Le_th%C3%A8me_du_Dieu-artiste_dans_la_th%C3%A9orie_artistique_moderne_XVe-XVIIIe_si%C3%A8cle, consulté le 21 octobre 2015.

(268) Ibid.

(269) Anselme (archevêque de Cantorbury), *Le rationalisme chrétien à la fin du XIe siècle*, Amyot, Paris, 1842, p. 48.

(270) M. Raulx (éd.), *Œuvres Complètes de Saint Augustin, Commentaires sur l'Écriture*, L. Guérins & Cie éditeurs, Bar-Le-Duc, 1867, p. 482.

(271) Voir l'exégèse éminemment pointue de Jules Fabre d'Envieu (abbé), op. cit., p. 87 et sqq.

(272) Guy du Faur Pibrac (seigneur de), *Les quatrains*, Textes édités, introduits et commentés par Loris Petris, Droz, Genève, 2004, p. 149, note 12.

(273) Voir Lucile Roche, op. cit.

(274) Voir ibid.

(275) Voir Les 'Primitifs' italiens, [http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=167&pChapitreId=32047&pArticleLib=G%E9n%E9ralit%E9s+%5BLes+%AB%A0Primitifs%A0%BB+italiens+\(Histoire+de+l%27art\)%5D](http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=167&pChapitreId=32047&pArticleLib=G%E9n%E9ralit%E9s+%5BLes+%AB%A0Primitifs%A0%BB+italiens+(Histoire+de+l%27art)%5D).

(276) Ibid.

(277) Ibid.

(278)

(279) Aristote, *Physique*, II.

(279bis) Emmanuelle Hénin, op. cit., p. 71.

(280) Christof Schöch, *Des beaux-arts comme imitation de la nature aux XVIIe et XVIIIe siècles*. In *Acta fabula*, vol. 9, n°11, 2008, consultable à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/revue/document4758.php>, consulté le 24 août 2016.

(281)

(282) Il passe pour avoir été le premier à se faire rétribuer pour composer des poèmes et pour avoir inventé l'alphabet (pour vendre un poème, il fallait le coucher par écrit). Comme Gorgias, il se flattait de tromper ses contemporains. Voir Marcel Détienné, Simonide de Céos ou la sécularisation de la poésie. In *Revue des Études Grecques*, 1964, vol. 77, n° 366 [p. 405-19].

(283) Alain de Lille, *Anticlaudian* (1182-1183), v. 122-125. Cité in Umberto Eco, *Écrits sur la pensée au Moyen Age*, Grasset, 2016.

(284) Anne Dupuis-Raffarin, L. B. Alberti ou le double discours d'un humaniste sur l'art. In *Camenae*, n° 6, juin 2009, p. 3.

(285) Francesco Furlan, Pierre Laurens, Sylvain Matton, Martine Furno et al., *Leon Battista Alberti : actes du congrès international de Paris, Sorbonne, Institut de France, Institut culturel italien, Collège de France, 10-15 avril 1995*, vol 2, N. Aragno et J. Vrin, Turin et Paris, 2000, p. 682.

(286) Lucie Houille, L'image des humanistes au XVI^e siècle à travers l'étude de leurs portraits. In *Histoire*, 2012, <dumas-00738562, p. 2.

(287) C. Gornet et S. le Diraison, *La perspective : analyse conceptuelle*, consultable à l'adresse suivante : <http://www.klubprepa.fr/Site/Document/ChargementDocument.aspx?IdDocument=3034>, consulté le 24 août 2016.

(288) Ralph Dekoninck, *Ad imaginem*, Droz, Genève, 2005, p. 66.

(289) Ibid.

(290) Gail Feigenbaum et S. Ebert-Schifferer, *Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art, 1500-1900*, p. 12.

(291) Dès le Cinquecento, le primat de l'appréciation esthétique avait été affirmé par des auteurs italiens. Le cardinal Paleotti semble avoir été le premier à avoir soutenu que l'art sacré pouvait être l'objet d'un jugement esthétique.

(292) Catherine Désos, *Les Français de Philippe V : Un modèle nouveau pour gouverner l'Espagne (1700-1724)*, nouvelle édition [en ligne], Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2009, p. 32.

(293) Ran-E. Hong, *L'impossible social selon Molière*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2002, p. 29.

(294) Thomas Dommange, *Instruments de résurrection : étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de J. S. Bach*, Vrin, 2010, p. 67.

