

1^{ère} publication : Estelle DOUDET et Katell LAVEANT : « Les histoires romaines, un théâtre exemplaire aux XV^e et XVI^e siècles », *L'Exemplarité historique au Moyen Âge et à la Renaissance*, *Elseneur*, n°31, 2017, p. 59-74

Les histoires romaines, un théâtre exemplaire aux XV^e et XVI^e siècles

Ne se couchoit qu'il ne fist lire deux heures devant luy [...] ; et faisoit lors lire les haultes histoires de Romme et prenoit moult grand plaisir es faictz des Rommains¹.

Tracé par Olivier de La Marche dans ses *Mémoires*, le portrait de Charles le Téméraire témoigne du goût des lecteurs de la fin du Moyen Âge pour les « haultes histoires de Rome ». Cette inclination a été partagée par les spectateurs. Le théâtre à sujet antique s'est diffusé précocement en moyen français. De Gustave Lanson à Raymond Lebègue², les historiens des spectacles ont pendant longtemps tenté d'y saisir une préfiguration possible des tragédies de la Renaissance. Depuis la fin du XX^e siècle, l'approche téléologique a cédé la place à une appréhension stylistique et contextuelle des œuvres. Néanmoins les analyses sur la forme dramatique des « histoires romaines » restent rares³, nous conduisant à esquisser ici quelques nouvelles pistes d'enquête sur ce théâtre méconnu. [p. 60]

Des *Épithaphes d'Hector* de George Chastelain en 1454⁴ à *L'Orgueil et presompcion de Jovinien* imprimé par Benoît Rigaud vers 1584 et peut-être représenté dans la ville savoyarde d'Albiez-le-Vieux en 1609⁵, les pièces brèves à sujet antique ont joui d'un long succès. Il importe cependant de distinguer jeux mythologiques et histoires romaines. Inspirés entre autres du *Dialogue des morts* de Lucien (*Les Épithaphes d'Hector*), d'Ovide (*Moralité de Pyrame et Thisbé*), de l'*Églogue de Théodule* (Jean Destrées, *Paon et Alithie*)⁶, les jeux mythologiques relèvent de la *poetrie*, cet art de la « fainte » qui fait déchiffrer la vérité sous le voile des fables. *Jovinien*, *La Femme qui avait voulu trahir la cité de Rome*⁷, cinq pièces de la

¹ Olivier de La Marche, *Mémoires*, éd. Henri Beaune et Jules d'Arbaumont, Paris, Société de l'Histoire de France, 1884, t. II, p. 334.

² Gustave Lanson, « Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 20, 1903, p. 177-231 et p. 413-436 ; Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles/Paris, Société d'édition de l'enseignement supérieur, 1954, p. 9.

³ Outre l'édition par Alan Knight des jeux lillois (*Mystères de la procession de Lille*, Genève, Droz, 2001-2011, 5 t.), voir Konrad Schoell, « Le Théâtre historique au XV^e siècle », *'Divers toys mengled'*, *Essays on Medieval and Renaissance Culture in honour of André Lascombes*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1996, p. 189-196 ; Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières, la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011, p. 383-398 ; Estelle Doudet, *Essai sur les jeux moraux en français (1430-1560)*, Paris, Garnier, à paraître.

⁴ George Chastelain, *Les Épithaphes d'Hector [La Complainte d'Hector]*, *Œuvres de Georges Chastelain*, éd. Joseph Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1863-1866, réimpr. Slatkine, Genève, 1971, t. VI, p. 168-202.

⁵ *L'Orgueil et Presumpcion de l'Empereur Jovinien, moralité du début du XVI^e siècle*, éd. Émile Picot, Paris, H. Leclerc, 1912 ; sur la représentation d'une *histoire de Jovinien* à Albiez-le-Vieux, voir Jacques Chocheyras, *Le Théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971, p. XVI.

⁶ Sur le *Dialogue des morts* traduit par Jean Miélot et source de Chastelain, voir Estelle Doudet, « Aux frontières du prosimètre : George Chastelain et le théâtre », *Le Prosimètre, Journées Verdun-Louis Saulnier*, Paris, PENS, 2005, p. 21-50 ; *La Moralité de Pyrame et Thisbé*, éd. Émile Picot, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1901, p. 1-35 ; sur *Paon et Alithie*, pièce fragmentaire de Jean Destrées (1472), voir Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières, op. cit.*, p. 374-383.

⁷ *La Moralité ou histoire rommaine d'une Femme qui avoit voulu trahir la cité de Romme*, Lyon, feu Barnabé Chaussard, 1548 (*Ancien Théâtre François ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, 1854, 10 vols, t. III, n° 54, p. 171-186 ;

procession de Lille⁸, peignent en revanche l'histoire latine à partir de ses principales sources historiographiques : Tite-Live, les *Facta et dicta memorabilia* de Valère-Maxime⁹, les *Gesta Romanorum* ainsi que les nombreux recueils exemplaires qui ont popularisé le passé de Rome tout au long du Moyen Âge.

D'emblée plusieurs écueils se font jour : à la perte probable d'une partie importante de la production s'ajoute la difficulté à cerner la genericité spécifique des « histoires romaines » face à la relative hétérogénéité du corpus conservé.

