



LA CATASTROPHE DANS LE THÉÂTRE POLITIQUE
FRANÇAIS (1460–1550): MOTEUR DU SPECTACULAIRE,
FRONTIÈRE DE L'INDICIBLE

Estelle Doudet

Rising and Falling
A Boom a Bust
The Slump but a Rebound...

— Michel Vinaver, *11 September 2001*, The Chor.¹

Quelques mois après les attentats de septembre 2001, Michel Vinaver réinterprète sur scène la catastrophe qui ouvre le XXI^e siècle. Rédigé en anglais puis en français, *11 Septembre 2001* explore le passage de la réalité historique à l'esthétisation littéraire. Sur le théâtre, l'événement contemporain prend les couleurs d'une Apocalypse: les récitatifs du Journaliste, dont le rôle est assimilable à l'Évangéliste saint Jean,² alternent avec les cantates du chœur, les récits pathétiques avec des bribes de voix bientôt perdues. Pièce polyphonique, ravivant le souvenir de l'horreur collective, et dont l'effet à la représentation est à la fois violent, insupportable et fascinant.

Certaines critiques se sont élevées contre cette œuvre. Est-il acceptable de théâtraliser un événement que les média modernes avaient déjà amplement transformé en spectacle? Cependant, là où les caméras ont pour mission de restituer dans sa brutalité la réalité, le théâtre de Vinaver propose une distanciation imaginaire par le passage à la scène, une reconstitution fictive qui transfigure les faits en symboles

¹ Michel Vinaver, *11 September 2001* (Paris: L'Arche, 2002), p. 15.

² Telle est l'interprétation proposée par le dramaturge lui-même dans son introduction à l'édition (p. 9): la pièce est construite sur une alternance de chants et de récitatifs, sur le modèle des Passions de Jean-Sébastien Bach.

— non pour les dénaturer, mais pour les épurer, en quelque sorte, de leur contingence. Ce questionnement éthique s'est mêlé à des critiques esthétiques. La mise en scène de la catastrophe contemporaine est-elle possible et par quels moyens? On sait que Michel Vinaver, parmi d'autres dramaturges post-modernes, choisit la catastrophe individuelle ou collective comme moteur de l'action.³ Grâce à la force émotive du souvenir, remotivée et pourtant déplacée par la mise en fiction, l'art dramatique cherche à retrouver ainsi sa fonction primitive de *catharsis* sociale, loin du divertissement qu'il est devenu dans les sociétés occidentales depuis que le XIX^e siècle a inventé d'autres moyens de communication et de visualisation de l'événement.

Le lien du théâtre et de la cité est constitutif de la définition de cet art et de son évolution historique. Dans l'Occident ancien, le drame théâtral est le moyen par lequel la société contemple les problèmes de sa vie réelle par la médiation d'une fiction. La théâtralisation du réel suscite chez les spectateurs une interprétation axiologique, une recherche des responsabilités collectives, une quête éventuelle de solutions. Car le drame réfère toujours à deux réalités: celle de la vie dont il se veut le miroir,⁴ celle de la scène elle-même. La référence à un événement, en particulier historique, se disjoint entre le vécu et le représenté, permettant au public d'opérer ce que les critiques du XX^e siècle nomment un processus de dénégation,⁵ ce terme désignant non un déni de réalité mais son déplacement vers l'imaginaire.

Le choix de mettre en scène la catastrophe contemporaine n'est donc pas une innovation du XXI^e siècle.⁶ Le terme même de 'catastrophe' est issu, comme on le sait, du vocabulaire théâtral. Il apparaît en langue française au XVI^e siècle. Dès cette époque, il développe un double sens: une articulation dramatique (ce que nous nommerons ici la 'catastrophe technique'); un malheur effroyable et brusque (la 'catastrophe thématique'). D'où vient cette dualité? L'évolution du premier sens vers le second est aisément explicable. Les XV^e et XVI^e siècles en France sont une époque frappée par de nombreux désastres humains, dus aux guerres civiles, politiques ou religieuses, et à une situation internationale instable. Le thème de la 'catastrophe' politique ou militaire est donc fréquent dans la littérature qui réagit

³ Michel Vinaver, *Aujourd'hui ou les Coréens* (1956; repr. Paris: Actes Sud, 1993).

⁴ Cf. Louise Frappier, 'Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France', in *Les Arts du spectacle dans la ville (1401-1721)*, éd. par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanic (Paris: Champion, 2001), pp. 35-50.

⁵ Anne Übersfeld, *Le Théâtre et la cité* (Paris: AISS-IASPA, 1991); Herbert Lindenberg, *Historical Drama: The Relations of Literature and Reality* (Chicago: University of Chicago Press, 1975).

⁶ Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe* (Paris: Kimé, 1999).

à l'événement. Le théâtre, art social par excellence où se rencontrent les communautés urbaines et le monde de la cour dans la fête, est alors le principal enseignement audiovisuel sur l'actualité.⁷ Il est donc logique qu'il se fasse l'écho des problèmes du temps. A la fin du XVI^e siècle, Robert Garnier insiste sur la relation entre les 'malheurs du siècle' et le développement d'un nouveau genre théâtral, la tragédie, dont le caractère pessimiste reflète les incertitudes contemporaines.⁸ Enfin, en ces périodes de troubles, le théâtre est rarement 'dans un fauteuil' pour les dramaturges comme pour le public. Ce n'est pas seulement un art, mais une action idéologique. La reproduction du passé proche est un enseignement pour le présent et le futur. La dimension didactique est d'ailleurs souvent liée à la capacité prophétique que peuvent revêtir ces pièces aux yeux des spectateurs. Mettre en scène le malheur passé ne préfigure-t-il pas le malheur à venir? Le théâtre des XV^e et XVI^e siècles conserve une dimension sacrée: les *Mystères* de saints sont souvent joués dans un but propitiatoire ou pour prévenir une potentielle catastrophe sociale ou sanitaire.⁹ A la mort d'Henri II, Catherine de Médicis interdit à la cour les tragédies, persuadée que la représentation d'un malheur fictif possède la puissance d'en annoncer, voire d'en provoquer un réel.

Depuis *Sophonisba* [...], elle eust opinion qu'elle avoit porté le malheur aux affaires du royaume, ainsi qu'il succeda; elle n'en fist [des tragédies] plus jouer, mais ouy bien des comedies et tragi-comedies.¹⁰

La catastrophe sur scène, et en particulier le malheur contemporain, est donc un thème efficace et redouté à la fois. Elle suscite fascination et méfiance de la part du pouvoir car une telle représentation n'est jamais neutre: elle peut apporter au public l'apaisement d'une douleur encore vive comme être la cause d'un resurgissement des troubles.