(295)

(296) Ran-E. Hong, op. cit., p. 25.

(297) Ibid.

(298) Ludovic Celler, Les décors de théâtre, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle (1640-1680). In Revue contemporaine, 2e série, t. 63, Paris. 1868, p. 124.

(299) Id., Les décors de théâtre, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle (1640-1680), Liepmannsohn et Dufour, Paris. 1869, p. 132.

(300) Claude-Gilbert Dubois, Le baroque: profondeurs de l'apparence, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1993, p. 162.

(301) Marie-Thérèse Hipp, Mythes et réalités : enquête sur le roman et les mémoires, 1660-1700, C. Klincksieck, 1976, p. 376.

(302) Journal des débats politiques et littéraires, Paris, 21 novembre 1857.

(303) Cité in Georges Banu, Le rouge et or : une poétique du théâtre à l'italienne, Flammarion, 1989, p. 14.

(304) Cité in Jean Duron (textes réunis par), Le prince & la musique : les passions musicales de Louis XIV, Editions Mardaga, Wavre, 2009, p. 50.

(305) Cité in Paul A. Kottman (éd.), Philosophers on Shakespeare, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 148.

(306) Ibid.

(307) Ibid.

(308) Cité in Jean-Pierre Cavaillé, Descartes : la fable du monde, Vrin, 1991, p. 34.

(309)

(310) Cité in Jean-Joël Duhot, Epictète et la sagesse stoïcienne, Bayard, 1996, p. 206.

(311) Luc Boltanski, La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique, Éditions Métailié, 1993.

(312) Didier Souiller, Baroque et méthodologie comparatisée. In Cahiers de la littérature du XVIIe siècle, n° 8, 1986. Méthodologies [p. 67-83], p. 80.

(313) Laurent Bove, Le philosophe, le sage et le politique, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 99.

(314) Laurent Versini, Baroque Montesquieu, Droz, Genève, 2004, p. 144.

(315) Victoriano Martín Martín et Nieves San Emeterio Martín, Baltasar Gracián: El concepto de interés propio como guía de la acción humana/Baltasar Gracián. In Estudios de economía aplicada, vol. 32, n° 1, 2014.

(316) Voir Gilles Deleuze, Le Pli: Leibniz et le baroque, Minuit, Paris, 1988.

(317)

(318) Le baroque, <http://www.histoiredelart.net/courants/le-baroque-5.html>.

(319)

(320) Voir <http://figuresambigues.free.fr/ArticlesTheorie/perspective-ralentie-1.html>.

(321) Pierre Charpentrat, Théâtre et architecture baroque, Baroque [En ligne], 2, 1967, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 03 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/265> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.265>, 7.

(322) Ibid., 14.

(323)

(324) Cité in Jean-Marie Valentin, Les Jésuites et le théâtre (1554-1680) : contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique,

Desjonquères, 2001, p. 46.

(325) Ibid., p. 39.

(326)

(327) Mélanges Godefroid Kurth : recueil de mémoires relatifs à l'histoire, à la philologie et à l'archéologie, vol. 1, Université de Liège. Faculté de philosophie et lettres, Impr. Vaillant-Carmanne, 1908, p. 257.

(328)

(329)

(330) Jean-Marie Valentin, Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680) : salut des âmes et ordre des cités, P.I.E. Peter Lang SA, 1978, p. 202.

(331) Anthony Levi, French Moralists: The Theory of the Passions 1585 to 1649, Clarendon Press, 1964, Oxford, p. 165–201.

(332) Napoléon Maurice Bernardin, Morceaux choisis des classiques français du XVIIe siècle, Ch. Delagrave, Paris, 1809, p. 58.