[p. 61] Divers indices laissent penser que seule une part réduite des « histoires romaines » ayant pu être jouées entre 1450 et 1550 est parvenue jusqu'à nous. La mention de l'intitulé n'est pas rare dans les archives. Les livres de comptes de Béthune indiquent par exemple qu'en 1509, pour la procession du Saint-Sacrement, fut représenté « un grant jeu de personages traitant d'une histoire romaine intitulée : Du Roy de Gascoigne »¹⁰. En 1538, l'un des premiers prix du concours théâtral accompagnant la procession lilloise — dont une proclamation de 1463 soulignait déjà l'importance des jeux romains parmi les pièces proposées¹¹ — fut accordé à la troupe des Cœurs Aventureux pour leur interprétation d'un *Marcus Coriollanus*¹². Dans le royaume de France au XVI^e siècle, les contrats d'acteurs signalent parfois des compétences en l'art des « antiquailles de Rome »¹³. Pourtant, moins d'une dizaine de ces dramatisations brèves du passé romain sont aujourd'hui connues.

D'autres difficultés apparaissent lorsqu'on cherche à envisager cet ensemble sous un angle générique. Le terme « histoire », que la critique a pris l'habitude d'utiliser, est polysémique en moyen français. Il désigne ici une forme d'écriture théâtrale : celle de récits dramatisés mettant en scène l'Antiquité grecque et romaine, mais aussi biblique, en particulier l'Ancien Testament. En moyen français, « histoire » peut également désigner une représentation au moyen d'images animées, porteuses d'exemplarité, un sens plus spécifique, mais auquel il convient de prêter une certaine attention. Il faut aussi souligner que l'intitulé « histoire romaine » apparaît surtout dans les régions septentrionales, d'où viennent la majorité des textes actuellement retrouvés¹⁴. S'agit-il d'un effet de source ? Est-ce l'indice d'un art localisé ? Une contextualisation précise s'impose en tout cas pour [p. 62] comprendre les enjeux de la didactique spectaculaire qu'à travers le miroir romain, les pièces ont proposée à leurs spectateurs.

voir également le fac-similé du *Recueil du British Museum*, intr. Halina Lewicka, Genève, Slatkine, 1970, n° 54).

⁸ *Mucius Scaevola, Atilius Regulus, Le Viol d'Orgia, Le Juge d'Athènes, Octavien et la Sybille, Les Mystères de la procession de Lille*, éd. citée, t. V, p. 19-171.

⁹ Valère-Maxime est la source de *La Femme*, de *Mucius Scaevola*, d'*Atilius Regulus*, du *Viol d'Orgia* et du *Juge d'Athènes*. Sur la fortune de cet auteur en moyen français, voir Florence Bouchet, « L'Autorité de Valère-Maxime aux XIV^e et XV^e siècles », *Les Autorités, dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, éd. Didier Foucault et Pierre Payen, Grenoble, J. Millon, 2007, p. 298-312.

¹⁰ Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières*, p. 435.

¹¹ Sont acceptées au concours « aucunes histoires de la Bible, tant du Vieil Testament comme du Nouvel, vie ou passion de saint ou sainte approuvée par nostre mere Sainte Eglise, ou autres histoires rommaines contenues en anciennes chroniques » (*Mystères, op.cit.*, t. I, p. 53).

¹² Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières*, p. 452.

¹³ En 1544, Giovanni-Antonio Romano rassembla par contrat une troupe pour jouer à Paris « anticques moralitez, farces et autres jeux romains » (E. Coyecque, *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI^e siècle*, 1905, vol. 1, n° 3160, 3161, 3264) ; en 1545, Marie Ferré fut engagée par Antoine de L'Esperonnière à Bourges pour se produire dans des « enticailles de Rome » (Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 62 et suivantes). Les dates des deux contrats et le lien avec l'Italie pour le premier ne permettent pas de dire si ces « jeux romains » adoptaient déjà — ou non — les formes de la tragédie néo-antique.

¹⁴ Le seul texte du corpus qui en use explicitement le rapproche de « moralité », sans doute pour éclairer les lecteurs de la *Femme qui avoit voulu trahir la cité de Romme* sur le type de communication, didactique et allégorisante, que leur propose la pièce.

Si la cohérence de leurs sources justifie dans une certaine mesure que l'on considère les histoires romaines comme un corpus, ce dernier demeure travaillé d'hétérogénéité. Les jeux lillois, probablement représentés au cours des dernières décennies du XV^e siècle, sont rassemblés dans un recueil manuscrit¹⁵. Les autres pièces sont conservées dans des petits imprimés publiés au cours du XVI^e siècle, sans qu'il soit possible de préciser le moment de leur rédaction. D'un point de vue dramaturgique, si les « histoires » septentrionales et la *Femme qui avait voulu trahir la cité de Rome* partagent brièveté et unité d'action¹⁶, il n'en va pas de même pour *Jovinien*, texte trois fois plus long, mêlant des éléments de pastorale à une trame miraculeuse¹⁷. Thématiquement, certaines histoires sont moins romaines que chrétiennes : c'est le cas d'*Octavien et la Sybille*, annonce de l'avènement du Christ à Auguste par la prophétesse tiburtine. L'épisode, fameux, a fait l'objet de nombreuses représentations théâtrales aux XV^e et XVI^e siècles¹⁸.