⁷ Cf. Raymond Lebègue, 'Théâtre et politique en France au XVI^e siècle', in *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance*, éd. par F. Simone (Turin: Accademia delle Scienze, 1974), pp. 427-37.

⁸ Robert Garnier, 'A Monseigneur de Rambouillet', préface à *Porcie, Cornélie*, éd. par R. Lebègue (Paris: Belles Lettres, 1973), p. 146.

⁹ A Saint Martin-en-Maurienne, la municipalité offre en 1565 un mystère au patron de la ville pour conjurer le péril de la peste; en 1567, à Lans-le-Villard, un vœu semblable entraîne la représentation d'un *Mystère de Saint Sébastien*. La croyance en la puissance sacrée du théâtre s'étend bien hors des frontières du Moyen Âge. Cf. Charles Mazouer, *Le Théâtre au XVI^e siècle* (Paris: Champion, 2002), p. 40; Jacques Chocheyras, *Le Théâtre religieux en Savoie* (Genève: Droz, 1971).

¹⁰ Brantôme, *Second discours sur la Reyne, Mere de nos Roys derniers, Catherine de Médicis, in Recueil des dames*, éd. par E. Vaucharet (Paris: Gallimard, 1991), p. 36.

Alors que le thème catastrophiste est présent dans la pratique vernaculaire, le fait lentement son apparition en langue vernaculaire. Dans la *Poétique* d'Aristote, la 'catastrophe technique' peut se définir comme le dénouement brusque d'une action arrivée au sommet de sa complexité.¹¹ Elle tranche un nœud de forces antagonistes. L'étymologie de *katastrophè* souligne la sème de renversement, faisant passer de la tension à la résolution. La 'catastrophe technique' aristotélicienne peut être heureuse ou malheureuse. La solution qu'elle propose à la pièce décide en quelque sorte de son 'genre': du bonheur au malheur (tragédie); du malheur au bonheur (comédie). Au XVII^e siècle, Corneille, Racine emploieront fréquemment ce mot dans son acception technique et particulièrement dans une situation de comédie. Cependant l'usage de plus en plus fréquent du terme, entre 1550 et 1650, assimile la 'catastrophe technique' de la pièce tragique à son sens 'thématique' d'accident funeste. Une des premières attestations françaises du terme, *Le Quart Livre* de Rabelais, utilise en 1552 la 'catastrophe' pour comparer la fin de l'existence humaine au dénouement d'une pièce de théâtre.¹² Chez Furetière, plus d'un siècle plus tard, le double sens est désormais attesté.

C'est le changement et la résolution qui se fait dans un Poème dramatique & qui le termine ordinairement. Se dit figurement d'une fin funeste et malheureuse parce que d'ordinaire les actions qu'on représente dans ces poèmes dramatiques sérieux sont sanglantes.¹³

La période de 1550 à 1650 voit donc la fusion des deux axes signifiants de la catastrophe. Or le siècle qui la précède, de 1450 à 1550, invente la dramaturgie du désastre contemporain et explore déjà l'idée du renversement d'action à travers les commentaires latins d'Aristote. De plus, à y regarder de près, il semble que le glissement du sens technique à la catastrophe thématique soit déjà en germe dans ces textes.

On sait, depuis Gustave Lanson, que les théories de la *Poétique* aristotélicienne n'ont pas disparu pendant les siècles médiévaux.¹⁴ Les définitions de la tragédie et de la comédie sont véhiculées notamment par le *Commentaire de Térence* de Donat et l'*Ars grammatica* de Diomède. Cependant la pratique scénique contemporaine ne correspond plus aux réflexions antiques. Les définitions des différents termes aristotéliciens sont donc interprétées dans un sens non générique. Ainsi Dante

¹¹ Aristote, *Poétique*, § X–XI.

¹² Prologue à Odet de Châtillon, *Quart Livre*, 1552, éd. par Guy Demerson (Paris: Seuil, 1973). Hippocrate y compare la médecine au théâtre: la 'catastrophe' est la fin du la vie.

¹³ Antoine Furetière, *Dictionnaire* (Amsterdam, 1684).

¹⁴ Gustave Lanson, 'L'Idée de la tragédie en France avant Jodelle', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 11 (1904), 541–85.

intitule-t-il son chef-d'œuvre la *Divine Comédie*, non en référence à une performance théâtrale, mais en raison du mouvement de renversement heureux qui s'y opère entre l'Enfer et le Paradis, le désarroi et la révélation.¹⁵ En 1494 Antoine Vêrard, dans sa préface au *Grant Boèce de Consolation*, donne encore de la 'tragédie' une définition plus stylistique que scénique:

Quelle autre chose déplore la clameur des tragédies fors que fortune tournant les royaumes eureux par coup infortunés?¹⁶

Cette thématization médiévale des termes aristotéliciens est sans doute la source du double sens que ces mots revêtiront en français au XVI^e siècle. L'histoire des définitions dramatiques est donc plus complexe qu'il n'y paraît: leur origine scénique s'est effacée dans une dimension plus largement idéologique, avant d'être redécouverte dans sa spécificité. Qu'en est-il de la notion de 'catastrophe'? Elle suscite naturellement moins de commentaires que les termes de tragédie ou de comédie mais se diffuse de la même façon à travers les textes medio-latins. En général, elle conserve un sens technique de 'renversement de l'action'. Pourtant, en 1514, Josse Bade, éditant les tragédies de Sénèque, lui donne une ampleur nouvelle.¹⁷ Dans la préface qu'il consacre à l'explicitation du théâtre antique, il est l'un des premiers critiques à s'attarder sur la 'catastrophe': moment essentiel du drame, elle est une 'résolution pleine de troubles' vers laquelle tend l'action et où se trouve l'acmé des passions. Sous la plume de Bade, la catastrophe est une articulation scénique clairement liée à l'écriture tragique plutôt que comique. Et si la catastrophe est une technique de tragédie, son sens est donc malheureux, funeste, 'catastrophique'. Elle appartient à la mise en scène du désastre, fréquente dans la dramaturgie sénéquienne que Bade commente. Ainsi, dès le début du XVI^e siècle, avec la nouvelle attention portée au genre tragique, voit-on s'amorcer, en latin puis en langue vernaculaire, la confusion des sens qui va caractériser la catastrophe.

¹⁵ 'Et per hoc patet, quod comoedia dicitur praesens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et foetida est, quia Infernus; in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus': *Épître à Can Grande*, 1318. La 'catastrophe' de l'action est en quelque sorte incarnée par la rencontre tant attendue de Béatrice.