- (333) Fortunat Strowski (éd.), *Revue des Cours et Conférences*, 1894, Boivin, Paris, p. 136-7.
- (334) Ernest Boysse, *Le théâtre des Jésuites*, H. Vaton, Paris, 1880, p. 72.
- (335) Charles Fourier, *L'enseignement français de l'Antiquité à la Révolution*, Institut pédagogique national, 1964, p. 127.
- (336) Xavier Le Person, 'Pratiques' et 'practiqueurs': la vie politique à la fin du règne de Henri III (1584 – 1589), Droz, Genève, p. 68.
- (337) Edith Flamarion (éd.), *La chair et le verbe : les jésuites de France au XVIIIe siècle et l'image*, PUSN, Paris, 2008, p. 42.
- (338) Bertrand de La Tour, *Réflexions sur le théâtre*, in J. P. Migne (éd.), *Œuvres complètes de de la Tour*, t. 4, J. P. Migne, 1855, p. 451.
- (339) Ibid., p. 450.
- (340) Ibid., p. 449.
- (341) Jean Verdeil, *Dionysos au quotidien : essai d'anthropologie théâtrale*, PUL, 1998, p. 35.
- (342) Ce chapitre constitue une paraphrase de Charles Lévêque, *La Science du beau : ses principes, ses applications et son histoire*, 2e éd., t. 1, Paris, 1872.
- (343)
- (344) J. Cochez, *L'esthétique de Plotin (suite)*. In *Revue néo-scholastique de philosophie*, 1914, vol. 21, n° 82 [p. 165-92].
- (345) Voir M. Jeannin (éd.), *Saint Jean Chrysostome*, t. 4, Louis Guérin & Cie, éditeurs, Bar-le-Duc, 1864.
- (346) *Oeuvres de Saint Denys l'aréopagite*, Sagnier et Bray, Paris, 1845, p. 197.
- (347) Sophie Longuet, *Couleurs, foudre et lumière chez Dante*, Honoré Champion, 2009, p. 259.
- (348) Catherine Kintzler (éd.), *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 25
- (349) <http://www.oxfordislamicstudies.com/print/opr/t445/e175>.
- (350)
- (351)
- (352) Voir Michel Blay, *La vue et la lumière : Sur quelques aspects de l'histoire de la lumière*. In *Revue d'histoire des sciences*, 2007/1, t. 60 [p. 119-32].

(353) Voir Gerard Simon, *Optique et perspective : Ptolémée, Alhazen, Alberti / Optics and perspective : Ptolemy, Alhazen, Alberti*. In *Revue d'histoire des sciences*, t. 54, n° 3, 2001 [p. 325-50].

(354) Voir Michel Blay, *op. cit.*

(355) C. de Hosson, Wanda Kaminski, *Un support d'enseignement du mécanisme de la vision inspiré de l'histoire des sciences*. Didaskalia, 2006, 28. hal-01663312, p. 10.

(356) Voir Michel Blay, *op. cit.*

(357) Mohaini Mohamed, *Great Muslim Mathematicians*, Penerbit UTM, 2000, p. 55 et sqq. ; voir aussi Rached Roshdi, *Le Discours de la lumière' d'Ibn al-Haytham (Alhazen)*. Traduction française critique. In *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. 21, n° 3, 1968 [p. 197-224]

(358) L'expérimentation est en quelque sorte l'ombre de l'expérience. Voir, à ce sujet, Michel Villey, *Questions de saint Thomas sur le droit et la politique*, PUF, coll. « Questions », 1987 et id., *Le Droit et les Droits de l'homme*, PUF, coll. « Questions », 1983 [rééd. 1998].

(359) Voir Michel Blay, *op. cit.*

(360) Catherine Kintzler (éd.), *Peinture et musique: Penser la vision, penser l'audition*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2002, p. 28.

(361) Rushdī Rāshid, *Histoire des sciences arabes : Mathématiques et physique*, vol. 2, Éd. du Seuil, 1997, p. 332.

(362) Graziella Federici Vescovini, *De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des xiii^e et xiv^e siècles*. In *Revue d'histoire des sciences*, t. 60, 2007 [p. 101 à 118].

(363) Marie Colette Morenas, *Propagation de la lumière à travers les siècles*, Institut de recherche sur l'enseignement des sciences physiques et de la technologie, Université de Clermont II, 1984.

(364) In Julius Evola, *Specchio dello spirito ebraico*. In *I testi de La Vita Italiana*, t. 1 : 1931-1938, Ar, 2006.

(365) Id., *Tre aspetti del problema ebraico*, Ar, 1978, p. 33.

(366) Id., *Gli ebrei e la matematica*. In *La difesa della Razza*, n° 3, 1939, [p. 24-8].

(367) Yves Cattin, *Aborder la philosophie*, Ed. du Seuil, 1997, p. 74.

(368) Gérard Wajcman, *Fenêtre : Chroniques du regard et de l'intime*, Editions Verdier, 2004.