La présente contribution, consacrée aux pièces brèves en français dont les auteurs, entre la fin du XV^e siècle et les premières décennies du siècle suivant, ont choisi de mettre en scène certains épisodes de l'histoire de Rome avant la christianisation, souhaite croiser deux perspectives, l'une dramaturgique, l'autre sociale, pour mieux comprendre le fonctionnement de ce théâtre exemplaire. Se pose d'abord la question des modalités de réécriture auxquelles ont été soumises les sources historiographiques lors de leur transfert vers la scène. La théâtralisation de l'*exemplum* historique souligne par ailleurs l'importance d'analyser les messages portés par les pièces de cette manière spécifique, soutenus par le choix d'une dramaturgie recherchant l'effet spectaculaire. Enfin, si l'évaluation de l'impact d'un tel théâtre sur les récepteurs est évidemment difficile à mesurer, il importe de prêter attention aux contextes de représentation et de conservation, afin d'éclairer le fonctionnement d'objets à voir devenus objets à lire.

[p. 63]

Les sources, du récit à la scène

Les histoires romaines ne sont pas la seule forme de dramatisation du passé romain aux XV^e et XVI^e siècles. Les figures antiques sont fréquemment présentes dans les mystères : ainsi des empereurs incarnant le vice, comme Néron dans *Les Actes des Apôtres*, ou la vertu, comme Auguste dans un *Mystère d'Octavien* très proche de l'une des histoires lilloises¹⁹. Mais le sens de ces apparitions n'est pas identique. Dans les mystères, les Romains sont intégrés à un temps qui est déjà celui de la Révélation. Les pièces brèves choisissent au contraire en général un passé païen éloigné ; sa mise en perspective chrétienne passe par le regard des spectateurs, guidés dans leur interprétation par les discours explicatifs que leur adressent les acteurs. Moins familiers pour le public que les épisodes bibliques, puisant à des ouvrages dont

¹⁵ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 9 Blankenburg. Le manuscrit daterait, selon Alan Knight, des années 1485-1490. La plupart des pièces sont sans date, mais certaines sont mentionnées dans les archives au cours des années 1470 (Alan Knight, *Mystères*, t. I, p. 87-89).

¹⁶ Aucune ne dépasse 650 vers, la moyenne étant de 500 vers.

¹⁷ *Jovinien*, long d'environ 1600 vers, met en scène l'orgueil d'un empereur reniant Dieu. Perdu lors d'une partie de chasse et dépouillé de ses habits par les anges, le prince est méconnu et maltraité par son entourage avant de prendre conscience de ses fautes et de retrouver foi religieuse et identité sociale. Sources et thèmes différents expliquent que cette pièce et *Octavien et la Sybille* ne fassent pas partie de la présente étude.

¹⁸ Denis Hüe, « La Sibylle au théâtre », *La Sibylle, parole et représentation*, éd. Monique Bouquet et Françoise Morzadec, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 177-195.

¹⁹ Charles Mazouer, « L'histoire romaine dans les mystères médiévaux », *Textes et cultures : réception, modèles, interférences. Volume 1 : Réception de l'Antiquité*, dir. Pierre Nobel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 87-102.

l'*auctoritas* est plus culturelle que religieuse, les *exempla* romains impliquent donc une mise en scène réfléchie, sinon réflexive, de leurs sources.

S'il arrive qu'elle soit tue comme dans la *Femme qui avoit voulu trahir la cité de Rome*, la relation de l'écriture dramatique et de la narration historique est le plus souvent soulignée. Prologues et fins des pièces lilloises s'attachent à citer leurs références :

Et la fondation ferons
De nostre enconmenchie histoire
Tresloable, dont on list ore
Ou livre de Valerius
Rechitant Titus Livius
En son second livre qu'i nomme
De la Fondation de Romme
De laquelle saint Augustin
Aussy touche ung peu en latin²⁰...

L'énumération des sources historiographiques antiques est soutenue d'*auctoritates* patristiques, au premier chef *La Cité de Dieu* de saint Augustin²¹. *Le Viol d'Orgia* insiste sur le fonctionnement spéculaire et convergent de ces références : au prologue est identifié le chapitre des *Facta et Dicta* [p. 64] où « est cest exemple notté »²² ; les derniers mots de la pièce rendent hommage aux saints Augustin, Jérôme et Thomas, dont l'action contre l'hérésie révèle le possible sens allégorique de la vengeance exercée par la victime contre son violeur. La mention de l'hypotexte antique est fréquemment prise en charge par la voix collective des organisateurs du spectacle, sous la forme d'un « nous » doté d'une double compétence de lecteur et d'électeur d'anecdotes : « es *Histoires de Romme* / nous lisons²³ » ; « ung preeslu nous en avons / entre autres digne de memoire²⁴ ». La raison alléguée du choix est la « verité » des récits antiques. L'écriture dramatique dit en suivre la lettre au plus près :

Ce qui en est en l'écriture,
Au plus prez du fait que on poura,
En ceste histoire par figure
Prestement on vous moustera²⁵.

Si l'obéissance scrupuleuse paraît d'autant plus crédible qu'elle est nuancée, des divergences sont aussi avouées, la mise en scène palliant alors certaines lacunes des sources. Les anciennes narrations posent parfois des problèmes, soit qu'elles manquent d'informations, soit qu'elles en présentent d'insignifiantes. Dans *Atilius Regulus*, le retour vers Rome du héros prisonnier est volontairement omis, tandis qu'Hasdrubal devient le chef de l'ambassade ennemie : deux modifications explicitement indiquées au public et présentées « à l'avantage » du spectacle²⁶. L'exhibition que font de leur travail de réécriture les organisateurs des histoires romaines est assez proche de l'*ethos* adopté, à la même époque, par les traducteurs en français de la matière antique.