¹⁶ Antoine Vêrard, *Le Grant Boèce de consolation nouvellement imprimé à Paris*, f. 43, vol. I, cité par Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540–1561 sur la tragédie* (Paris: Nizet, 1972), p. 19.

¹⁷ Josse Bade, *Praenotamenta*, in *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, éd. par H. W. Lawton (Westport: Greenwood Press, 1972; 1st éd. Manchester: Manchester University Press, 1949), pp. 28–33. Il y consacre notamment les folios 50 à 52^r de l'édition de 1514.

A cela s'ajoutent, au cours du siècle, de nouvelles réflexions sur les sujets que doit aborder une scène en mutation. Est-il licite d'y montrer le malheur contemporain? L'*Art de la Tragédie* de Jean de la Taille, en 1572, donne à cette question une réponse tardive qui résume les interrogations de son temps.

Madame, combien que les piteux desastres advenus naguere en la France par nos Guerres civiles fussent si grands et que la mort du Roy Henry, du Roy son fils et du Roy de Navarre, vostre oncle [...] fust si pitoiable qu'il ne faudroit ja d'autre chose pour faire des Tragedies: ce neantmoins pour n'en estre du tout le propre subject, et pour ne remuer nos vieilles et nouvelles douleurs, volontiers je m'en deporte, aimant trop mieux descrire le malheur d'autrui que le nostre, qui m'a fait non seulement voir les deux rencheutes de nos folles guerres, mais y combattre et rudement y estre blessé.¹⁸

La situation contemporaine de la France offre une source non interrompue de 'desastres pitoyables' qui correspondent à la définition de la tragédie. Pourtant, refusant de rappeler des guerres auxquelles il déplore avoir participé, La Taille préfère choisir la fiction, plus décente, plus propre à émouvoir par son extraordinaire, tout en opérant une *catharsis* réussie. Comment parler en effet des catastrophes contemporaines sans tomber dans l'engagement polémique? Comment dire le malheur politique à peine éloigné par l'histoire, sans déclencher le dérèglement des passions partisans — une catastrophe qui serait alors bien peu aristotélicienne dans ses effets?

Les réflexions de Jean de la Taille s'enracinent dans une réalité aujourd'hui souvent méconnue: la production scénique des décennies précédentes a en effet inventé une scénographie catastrophiste pour répondre aux troubles contemporains, alors même que l'idée de la tragédie, thématique et technique, est en formation. Il s'agit donc ici d'explorer une sorte de préhistoire de la 'catastrophe' sur la scène. Quels événements ont pu susciter alors la mise en scène dramatique, passant du statut de désastres historiques à celui de catastrophe scénique? Quels genres s'y sont prêtés et pourquoi? Quels buts partagent le public et les acteurs dans une telle mise en scène?

Mais si la catastrophe peut apparaître comme un moteur efficace du spectaculaire, on peut également se demander comment la déconstruction événementielle trouve sur scène une rhétorique pour la dire. Quelles paroles scéniques naissent-elles sur la catastrophe? Pourquoi et comment à partir d'elle une pratique littéraire réfléchit-elle sur ses propres moyens avant que le thème, devenu à la mode, soit théorisé et discuté par les dramaturges de la fin du XVI^e siècle?

¹⁸ Jean de La Taille, 'De l'Art de la Tragédie, préface à Henriette de Clèves, duchesse de Nevers', dans *Saül le Furieux et autres pièces bibliques*, éd. par Elliott Forsyth (Paris: Didier, 1968), pp. 2–3.

Quelles catastrophes pour quelles scènes? Les désastres ne manquent pas dans la réalité des XV^e et XVI^e siècles français. Il serait faux de croire que tous peuvent accéder à une réalisation scénique. Ainsi des catastrophes naturelles, telles que tremblements de terre ou inondations. Elles ne laissent pas l'homme médiéval indifférent et sont fréquemment documentées par les chroniques contemporaines.¹⁹ Celles-ci ne donnent jamais les faits bruts: la catastrophe naturelle est toujours replacée dans un horizon biblique. Ses causalités physiques ne sont pas méconnues, mais divers systèmes d'interprétation permettent aux chroniqueurs de croiser une vision rationnelle, voire scientifique, de la catastrophe naturelle (une inondation survenue pour des raisons ponctuelles), une lecture biblique rétrospective (un avatar du Déluge), une interprétation eschatologique prospective (le salut de l'homme contemporain et sa nécessaire pénitence). La catastrophe est donc souvent l'instant qui cristallise divers questionnements sur le monde. Le didactisme moralisant se mêle aux faits; l'événement prend une signification plus large, de telle sorte que la catastrophe naturelle apparaît comme un catalyseur de discours et d'imaginaires. Cependant elle n'est pratiquement jamais mise en scène. Le théâtre, aux frontières de la Renaissance française comme dans l'Antiquité grecque, est un lieu avant tout de questionnements sociaux, un espace où la communauté urbaine se mire et s'interroge sur elle-même, son histoire, son rapport au Temps et à Dieu. La catastrophe montrée sur le théâtre est avant tout une affaire humaine: causée par l'homme et ses dérèglements, politiques ou moraux, elle atteste sa finitude et sa chute. Destructions de villes au travers des guerres où l'homme est un loup pour l'homme; morts inattendues de dirigeants qui font basculer la communauté dans le désarroi; destructions de sociétés par les conflits, la débauche sexuelle ou morale. L'individu montré sur cette scène du désastre joue alors comme la métonymie d'un ensemble paradigmatique, dans une relation à la fois spéculaire et exemplaire face à la Cité. Le principal intertexte des catastrophes scéniques, entre 1450 et 1550, est la Chute, la disjonction introduite dans un monde construit, dans un ordre qui s'écroule entre les mains des hommes.

Les XV^e et XVI^e siècles peuvent être considérés comme un premier âge d'or du théâtre en France. Les pratiques scéniques témoignent, par leur diversité et leur richesse, du dynamisme de cette écriture: mystères et Passions; moralités religieuses ou politiques; farces et sotties. Tous ces 'genres' ne portent pas naturellement la

¹⁹ Voir par exemple Jacques Berlioz, *Catastrophes naturelles et calamités au Moyen Âge* (Galuzzo: Sismel, 1998) et l'article de Laurence Moulinière et Odile Redon, 'L'Inondation de Florence en 1333: récits et hypothèses de Giovanni Villani', *Médiévales*, 36 (1991), 91–104.

même attention au thème du désastre et de la Chute. Le caractère comique de la farce, les jeux verbaux, la suspension dramatique de la sottie acceptent difficilement la mise en scène du renversement pathétique. Les mystères à dimension historique et les moralités politiques — dans lesquelles Thomas Sébillet voyait les prédécesseurs de la tragédie à l'antique du XVI^e siècle²⁰ — en sont les espaces privilégiés.