(369) Dominique Pécaud, *Ingénieries et sciences humaines : la prévention des risques en dispute*, Editions Tec & Doc, Paris, p. 102.

(370) Joël Biard et Graziella Federici Vescovini (éds.), *Blaise de Parme. Questiones super perspectiva communi*, J. Vrin, 2009, p. 51.

- (371) Thierry Fils, *Méthode graphique et géométrie*, Le dessin linéaire, Paris, 1846, p. 75.
- (372) L. L. Vallée, *Traité de la science du dessin*, Paris, 1821, p. 303, note.
- (373) Invention et développement de la perspective linéaire, in *The Science of Art* de Martin Kemp: Les Fiches de lecture d'Universalis, Encyclopaedia Universalis, p. 2015.
- (374) Gérard Larnac, *L'éblouissement moderniste : mutations du regard à travers l'art contemporain*, CLM Editeur, 2004, p. 21.
- (375) Ce qui domine l'esprit grec, « c'est le dédain de l'infini, cette notion rebelle, informe. La pensée hellénique n'estime parfait que ce qui est achevé, défini, donc borné, ce qui forme un tout harmonieux et organique. 'Seuls, quelques penseurs isolés, comme Anaximandre, parlaient avec vénération de la sainteté de l'infini. Mais les influences orientales imposeront bientôt ce point de vue, qui, depuis le christianisme et aussi depuis certains progrès des sciences modernes, est devenu le nôtre : c'est bien plutôt pour nous l'infini qui engendre le fini ; c'est celui-ci qui est une pure négation et limitation de celui-là. Ce n'est pas la seule fois que des suggestions religieuses, sociales ou scientifiques, ont amené la pensée moderne à l'antipode de [l'esprit grec]' » (voir <https://elementsdeducationraciale.wordpress.com/2013/10/01/la-liberte-un-concept-desclaves-2/>)
- (376) Denis Favennec, *Douce perspective : une histoire de science et d'art*, Ellipses, 2007.
- (377) Gérard Larnac, op. cit., p. 21.
- (378) Ibid., p. 23.
- (379) Ibid., p. 22.
- (380) Matthieu Brouillard, La notion de « crise du sujet » chez les poststructuralistes et sa mise en scène dans une série photographique ayant pour prémices le panneau de la Résurrection du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald. Thèse, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 89
- (381) Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Editions Gallimard, Paris, 2002, p. 25.
- (382) Ibid.
- (383) [Pour qu'il y ait peinture, il faut que je sois regardé : que le tableau soit dans mon œil, et que moi je sois dans le tableau], <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0901221813.html/>.
- (384) Dans la perspective classique, le sujet est manœuvré, appelé, pris dans le tableau, son désir est capturé dans le champ de vision, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0901221714.html/>.
- (385) Thérèse Gilbert, *La Perspective en questions*, Gem, 1987, p. 131.
- (386) Voir M. Guillot, Profondeur de l'espace et peinture. In Pierre Janet et Georges Dumas, *Journal de psychologie normale et pathologique*, avril-juin 1975, n° 2 [p. 161-172].

F. Alcan, 1975

(387) Voir <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0602171630.html>.

(388) Andrew Graham-Dixon, Renaissance, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1999, p. 90.

(389) George Ripley et Charles A. Dana (éds.), The American Cyclopaedia, vol. 15, D. Appleton and Colpany, Londres, 1876, p. 686.

(390) Voir Anne Surgers, Scénographies du théâtre occidental, 3e éd. Armand Colin, 2017.

(391) Luc Fritsch, Le grand livre du théâtre, Eyrolles, Paris, 2014, p. 176-77.

(392) Colette Beaune, La notion de nation en France au Moyen Âge. In Communications, 1987, vol. 45, n° 1 [p. 101-116], p. 102.

(393) N. Sabbattini, Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre, livre 2, chap. p. 65-66, cité in Thomas Dommange, op. cit., note 2, p. 38.

(394) Voir Philippe Jordan, en collaboration avec Emmanuelle Josse, Les 100 mots de l'opéra, PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 3978, 2013.

(395) Emmanuelle Hénin, op. cit., p. 220.

(396) Communications, Éléments pour une théorie de la nation, n° 45, Seuil, 1987, p. 102.

(397) Paul Friedland, Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution, Cornell University Press, Ithaca et Londres, 2002, p. 32.

(398) Ibid.