²⁰ *Mucius Scaevola, Mystères, op. cit.* t. V, p. 24-25, v. 35-43.

²¹ Le rubricateur du *Juge d'Athènes* a ajouté par erreur « saint Augustin en la Cyté de Dieu » à la source de Valère-Maxime (6. 3. Ext. 3), tant l'alliance des deux références est habituelle dans le manuscrit de Wolfenbüttel (*Mystères, op. cit.* t. V, p. 143).

²² *Facta et dicta*, 6.1. Ext.2 ; *Mystère*, t. V, p. 85, v. 7-12.

²³ *Octavien et la Sybille, Mystères, op. cit.* p. 149, v. 6-7.

²⁴ *Mucius Scaevola, Mystères, op. cit.* p. 24, v. 32-33.

²⁵ *Atilius Regulus, Mystères, op. cit.* p. 51, v. 57-60.

²⁶ *Atilius Regulus, op. cit.* p. 60, v. 252. Il est possible que ces choix d'écriture aient été pris en compte dans l'évaluation des pièces lors du concours lillois, voir Katell Lavéant, *Un Théâtre, op. cit.* p. 393.

Quels ont pu être les ouvrages utilisés pour les mises en scène et le statut socio-culturel de leurs concepteurs²⁷ ? S'ils ne manquaient pas, aux seuils de leur spectacle, de rendre hommage aux ecclésiastiques qui présidaient le concours de Lille²⁸, les groupes des Gingans et de la Sotte Tresque ayant joué [p. 65] respectivement *Atilius Regulus* et *Mucius Scaevola* vers la fin du XV^e siècle ne précisent pas de collaboration avec eux, ce qui ne signifie pas qu'elle n'ait pas existé. On peut également envisager qu'aient pu être intégrés aux groupes d'acteurs des auteurs qui disposaient de traductions françaises de Valère-Maxime ou de Tite-Live ou qui avaient pu bénéficier d'une formation scolaire suffisamment poussée pour leur donner accès aux textes latins. Car, au-delà de la procession et de son concours, les Gingans et la Sotte Tresque étaient des ensembles prééminents dans la vie culturelle de Lille²⁹. Ces compagnies bien établies, dont la longévité dans les sources est remarquable — on repère ainsi les Gingans dès 1425 et jusque dans les années 1580 —, disposaient peut-être d'un rhétoricien attitré pour composer les pièces qu'elles présentaient lors d'occasions officielles, telles que les célébrations du traité de Noyon en 1516, ou pour les accompagner lors des processions organisées par d'autres villes, comme celle d'Ypres en 1425³⁰.

Si l'on suit cette hypothèse, les rédacteurs des pièces ont pu choisir, pour base de leur canevas dramatique, des extraits de compilations vernaculaires plutôt que les sources latines originales. La production de telles compilations a en effet connu une embellie au fil du XV^e siècle. Outre les anciens *Faits des Romains* et *L'Histoire ancienne jusqu'à César*, circulaient alors anthologies et *compendia* à partir des traductions commandées un siècle auparavant par Jean II puis, surtout, par Charles V : Tite-Live par Pierre Bersuire, la *Cité de Dieu* par Raoul de Presles, Valère-Maxime par Simon de Hesdin puis Nicolas de Gonesse. Or ce sont, on l'a dit, les principales références des pièces romaines³¹. De fait, entre ces récits et les spectacles, quelques similitudes d'écriture paraissent se dessiner. Le rythme de certains octosyllabes, travaillé par des enjambements souples, tend à se rapprocher parfois de la prose narrative, une tendance sensible dans le discours qu'adresse Mucius Scaevola à ses ennemis :

MUCIUS

Je suis Romain et est mon non
Mucius ; ainsi m'appelle on.
Vostre anemy suis. J'ay voulu,

[p. 66]

Posé que n'y soie advenu,
Tuer mon ennemy. Je n'ay
Et n'eux oncques, saches de veray,
En mon ceur le coraige mendre
De souffrir la mort...³².

²⁷ Pour un traitement plus détaillé de cette question dans le cas des acteurs lillois, voir Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières*, op. cit. p.388-393.

²⁸ Ces derniers jugeaient le contenu des pièces et attribuaient les prix, comme le signalent les comptes de la ville de 1526 : « Aux vicaires et suppos du prelat des fols de Saint-Pierre en support des prix par eulx donnés a ceulx qui, en dorant la procession, ont joué plusieurs belles et honnourables histoires rommaines, .xii. livres », cité par Lucien Lefebvre, *L'Évêque des fols et la fête des Innocents à Lille du XIV^e au XVI^e siècle*, Lille, 1902, p. 9.

²⁹ Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières*, op. cit., p. 387 et Valérie Delay, « Compagnies joyeuses, 'places' et festivités à Lille au XVI^e siècle », *Revue du Nord*, n° 69, 1987, p. 503-514.

³⁰ Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières*, op. cit., p. 451 et 484.

³¹ Dès les années 1470, divers recueils d'*exempla* historiques ont été diffusés par l'imprimerie en France et dans les Pays-Bas méridionaux ; voir Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 2007, p. 277-313.