Il peut paraître curieux de parler des mystères comme scènes catastrophiques, puisqu'ils narrent une histoire sans rapports directs avec le présent. Mais à une époque où la réalité contemporaine est lue à travers le constant miroir christique, c'est cette scène qui invente la dramaturgie primitive de la catastrophe. Les premières *Passions* à la fin du XIV^e siècle se concentrent autour du drame religieux de la Crucifixion. Au milieu du siècle suivant, sous la plume de Mercadé puis de Gréban, les représentations prennent une ampleur nouvelle: désormais c'est l'histoire de l'humanité et son salut qui sont en jeu, de la Chute du Paradis au sacrifice christique ou à la Pentecôte. Cet élargissement, traduit par l'expansion spatiale et temporelle de la mise en scène, ne témoigne pas seulement d'un goût de l'ampleur et de l'écriture cyclique, dont on trouve des exemples dans les textes narratifs contemporains. En plaçant la source du drame dans la Chute originelle, les dramaturges déplacent le questionnement vers l'importance de la responsabilité humaine face à son propre destin. Le 'Procès de Paradis', qui apparaît au théâtre avec Mercadé,²¹ mettant aux prises Dieu et ses filles, Miséricorde et Justice, crée une tension dramatique, éthique et pathétique, dont la Crucifixion sera le renversement et l'aboutissement, en un mot la 'catastrophe'. La mission de Jésus n'est pas décidée de toute éternité, dans la tranquille certitude de Dieu, mais se joue dans un combat, un jeu de manipulations avec le Diable, source d'un déchirement du Créateur face à lui-même. La dramaturgie de la Passion annonce une attention nouvelle pour la tension qui accompagne la vie de l'homme contemporain, toujours au bord du désastre ou du salut. Il n'y a pas là de 'catastrophe' au sens historique ou politique. Néanmoins, on peut considérer que la mise en scène des *Passions* reflète déjà le climat dans lequel le choix de montrer un désastre contemporain, pour appeler à une responsabilisation des spectateurs, va s'imposer sur scène.

C'est sous la plume du même Mercadé qu'apparaît un des premiers thèmes catastrophiques promis à un riche avenir: la mise en scène de la destruction urbaine. *La Vengeance Nostre Seigneur*, jouée vers 1437–40, après le décès de son

²⁰ Thomas Sébillet, *Art Poétique François*, in *Traité de rhétorique de la Renaissance*, éd. par Francis Goyet (Paris: Livre de Poche, 1990), p. 132.

²¹ Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français (XIII^e–XV^e siècles)* (Paris: Champion, 1998).

auteur, est un mystère rédigé sous Charles VI, narrant la prise et la destruction de Jérusalem par les troupes romaines de Titus.²²

Jérusalem a trahi le dessein de ses pieux fondateurs: ville sainte, Eden terrestre, elle est devenue le domaine de la haine, du mépris montré au Christ puis aux chrétiens, de la guerre civile. C'est mus par la main de Dieu que les guerriers romains de Vespasien entreprennent un siège cruel qui aboutit finalement au sac de la ville. Le drame de la *Vengeance* ne peut se comprendre sans son ancrage dans une réalité contemporaine, celle de la France ravagée par la guerre au début du XV^e siècle. Cette interprétation est rappelée par le *prescheur* au début de la première journée:

Ainsi vient maledicïon
En toute place et en tout lieu
Ou il n'y a cremeur de Dieu
Et pour tant a noz yeulx veons
Guerres et tribulaciïons
Dedans le royaume de France. [...]
Plus ne regne Amour, Charité
Miséricorde, ne Pité
Et Vérité est ça jus morte,
Dont Justice se déconforte.
S'en doit on estre bien esbahis ?
Ne doutez point qu'en tous pays
Ou pechiet et division
Regne par Obstinacion
En la fin seront tout destruit.

(Mercadé, *Vengeance*, sermon liminaire du prêcheur, vv. 121–38)

Rédigée probablement dans un milieu proche de Philippe de Bourgogne, la pièce développe une idéologie fortement influencée par le parti ducal à l'époque du conflit civil avec les Armagnacs: glorification des chevaliers vengeurs; esprit de croisade; liens évidents entre les cités dépravées: Jérusalem détruite par Vespasien, Rome incendiée, Paris livrée au massacre par les partisans de Bourgogne en 1418. La dimension didactique de la pièce est complétée par son efficacité polémique: Dieu a frappé le royaume de malheurs en lui faisant connaître le conflit avec l'Angleterre et surtout la guerre civile: 'Ou pechiet et division | Regne par Obstinacion'. Comme Vespasien élu par Dieu pour combattre le mal par le feu et le sang, Philippe de Bourgogne exerce une juste vengeance de l'assassinat paternel, tout en purgeant le

²² Stephen K. Wright, *The Vengeance of our Lord: Medieval Dramatizations of the Destruction of Jerusalem* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989). Les textes cités sont issus de la transcription microfilmée qui accompagne cet ouvrage.

pays de ses péchés. Sa dimension politique permet à la pièce de connaître un succès non démenti, puisqu'elle est jouée durant toute la seconde moitié du XV^e siècle dans les villes du Nord.²³ En 1549, Pierre de Pierrefleur rapporte dans ses *Mémoires* une représentation de l'œuvre ayant fortement agité le public, ce qui a conduit à l'évacuation *manu militari* de la salle.²⁴ Le discours théâtral de la *Vengeance* y fait la preuve de sa plasticité, puisque les spectateurs de 1549 y lisent une violente attaque contre la Rome corrompue du pouvoir papal, menacée d'une prochaine Apocalypse.

Je voy l'estandart desployé
Que Cruauté a envoyé
Pourtrait de noir et dardant flamme
Pour destruire tout ce royaume
Montee sur la fiere beste
D'orgueil qui lieve hault la teste
Et si tresfort hennyst, ce samble,
Que de peur tout le monde tremble.

(discours du Prêcheur, 2^{ème} journée, vv. 4338–45)

L'œuvre de Mercadé est un parfait exemple du fonctionnement dramatique de la catastrophe: la représentation expose une histoire passée, la chute de Jérusalem, dont la dimension sacrée pour des chrétiens est évidente. Elle réfère à une situation contemporaine précise et mouvante à la fois puisqu'elle répond au vécu du spectateur (Guerre de Cent Ans, troubles religieux). Elle donne au présent, miré dans le désastre passé, une dimension sacrée et terrifiante, puisqu'elle s'accompagne d'un enseignement prophétique: la catastrophe sur la scène a été, est et sera la réalité du public, s'il ne s'amende pas ou ne trouve pas de solutions à ses problèmes.