³² *Mucius Scaevola*, op. cit. p. 35, v. 272-278. Ces effets, notés sans commentaire par Konrad Schoell (« Le Théâtre historique », art. cit.), invitent à observer les liens stylistiques entre les histoires romaines et certaines

Plus généralement, les textes dramatiques montrent la même préférence que les adaptations narratives à citer des *auctoritates* prestigieuses, précisant livres et chapitres des historiographes romains ou les Pères de l'Église qui les commentent, plutôt que des compilations — où ces informations sont, par ailleurs, respectueusement retranscrites. Un jeu de miroirs identique et insistant y est introduit entre les héroïques anecdotes romaines et les gloses, qui les transforment en manuel de morale pratique pour leurs récepteurs modernes. Comme les adaptateurs, les rédacteurs des pièces assument les gestes d'abréviation ou d'amplification, en soulignant combien ils accroissent l'impact idéologique des spectacles et le plaisir du public³³. Ce faisceau de traits convergents ne constitue nullement une preuve de la nature exacte des sources sollicitées, textes latins ou adaptations vernaculaires, pour les mises en scène, les récritures rendant délicate toute identification précise des hypotextes³⁴. On peut simplement suggérer que, grâce aux histoires romaines notamment, le théâtre semble bien avoir participé à la diffusion de l'exemplarité des Anciens, si goûtée par les publics des XV^e siècle et XVI^e siècles. Il convient alors de s'interroger sur l'éventuelle spécificité du *medium* spectaculaire et sur les messages qu'il permet de véhiculer.

Pédagogie de la vertu et théâtre de la cruauté

« Histoire romaine de la Femme qui avait voulu trahir la cité de Rome », « comment noble homme Mucius Sevola [...] fist une entreprise en l'ost du roy Porsenne » : comme l'indiquent beaucoup de leurs titres, les histoires [p. 67] romaines ont pour particularité de se concentrer sur un personnage singulier, que son nom reste tu comme celui du vicieux Juge d'Athènes ou de la Femme traîtresse, ou que son identité soit déclinée pour les admirables Scaevola, Regulus ou Orgia³⁵. Il est ainsi plus facile d'en blâmer les fautes ou d'en exalter la conduite vertueuse, en assimilant cette dernière à celle attendue de bons chrétiens. En cela, les histoires romaines proposées lors de la procession de Lille rejoignent les pièces tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament qui, pendant les mêmes concours, mettaient en avant un personnage spécifique tel que Joseph, David ou Élie pour les hommes, Suzanne, Judith ou Esther pour les femmes. Comparées aux spectacles traitant d'un conflit entre peuples ou d'un récit miraculeux, voire à ceux mettant en scène un épisode de la vie du Christ, les histoires donnaient à voir un exemple incarné auquel un spectateur ou une spectatrice pouvait s'identifier.

Alan E. Knight a fait l'hypothèse qu'un certain nombre des pièces de la procession de Lille incitaient particulièrement la jeunesse à bien se conduire³⁶. Cela peut certes être le cas pour les jeunes hommes auxquels on propose l'exemple martial de *Mucius Scaevola*. Mais les sujets des autres histoires s'adressaient aussi à des personnes ou des groupes qui pouvaient recevoir au mieux la leçon donnée pour l'appliquer à leur propre situation : femmes mariées

habitudes des traducteurs en moyen français ; une telle étude est cependant trop importante pour être menée dans le cadre de cet article.

³³ Pour ce *topos* des traducteurs, voir Didier Lechat, « *Les gens de ce temps n'ont cure se de briété non*. Une compilation à l'usage de l'homme pressé du XV^e siècle : le Valère-Maxime français », *Faire court, l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, dir. Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 121-136.

³⁴ De ce point de vue, il nous semble que les références à Tite-Live, Valère-Maxime, Polybe et autres proposées par l'éditeur des *Mystères lillois* sont parfois à nuancer, les « sources » circulant sous forme anthologique dans des récritures aussi bien latines que françaises.

³⁵ Le nom de cette dernière, absent chez Tite-Live et Valère-Maxime, semble venir d'une erreur de lecture sur celui de son mari, Orgiagon (appelé Genitis dans la pièce), *Mystères, op. cit.* t. V, p. 107, note 33. Reste que la Vertu suscite nomination alors que le Vice est dénoncé via des anonymes.

³⁶ Alan Knight, « Beyond Misrule : Theatre and the Socialization of Youth in Lille », *Research Opportunities in Renaissance Drama*, n°35, 1996, p. 73-84.

dans *Orgia*, chefs de famille à l'instar d'Atilius Regulus³⁷ ou encore hommes assez avancés dans leur carrière pour occuper une fonction civique importante, auxquels l'exemple du juge d'Athènes pouvait servir de repoussoir. Si la dimension universaliste du message moral, en particulier la christianisation de la vertu des païens, reste essentielle, il est certain que le sujet de certaines pièces était susceptible de toucher une partie du public par identification avec le protagoniste sur lequel se concentre toute l'intensité dramatique.

Nombre d'histoires romaines insistent sur la tension entre le sens du devoir manifesté par les héros et la mise en danger de leur intégrité physique. Mucius Scaevola, mettant volontairement sa main dans le feu après avoir échoué dans son attentat contre le roi Porsenna, est appelé « fol », « esragié » par ses ennemis et son acte est considéré comme « terrible orreur » (v. 327)³⁸. [p. 68] Son automutilation, bien que faisant sens dans une logique supérieure, est proprement insoutenable pour ceux qui, en scène, le regardent faire. Il en va de même pour Atilius Regulus, qui renonce à se sauver en venant se remettre entre les mains de ses ennemis pour respecter son serment. Le titre donné à la pièce dans le manuscrit souligne le sort auquel il devra faire face à la fin de la pièce : « Coment ceulx de Cartage mirent a tourment inhumain Actilius Regulus ». Le viol d'Orgia, l'abnégation de la fille bravant les juges de Rome pour maintenir en vie sa mère condamnée à mourir de faim entrent dans la même logique : montrer des chairs meurtries, des corps en péril pour exalter le courage à agir conformément à la justice et à la vertu. Certes, dans le *Viol d'Orgia*, l'acte lui-même n'est pas montré : le Centurion se saisit de la femme et quitte la scène, puis celle-ci reparaît « hors du lieu ou fut faite la violence », selon la didascalie, pour crier vengeance. Mais la cruauté de la scène n'est en rien escamotée, comme le suggère le cri d'Orgia avant que le Centurion ne l'entraîne :

ORGIA *crie*
La forche!³⁹.

La position défendue par le prologue d'*Atilius Regulus* apparaît de ce fait assez paradoxale :

Pour tant que choses vertueuses
sont de plus grande utilité
a oÿr et plus fructueuses
que tyrannie ou cruauté,
sera cy de nous rechité
exemple de ung vaillant Romain
qui pour maintenir verité
fut mis a tourment inhumain⁴⁰.

Car même si l'exemple du bien vaut mieux que le spectacle d'actes néfastes et de personnages vicieux, les histoires romaines privilégient les scènes « de cruauté ». Néanmoins il ne s'agit pas, pour les *fatistes*, de mettre l'accent sur les tourmenteurs pour flatter de bas instincts chez le public. Au contraire, il s'agit d'exalter la vertu *malgré* la cruauté. En ce sens, refusant le spectacle facile du vice, les rédacteurs plaident pour une écriture dramatique véritablement exemplaire, la violence y restant repoussante et jamais complaisante.

[p. 69] Soumis à diverses souffrances comme les martyres de l'Église, héros et héroïnes antiques sont de plus visuellement rapprochés de ces derniers grâce au choix d'une

³⁷ Nommé deux fois 'preudomme' dans le prologue, Regulus se lamente au moment de mourir : « ma femme laisse et mon mesnaige / et mes beaux enfans que j'amoie » (*Atilius, op. cit.* p. 77, v. 610-611).

³⁸ *Mucius Scaevola, op. cit.*, p. 36, v. 327 et 330.

³⁹ « La force ! », c'est-à-dire son emploi lors du viol, *Viol d'Orgia, op. cit.* p. 89, v. 119.

⁴⁰ *Atilius Regulus, op. cit.* p. 49, v.1-8.

dramaturgie connue du public, orientant les récits-sources vers des « scènes à faire », pourrait-on dire⁴¹. Tels sont, entre autres, diableries et Procès de Paradis, lieux communs scéniques des mystères retailés aux dimensions beaucoup plus modestes des histoires romaines. Les cris des bourreaux autour du corps torturé d'Atilius Regulus, la « patience » du Romain percé de clous font nettement écho aux saints tourmentés, voire à la Crucifixion. Valère-Maxime, dont s'inspire *La Femme qui avoit voulu trahir la cité de Rome*, s'attachait au couple de la mère emprisonnée et de la fille charitable, aidant sa génitrice à survivre en la nourrissant de son lait. Mais parallèlement à cette figuration allégorique de la *Caritas romana*, la pièce accorde une large place à Oracius et Valérius, les magistrats en charge du « cours de justice et raison⁴² ». Leur confrontation est au cœur du jeu : la clémence vers laquelle tend Oracius est discutée par le scrupuleux Valérius, comme l'est Miséricorde par Justice dans les Procès de Paradis. Le récit antique prend ainsi fugitivement l'allure d'une scène de Passion. De l'exhibition de la cruauté à la sollicitation d'une rhétorique spectaculaire reconnaissable pour les spectateurs, les histoires romaines apparaissent comme un théâtre de l'effet. La brièveté de l'action, le choc visuel et les adresses moralisatrices au public y forment les ressources d'une pédagogie où le *movere* fonde — et prend souvent le pas sur — le *docere*. Reste à questionner la manière dont a pu fonctionner pareille exemplarité dans les contextes de représentation pour le spectateur, puis de conservation pour le lecteur.

L'exemplarité par le spectacle

Les histoires romaines ici étudiées ont été prévues pour des aires de jeu restreintes et des moyens scéniques limités. Les pièces de la procession de Lille étaient jouées sur des chariots déplaçables dans la ville⁴³. Les répercussions qu'un dispositif scénique aussi particulier pouvait avoir sur [p. 69] le nombre d'acteurs ou sur le type d'action montrée sont évidentes, mais il faut également envisager les conséquences que ce minimalisme, imposé par les circonstances pratiques, a pu avoir sur l'écriture elle-même. Construites en général par juxtaposition de courtes scènes alternant les points de vue, les histoires romaines mettent en tension des espaces polarisés par le Bien et le Mal : Rome *versus* le camp de Porsenna où s'introduit Mucius ; le tribunal de l'*Urbs* où siègent Oracius et Valerius *versus* la prison où est enfermée la traîtresse dans *La Femme qui avait voulu trahir*, etc. Entre ces pôles circulent des personnages — un *Juge d'Athènes* vénal, un guerrier qui se sacrifie dans *Regulus* —, dont les comportements sont aisément allégorisables en vices et en vertus.