Conjonction de strates temporelles, jeux de miroirs entre 'nous' et 'eux', la destruction urbaine au théâtre doit son succès à une dimension symbolique évidente. Elle est mise en scène au sein d'une ville qui se remémore ainsi sa finitude; elle entretient des rapports allégoriques d'autant plus puissants qu'ils sont suffisamment vagues avec l'actualité, ce qui permet à la culture des spectateurs de fonctionner de façon différentielle.²⁵ Surtout le sac des villes permet en général une

²³ Selon la thèse de Josette Britte-Ashford, les documents d'archives des villes bourguignonnes rappellent de nombreuses mises en scène de la *Vengeance*: en 1396 à Nevers; en 1458 à Mons; en 1459 à Aire en Artois; à la Pentecôte 1463 à Abbeville. Cf. Josette Britte-Ashford, 'Le Théâtre populaire en Bourgogne au XV^e siècle' (PhD thèse non publiée, Brigham Young University, 1972).

²⁴ *Mémoires de Pierrefleur, grand banneret d'Orbe (1530–1561)*, éd. par A. Verdeil (Lausanne: D. Martignier, 1856), p. 231.

²⁵ L'incendie de Reims dans le *Mystère de Saint Rémi* est un exemple de la catastrophe urbaine insérée dans une œuvre à la fois d'hagiographie et d'histoire locale; elle y introduit le spectaculaire

scénographie extrêmement spectaculaire offrant aux fatistes et meneurs de jeu la possibilité d'exercer leur talent. En 1452, Jacques Milet rédige une *Destruction de Troie la Grant*, dédiée au roi et aux princes du royaume.²⁶ L'idéologie de la *Vengeance* est déplacée, sécularisée; mais la dramaturgie s'inscrit dans le même thème de la destruction urbaine.

Inspiré par la traduction de l'*Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna et par les romans français du XII^e siècle, Jacques Milet construit le drame d'un long siège, mêlé de combats et d'assemblées, de scènes de meurtres et d'amour, et soutenu par une téléologie du malheur. Autant que l'originalité du choix antique, ce qui frappe aujourd'hui dans cette pièce dont on ignore encore si elle a connu de véritables performances, est l'exceptionnel souci de mise en scène perceptible dans le texte.²⁷ Les abondantes didascalies indiquent que Milet souhaitait proposer à son public une pièce d'action spectaculaire: chevaux montant en scène, combats de grande ampleur, assauts répétés, ponctués par les trompettes omniprésentes des ménestrels. La *Destruction* pose cependant la question de la représentation du désastre urbain: comment figurer l'impétuosité d'un assaut contre des remparts qui vacillent, comment montrer le massacre d'une population? Jacques Milet laisse libre cours à son imagination en inventant des artifices scéniques. Ainsi de la 'tenue en fiction' ou tableau vivant: lorsque la violence de la destruction est trop difficile à mettre en scène, les acteurs se figent, laissant au spectateur le soin d'imaginer le mouvement qu'il ne voit pas grâce à la fixité qui lui est montrée. Le plan fixe exprime paradoxalement

(les personnages parlent d'une 'nuee jett[ant] e tous cotez fume'e', *Le Mystère de Saint Rémi*, éd. par Jelle Koopmans (Genève: Droz, 1997), p. 239), souligne le miracle de l'intervention de Rémi mais réfère aussi à des peurs contemporaines. Au début du XVI^e siècle, Troyes et d'autres villes de Champagne ont été menacées par l'action criminelle des *boute-feux* et cette menace inquiétait sans doute la population rémoise. Nous remercions J. Koopmans, pour ces suggestions sur ce point.

²⁶ Jacques Milet, *L'Istoire de la Destruction de Troie la Grant, translattée de latin en francoys et mise par personnages et composée par J. Milet*, éd. par E. Stengel (Marburg: N.G. Elwert'sche Verlag; Paris: H. Le Soudier, 1883).

²⁷ La question des performances de la *Destruction* est aujourd'hui débattue. Marc-René Jung, qui a donné la première analyse de la mise en scène possible de cette œuvre, affirme puis infirme l'hypothèse de représentations réelles. Pourtant les nouvelles recherches menées par Katell Lavéant à l'Université d'Amsterdam ont mis à jour des témoignages de *Destruction de Troie* jouées dans le Nord de la France. Est-ce la pièce de Milet? Cf. Marc-René Jung, 'La Mise en scène de l'*Istoire de la Destruction de Troie la Grant* par personnages de Jacques Milet', in *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'étude du Théâtre médiéval*, 1983, éd. par M. Chiabo (Viterbo: Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1984), pp. 563–80. Nous remercions Katell Lavéant de ses précieuses informations sur ce point.

la ruée, l'attaque, le geste qui tue — découverte du caractère puissamment spectaculaire du ralenti pour dire l'action, anticipation d'une technique cinématographique moderne. De même, Milet montre un grand souci de la correspondance entre le discours et l'action. Agamemnon annonce le massacre des Troyens:

Mais vueillez en tout aultre lieu
Mettre tout a sang et a feu
Hommes, femmes, petits enfans
Soient ieunes ou ancians. (vv. 741–44)

Il est aussitôt obéi par des soldats furieux qui se ruent dans la ville ouverte, hurlant et brûlant tout.

Adont les Grecz alumerent grant feu de fagotz de genevre et feront semblant de bruller toutes les tentes de Troye et n'y doit rien demourer entier que Ylion et le temple et l'eschaffaut d'Anthenor et Ence.²⁸

Discours et action, aussitôt suivie d'autres discours, les déplorations des malheureuses victimes. Jacques Milet choisit ici de cumuler les effets liés au thème de la catastrophe. Le choix du *kairos* (événement désastreux à montrer) ou du *pathos* (événement désastreux à déplorer) sera au centre des réflexions de ses successeurs: montrer la catastrophe implique-t-il de choisir entre une esthétique du spectaculaire ou un récit à dimension éthique?²⁹

Comme la *Vengeance* de Mercadé, la pièce de Milet semble jouée à Béthune vers 1452, puis reprise à Tournay en 1472 et paraît se diffuser essentiellement dans les pays bourguignons entre 1460 et 1500. La concentration de pièces religieuses ou profanes mettant en scène des destructions urbaines dans ces régions doit être soulignée. Peut-on parler d'un 'genre' régional?³⁰ Tout en restant prudent sur cette

²⁸ Comme l'explique J. Milet plus haut, les fagots de genièvre sont privilégiés car ils dégagent en brûlant une épaisse fumée qui pourtant n'atteint pas les yeux — de telle sorte que les spectateurs ne soient pas incommodés par la fumée.

²⁹ Il faut noter que cette hésitation entre *kairos* et *pathos*, caractéristique de la catastrophe scénique, est centrale dès le Moyen Âge. L'âge classique travaillera particulièrement ce problème. *Le Dictionnaire Dramatique*, en 1776, rappelle encore son importance: 'Quelquefois la Catastrophe se passe sur la Scène, aux yeux des Spectateurs. Quelquefois elle est mise en récit. C'est la nature des choses, la bienséance & le goût du Public, qu'on doit consulter dans le choix de ces deux manières' (éd. par B. Russell (Oxford: Oxford Brookes University, 2002), p. 72).

³⁰ On peut remarquer que le thème du siège urbain est également utilisé dans le *Mystère du Siège d'Orléans*, joué dans sa totalité à partir de 1440; mais la fin heureuse de cette pièce lui donne un fonctionnement tout-à-fait différent des drames bourguignons évoqués. Cf. *Mystère du siège d'Orléans*, éd. par G. Gros (Paris: Livre de Poche, 2002).

affirmation, il semble en effet que les cités des Pays-Bas bourguignons favorisent ce thème et en font le moteur d'une dramaturgie spectaculaire, alors que dans d'autres régions destructions et sièges ne sont utilisées que comme des scènes ponctuelles au sein de mystères de grande ampleur. On peut sans doute voir dans la fréquence du théâtre de la catastrophe dans les villes septentrionales un effet de mode, une émulation entre des municipalités intéressées par le même type de spectacle 'à effet'.³¹ Il est également vrai que les villes bourguignonnes sont particulièrement sensibles aux tensions diplomatiques qui se jouent autour du duché, au cours du XV^e siècle — tensions dont elles sont parfois les victimes. C'est à cette même époque, et sans doute à partir du thème laïcisé de la *Vengeance*, que l'on voit se multiplier des pièces de circonstance glorifiant ou déplorant la chute des villes voisines dans les conflits armés qui dressent les Etats les uns contre les autres. En 1469, la ville de Béthune monte une *Destruction de Liège*.³² Ce texte, qui ne nous est pas parvenu, est jouée immédiatement après la prise et le sac de la ville rebelle par Charles le Téméraire. La volonté de glorifier un prince vainqueur se mêle à la crainte et la fascination suscitées par un événement dont la violence a bouleversé les contemporains. Le spectaculaire d'une armée en marche sur scène, l'attente de plus en plus tendue du siège et sa résolution sanglante, les souvenirs de la littérature antique et biblique, le discours apocalyptique toujours présent font du thème catastrophique le moteur d'un théâtre assuré de ses moyens et porteur d'un enseignement politico-social essentiel: malheur qui peut arriver à tous, rappel de la finitude des hommes et de la gloire des vainqueurs, miroir des fantasmes contemporains.³³ *La Prise de Tunis* réécrit à Mons en 1537 une *Vengeance* contemporaine et laïcisée en montrant les exploits de Charles V.³⁴ Il faut cependant remarquer qu'au milieu du XVI^e siècle, un pareil thème se diffuse notamment dans les milieux protestants, sensibles à sa dimension polémique. Vers 1566, un auteur anonyme fait

³¹ On a remarqué que ce sont souvent les mêmes cités qui font jouer ces pièces à peu de temps d'intervalle: Béthune, Mons, par exemple, montent dans les mêmes décennies des *Vengeances*, des *Destructions* ainsi que des 'catastrophes urbaines' contemporaines. Il est probable que les textes et peut-être les mises en scène se soient échangés d'une municipalité à une autre.

³² Britte-Ashford, *Le Théâtre populaire en Bourgogne*, p. 28.

³³ Un des exemples célèbres de cette dramaturgie du désastre urbain dans le domaine non francophone est le *Siège de Numance* de Cervantès, en 1581. L'histoire antique permet au dramaturge de mettre en perspective les guerres espagnoles de son époque.

³⁴ Léopold Devillers, *Analectes montois* (Mons: Masquillier-Lamir, 1969) 4^e fascicule, 33, cité par G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le Compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501* (Strasbourg: Istra, 1925), p. xiv.

jouer, peut-être à Genève par une troupe universitaire, une *Tragédie du sac de Cabrières*.³⁵

En 1545, alors que les guerres religieuses ensanglantent le sud du pays, les troupes du baron d'Oppède mettent à sac la région de Cabrières, près d'Avignon, prennent la ville accusée de divergences religieuses et en tuent les habitants. Cet acte de barbarie, ternissant la fin du règne de François I^{er}, a causé un scandale en Europe, car le massacre d'une population sans armes paraît inacceptable. Pièce engagée réalisée, l'œuvre transfigure le village provençal en une Jérusalem qui n'aurait pas péché.

Alors que les *Vengeances* mettaient en scène une fiction renvoyant à la réalité historique, conservant de ce fait une certaine souplesse d'interprétation, les sièges historiques dramatisés, les catastrophes du *Sac de Liège* ou de *Cabrières* peignent un événement contemporain dans le prisme de l'intertexte: Cabrières fonctionne par jeux d'allusions comme une incarnation moderne de Troie, comme une nouvelle Thèbes eschylienne.³⁶ Ce mouvement entre le réel et la fiction, cette transfiguration de la finitude par le discours sacré ou le souvenir littéraire, enfin la préparation scénique du désastre et l'importance donnée à la catastrophe technique sont caractéristiques de ce genre. Il faut ajouter le problème du spectaculaire dans la pièce-catastrophe. Là où la scène médiévale montre la chute par le moyen d'artifices scéniques (murailles assaillies, incendies) ou de mises en scène (les tableaux vivants de Milet), le lieu théâtral renaissant, souvent plus restreint, remplace l'émotion violente de la vision par la force de l'*ekphrasis* récitée.

La reduplication d'une actualité traumatique sur scène permet aux écrivains d'amplifier les effets pour toucher le public. Or dans le même temps, la scène arrache la catastrophe contemporaine à sa contingence pour en faire un symbole. L'écriture du désastre humain est donc à la recherche de modèles d'interprétation qui formeront à la fois des filtres de l'émotion et des grilles de lecture. La catastrophe thématique, destruction d'un ordre, appelle à une reconstruction d'un message dans l'esprit des spectateurs. Car elle n'est pas seulement un chaos, mais un état d'aboutissement qui engage lui-même à une future action dont la responsabilité est

laissée au public: soumission à la volonté divine ou au contraire à la résistance face au pouvoir destructeur. Toute catastrophe, touchant le public parce qu'elle est humaine et grâce à sa forte dimension visuelle, est *apocalyptique* au sens étymologique du terme: le spectacle devient déchiffrement du monde, l'instant de la représentation est une révélation sacrée, bien plus que le choc produit par la nouvelle de l'événement. La catastrophe scénique, c'est-à-dire le retournement de la situation, exploite donc pour être efficace des références intertextuelles qui lui donnent une ampleur nouvelle. Quels modèles de parole sont-ils engagés pour exprimer la transcendence du sens sur la scène contingente? C'est cette question que nous voudrions maintenant aborder, à travers l'étude d'un autre thème catastrophique fréquent sur le théâtre français de 1450 à 1550: le décès des dirigeants.