Un tel théâtre ne laisse de place ni au doute ni aux ambiguïtés. Et ce d'autant plus qu'à Lille, le scénario des spectacles prévoyait une répartition des chariots afin que les pièces soient d'abord mimées pendant le passage de la procession, puis leur regroupement sur la place principale de la ville pour que les histoires puissent être jouées avec leurs dialogues. Les pièces devaient donc pouvoir impressionner d'emblée à travers gestes et mimiques, les paroles précisant ensuite l'interprétation du message. D'où sans doute la violente expressivité des anecdotes mises en scène.

Se pose ici le problème intéressant de la compréhension des spectateurs. Tout habitués qu'ils fussent aux représentations de la Passion et autres mystères bibliques, que pouvaient-ils saisir de la teneur de ces histoires, moins fameuses que d'autres anecdotes antiques, s'ils n'avaient pas eu l'occasion d'en lire le récit au cours d'une formation scolaire ? Faut-il envisager que le

⁴¹ *Atilius Regulus*, *op. cit.*, p. 77-78, v. 618-641. Le discours de fin aux spectateurs insiste sur le choix vertueux du martyr enduré, préférable au suicide d'autres héros romains, comme Lucrece et Caton.

⁴² *Moralité ou histoire romaine d'une femme...*, *op. cit.* p. 173.

⁴³ Alan E. Knight, « Le chariot comme scène à Lille », *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 121-129.

mime était précédé d'une courte annonce du contenu de la pièce, ou doit-on penser que seuls les plus lettrés des spectateurs pouvaient deviner les intrigues mimées, tandis que la majorité devait attendre la représentation dialoguée pour en comprendre le sens ? Dans ce cas, l'exemplarité transmise par les gestes devait être suffisamment autonome de l'intrigue de la pièce pour que soient immédiatement détectés la dignité d'une femme violée, le courage d'un homme condamné à mourir aux mains de ses ennemis, la juste punition d'un magistrat inique. La culture visuelle des spectateurs, si difficile qu'elle soit à évaluer aujourd'hui, ne doit sans doute pas être mésestimée. Outre les entrées princières qui sollicitaient assez fréquemment les mêmes épisodes antiques, tapisseries et tableaux soulignaient leur exemplarité au sein même des bâtiments urbains officiels. Ainsi le terrible châtement réservé au mauvais *Juge d'Athènes*, d'abord écorché vif, puis dont la peau couvre le siège de ses successeurs, joué à Lille probablement à la fin du XV^e siècle, ornait-il, à peu près à la même époque, l'hôtel de ville de Bruges sous la forme du [p. 71] *Jugement de Cambyse*, célèbre diptyque de Gérard David⁴⁴. L'illustration, au double sens visuel et exemplaire du mot, est d'évidence centrale dans la pédagogie théâtrale. Il est d'ailleurs assez remarquable que, du manuscrit de Wolfenbüttel aux imprimés du XVI^e siècle, les histoires romaines ont été accompagnées de dessins ou de bois gravés. La présence concrète d'images sur les seuils des pièces met en valeur la double dynamique de l'*hystoire* — narration et représentation spectaculaire — et de l'*essemble* — modèle à contempler et à imiter — qui est au cœur de leur dramaturgie.

Qu'advint-il de ce théâtre lors de sa mise en recueil ? Le manuscrit de Wolfenbüttel conservant les pièces lilloises et le recueil du British Museum, ensemble factice de plaquettes imprimées par diverses officines au milieu du XVI^e siècle, sont d'évidence très différents. Néanmoins, leur comparaison laisse paraître certains traits communs. Comme l'ont récemment démontré Xavier Leroux et Aurélie Mazingue⁴⁵, le codex Guelf. 9 Blankenburg de Wolfenbüttel ne situe pas par hasard dans ses derniers feuillets le groupe des histoires romaines. À deux vastes ensembles de textes consacrés aux grandes figures de l'Ancien Testament, puis à la vie du Christ, succède un dernier volet où s'articulent douze jeux autour du prophète Élie⁴⁶, puis douze jeux encadrés par la figure de Marie⁴⁷. C'est au cœur de ce dernier ensemble, ouvert par une « moralité » dont le protagoniste, Désir de Savoir, invite les spectateurs à choisir une conduite vertueuse, que sont rassemblées les histoires romaines⁴⁸. On peut à cette lumière les interpréter doublement. D'une part, elles peignent un monde païen où s'esquissent déjà les mystères de la religion chrétienne⁴⁹. D'autre part, elles illustrent [p. 72] des vertus associées à la Vierge mais historicisées à travers le prisme de l'Antiquité romaine : *castitas* d'Orgia, *religio* de Regulus, *patientia* de Scaevola, *justicia* imposée au nouveau Juge d'Athènes. Toutes les pièces exaltent la *fides*, le devoir de loyauté envers la famille et la société.

Le recueil imprimé du British Museum présente une cohérence thématique assez proche. Les pièces y étant grossièrement rassemblées par genres, la *Moralité ou histoire romaine de la*

⁴⁴ L'œuvre de David s'inscrit dans une série d'*exempla justitiae* peints à la même époque, comme *La Justice d'Othon III* de Dirk Bouts en 1470 ou *La Justice de Trajan* de l'atelier du maître à l'œillet de Berne en 1485. Voir Christian-Nils Robert, *La Justice dans ses décors, XV^e-XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2006.

⁴⁵ Xavier Leroux et Aurélie Mazingue, « Des textes dramatiques mis en recueil et des recueils dits de théâtre », *Babel*, n°16, 2007, p. 253-295 [En ligne] URL : <http://babel.revues.org/710>.