La disparition princière aux XV^e et XVI^e siècles appartient de plein droit aux désastres nationaux ou régionaux. Ce théâtre ne prend plus sa source plus dans le cadre de la ville, mais dans celui de la Cour — ou plus fréquemment d'un public mixte. Le drame est une mise en scène du pouvoir par lui-même puisque les fatistes qui pleurent la mort des princes sont issus de son entourage officiel, souvent stipendiés par les descendants du défunt. Le problème de la représentation catastrophique, *kairos* ou *pathos*, se pose dans de nouveaux termes. Si la scène médiévale peut plus ou moins mettre en jeu la catastrophe urbaine (avec les nuances que l'on a vu), la visualisation du décès d'un personnage officiel est difficilement imaginable. Il faut de plus transformer un événement individuel en situation collective. Plusieurs points font donc différer cette écriture de celle que nous avons étudiée précédemment: l'auteur est issu d'un pouvoir central; il doit déplacer le *kairos* du décès vers le *pathos* de ses conséquences, faire du 'je' disparu un 'nous' demeurant; il doit compenser l'effet catastrophique par une ouverture d'espérance, correspondant soit au salut du prince décédé, gage de légitimité pour le nouveau pouvoir, soit à l'attente du nouveau pouvoir lui-même. L'arrachement du contingent vers la transcendence impose donc au discours catastrophiste un constant mouvement entre la disparition à déplorer, l'attention à ses conséquences dramatiques pour le public, et la nuance à apporter à ses mêmes conséquences face à l'avènement d'un nouveau gouvernant. Tâche peu aisée, combinatoire de discours symboliques et historiques, éplorés et consolants, expression du désordre du monde et de sa future remise en ordre. Ce système peut s'obtenir à travers trois modèles d'écriture.

Le premier, le plus facilement lié à la catastrophe scénique, est celui de l'Apocalypse. On a vu comment la figure narratrice de Saint Jean apparaissait encore sous la plume d'un dramaturge contemporain comme Michel Vinaver. Lorsque George Chastelain doit consacrer une pièce de déploration officielle au décès de

³⁵ *La Tragédie du sac de Cabrières*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. par Daniela Boccassini, III, 1^{ère} série (Florence: Olschki, 1990).

³⁶ O. Millet, 'Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières*: une dramaturgie de la parole en action', *Australian Journal of French Studies*, 31 (1994), 259-73; Anne Baretaud, 'Le Récit comme acte dans les tragédies bibliques du 16^e siècle', *Loxias*, 12 (2006), <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=935>>.

Charles VII, pièce sans doute jouée lors de l'avènement de son successeur Louis XI, en 1461, il choisit le modèle apocalyptique pour dire à la fois la plainte et l'espoir.³⁷

D'une façon remarquable et sans doute pour flatter ses commanditaires, Chastelain dévie le thème apocalyptique de la catastrophe vers le thème, lui aussi apocalyptique, de la gloire en Dieu. Il réunit ainsi, à travers les vingt-quatre preux, l'évocation du passé, la déploration du présent, la gloire du futur — futur fictif qui est en fait le présent réel du sacre de Louis XI. Les voix alternées créent également un effet choral autour de la figure presque silencieuse du monarque. Il s'agit d'un artifice présent également dans les représentations de désastres urbains et souvent lié à la mise en scène de la catastrophe: la pluralité des voix souligne le *pathos* de la disparition, elle forme un réseau de témoignages attestant la véracité de ce qui est montré; elle appelle à une résonance dans l'esprit du spectateur. Le personnage de Charles VII est remplacé à la fin de la pièce par l'acteur, qui fait glisser la déploration de la perte par France ('De la perte on se tourmente et pleure') à l'attestation de la gloire nationale retrouvée.

De Charles mort que le VII^e on nomme [...]
Par luy tu es essource jusque aux nues,
Rondie en rond comme une entière pomme
Donc et afin qu'encore en plus profues
George en fait l'advertance a tout homme.

(George à France et au public, VII, 456)

Le manque devient abondance; la chute élévation et salut divin. Ce qui clôt la pièce est l'affirmation triomphante d'un nouvel ordre glorieux dont l'écrivain est le garant. *Charles VII*, à vrai dire, ne paraît guère une pièce de désastre — peut-être parce que le dramaturge bourguignon ne porte qu'un intérêt mitigé au décès du roi français, qui est loin de lui apparaître comme une catastrophe nationale.

Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit en 1467 de pleurer la disparition de son mécène, maître et ami Philippe de Bourgogne. *La Mort du duc Philippe*,³⁸ rédigée en 1468 et présentée devant le nouveau duc Charles le Téméraire, propose une structure 'catastrophiste' dans le sens précédemment défini: la destruction brutale d'un ordre existant, la déploration et la quête d'une solution, jusqu'à ce que celle-ci apparaisse dans le successeur princier. Le passage du contingent à la transcendance

³⁷ George Chastelain, *La Mort de Charles VII* (1863–66), in *Œuvres complètes*, éd. par J. Kervyn de Lettenhove, 8 vols (Bruxelles: F. Heussner, 1863–68; repr. Genève: Slatkine, 1971), VII, 437–57. Nous préparons une édition critique des textes dramatiques de Chastelain.