⁴⁶ Wolfenbüttel, Codex Guelf. 9 Blankenburg, f. 203v (*Comment Helye fut translaté sur ung chariot de feu en paradix terrestre*) à f. 259r (*Comment Helye le prophete noncha au roy Achab qu'il ne plouveroit point...*). Voir la table du manuscrit rétablie par Alan Knight, *op. cit.* t. I, p. 24-25.

⁴⁷ Wolfenbüttel, Codex Guelf. 9 Blankenburg, f. 259r (*Moralité de l'Assomption*) à la fin (*Coment Marie rechet la salutation de Gabriel et Coment Josué sauva ceulx de Gabaon*). *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁸ Leur ordre est en fait le suivant : *Actilius Regulus* (f. 285v) ; *Le Viol d'Orgia* (f. 290r) ; *Le Juge d'Athènes* (f. 293r) ; *Octavien et la Sybille* (f. 297r) ; *Mucius Scaevola* (v. 299v).

⁴⁹ Tirée des « Histoires de Romme » comme l'indique son prologue, *Octovien et la Sybille* met en scène l'orgueilleux empereur ébranlé par la révélation miraculeuse de la Vierge à l'enfant.

Femme qui avoit trahi la cité de Rome (n° 54) succède à la *Moralité d'un empereur qui tua son neveu* (n° 53) et précède une *Farce morale de Bien Mondain, Honneur spirituel, Pouvoir temporel et la Femme* (n° 55). Les trois pièces mettent en scène des fautes contre le bien public et la justice qui les châtie. Les éléments paratextuels accentuent la convergence : la *Moralité de l'empereur* est suivie d'une citation évangélique, *Beati qui faciunt justiciam in tempore* (Mat. 10, 22), encadrée de rinceaux, qui ouvre sur le procès de la *Femme* ; le texte de la *Farce morale* est précédé d'un bois montrant un empereur portant l'épée de justice. Quant à l'histoire romaine située au cœur du triptyque, elle accueille en première page le double médaillon d'un pape et d'un personnage portant bonnet de juriste, manière peut-être de lier, grâce à l'illustration, le droit et la morale. De nouveau, dans cet îlot de textes, *fides* et respect de la *res publica* sont des thèmes centraux. Malgré leurs différences matérielles, le regroupement factice de l'imprimé paraît animé d'une logique assez proche de celle qui a présidé au rassemblement des histoires lilloises dans le manuscrit qui les conserve. Il s'agit de donner à voir, dans le livre comme sur scène, l'articulation allégorique de la justice terrestre des païens et de la justice céleste des chrétiens ; de replier l'un sur l'autre, par la puissance de l'exemplarité vertueuse, la geste passée de Rome et les comportements futurs, individuels et collectifs, attendus des spectateurs.

Les histoires romaines sont des drames historiques, à l'instar des mystères et des vies de saints⁵⁰. Elles relèvent aussi du théâtre de (bonne) conduite illustré par les moralités. Comme ces dernières, elles donnent à leur public des leçons de morale, tout en l'appelant à déchiffrer les héros d'autrefois « à plus haut sens », de manière transhistorique⁵¹. Échappant aux catégories [p. 73] de « comique », de « tragique », de « profane », de « religieux » dont on connaît désormais l'inadéquation avec les dynamiques du théâtre médiéval, les histoires romaines esquivent de même les classements des « grands genres », mystères, miracles, moralités. Loin d'être étanches entre eux, ces derniers n'épuisent pas un *continuum* de pratiques théâtrales dans lesquelles ils se fondent ou auxquelles ils se connectent et dont les visées sont la pédagogie morale et l'exemplarité spectaculaire. C'est ce *continuum* — que nous avons nommé ailleurs « jeux moraux⁵² » — que les histoires romaines éclairent grâce aux spécificités de leur écriture.

Les spécificités de leur jeu également sont intéressantes à considérer, dans le cas d'un corpus lillois sur le contexte duquel on a suffisamment d'éléments pour se faire une idée assez précise des circonstances de jeu pendant la procession et son concours théâtral, mais aussi de l'impact que de telles pièces pouvaient avoir dans un espace urbain constamment occupé à cette époque par la culture dramatique, qu'elle soit d'inspiration religieuse ou festive.

Il en va de même de leurs spécificités de conservation, manuscrite ou imprimée. Malgré la relative hétérogénéité d'un corpus restreint, la survivance de ces pièces, quand tant d'autres dramatisations de récits historiques ou fictionnels n'ont laissé qu'une trace énigmatique dans des mentions d'archives, témoigne bien d'une familiarité et d'un intérêt indéniables pour la matière antique à la fin du Moyen Âge, parmi les auteurs et acteurs de théâtre comme chez les divers groupes de spectateurs auxquels on la donnait à voir, à ressentir et à méditer.

⁵⁰ Alan Knight les range dans les « genres historiques », opposés au genre « fictionnel » des moralités allégoriques (*Aspects of genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1983).

⁵¹ Une moralisation, au sens d'interprétation allégorique, clôt *Le Viol d'Orgia* : « a moralité peut venir / aussy ceste haulte aventure » *op. cit.*, p. 105, v. 441-442.

⁵² Estelle Doudet, *Moralité et jeux moraux, le théâtre allégorique en français (XV^e-XVI^e s.)*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Estelle Doudet
Université Grenoble Alpes
Institut universitaire de France

Katell Lavéant
Université d'Utrecht / NWO