³⁸ George Chastelain, *La Mort du duc Philippe*, in *Œuvres complètes*, éd. par de Lettenhove, VII, 237–80.

repose cette fois sur un autre modèle d'interprétation: l'allégorie à dessein sotériologique.³⁹

La pièce s'ouvre par la réunion sur une scène d'outre-tombe de personnages allégoriques: le Ciel, la Terre, les Anges et les Hommes. Il s'agit d'une sorte de pastiche du Procès de Paradis autour de la question: pourquoi a-t-il fallu que la Bourgogne perde son chef? Le déplacement de la déploration à l'explication axiologique est une autre caractéristique de la catastrophe théâtrale à cette époque. Remplacer le contingent, la mort d'un prince, par une interrogation transcendante, le salut de l'humanité, rend plus brillant l'éloge du défunt tout en cristallisant les interrogations des spectateurs sur eux-mêmes. La pièce hésite donc entre une *vanitas* commune et l'exceptionnalité d'une mort qui se transforme en désastre humain, politique, social. Cette universalisation du propos est assurée chez Chastelain par les Hommes. Ce n'est pas seulement leur chef vénéré qu'ils ont perdu. En refusant de prononcer dans un premier temps le nom de Philippe, ils le remplacent par une allégorie: un 'vaisseau de voire', objet miraculeux offert par le Ciel, qui est à la fois la bénédiction des rois de France et la lumière de son temps. La disparition ducale entraîne donc les ténèbres, la Chute, la perte du substance du monde. Elle est accompagnée symboliquement d'un bouleversement cosmique: nuages obscurs, éclipse de soleil.

Mais n'a gaires que une bruine
Par un éclipse tres-confus
Est venu y ferir dessus
Et l'a cassee jusqu'au fons. (La Terre, VII, 243)

Le prince devenu allégorie, le problème de la représentation de sa mort est évacué. Les Hommes souhaiteraient revoir la dépouille du duc, mais la Terre, qui la possède, a le bon goût de refuser: le commun destin n'est pas spectaculaire. Le dramaturge ne doit pas montrer la mort, mais trouver des moyens pour dire qu'on pourrait la montrer. Le déplacement et l'escamotage du problème du *kairos* engage donc la pièce vers le *pathos*, la déploration de l'événement.

Il me deul d'un prince chrestien
Un homme que je voy plourant
Et vous l'avez laissé mourant. (Les Hommes à la Terre, VII, 249)

³⁹ Pour l'utilisation de l'allégorie dans les moralités politiques, cf. Werner Helmich, 'Allegorie und Geschichte: Literarästhetische Implikationen von Sozialkritik, Propaganda und Panegyrik in der Moralität', in *Formen und Funktionen des Allegorie* (Symposium Wolfenbüttel, 1978; repr. Stuttgart: Metzler, 1980) pp. 277–92; Estelle Doudet, 'Finis allegoriae: un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV^e–XVI^e siècles)', in *Mainte belle oeuvre faite: études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, éd. par Denis Hüe, Mario Longtin, et Lynette Muir (Orléans: Paradigme, 2005), pp. 117–44.

Cependant ce *pathos* immobile est le contraire de la catastrophe technique, puisqu'il souligne que le renversement malheureux de la situation s'est passé *avant* la pièce. Pour fusionner la catastrophe thématique et un fonctionnement technique, les allégories doivent s'engager dans une recherche qui aboutira à un retournement, cette fois heureux: la découverte du successeur princier. Ce cheminement mène les Hommes à accuser la Terre, jugée une mère dénaturée et ingrate. Celle-ci leur fait remarquer que c'est Nature qui a tué le prince. Le Ciel, qui joue le rôle du juge dans ce procès, explique que cette condamnation fut juste: l'homme déchu doit mourir, le prince comme le page. Appuyant son argumentaire sur l'idée de compensation, Les Hommes répliquent qu'il n'est possible de gérer la catastrophe politico-sociale et symbolique qui frappe le duché que de deux façons: en accordant à Philippe, dont le nom vient d'être enfin révélé, une gloire éternelle; en donnant au Bourguignons un héritier qui ressemble en tous points au défunt. Ces demandes sont accordées pour que la destruction de l'ordre ancien redevienne le garant d'une nouvelle société, symbolisé par le chœur des personnages et leur chant de grâce en réponse à l'acceptation de Dieu.

Il faut remarquer ici que la résolution heureuse du désastre s'obtient par une série de renversements: décès liminaire du prince qui bouleverse ses états; renversements de la hiérarchie ciel / terre, puisque c'est en ayant fait régner la cité idéale sur terre que Philippe en deviendra le prince aux cieux; renversement des pleurs par le désespoir devenu espoir. Série de tensions résolues par autant de catastrophes, dans le sens technique du terme. *La Mort du duc Philippe* est caractéristique du théâtre de la mort princière aux XV^e et XVI^e siècles. Un problème politique revêt une dimension allégorique et sotériologique, dont l'efficacité est fondée sur l'ubiquité de la pièce entre ici-bas et au-delà. Le hasard d'un décès y devient fatalité catastrophique; la destruction irrémédiable d'un ordre sur scène dit en fait la continuité du pouvoir central.⁴⁰ Le prince sur scène est un 'personnage', masqué par sa transformation en allégorie. Sous la plume de Chastelain, le souvenir des Moralités religieuses où l'homme est à la recherche de son salut est déplacé vers l'événement contemporain pour faire des aléas du pouvoir une légende humaine.

⁴⁰ Un pareil jeu a été analysé par Christian Zonza à propos de l'œuvre de Claude Billard sur la mort d'Henri IV. Cf. Christian Zonza, 'La Tragédie à sujet actuel: la *Mort d'Henri IV* de Claude Billard', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6 (2000), 1459-79. Cette question est analysée dans la thèse encore inédite de Charlotte Bouteille-Meister, que nous remercions de ses indications. Cf. également, sur la comparaison des deux *Morts* de Chastelain, E. Doudet, 'Présence du corps absent, théâtre et disparition du prince au 15^e siècle', à paraître dans l'ouvrage collectif *Corps politique et corps du pouvoir en Europe, 15^e-16^e siècles*.

Le modèle allégorique pour exprimer le décès des princes est toujours prégnant, mais il peut entrer en résonance avec une dernière grille de lecture, celle de la pastorale. L'Eden représenté par le monde des bergers est par définition le lieu antinomique de la catastrophe: cette Arcadie vit dans l'harmonie, loin de la finitude terrestre. Y faire naître le malheur, y situer la disparition du roi renforce la violence du désastre. Un ordre parfait, celui de la fiction pastorale, est brisé, renforçant le pathétique de la réalité pour les spectateurs.

A la mort de François I^{er} en 1547, sa sœur Marguerite consacre à ce décès qui la touche profondément une pièce de théâtre dont on ignore si elle fut représentée, la *Comédie sur le trespas du roy*.⁴¹ Le titre de 'comédie' annonce que le désastre sera dépeint par une 'catastrophe technique' heureuse.

Le thème de la bergerie est fréquent dans le théâtre de Marguerite, qu'il figure au premier plan dans la *Nativité*, qu'il soit ici utilisé comme un symbole de l'Eden politique.⁴² L'écriture du pouvoir privilégie depuis le XIV^e siècle le monde de la pastorale comme allégorie de la politique régnant au 'jardin de France'.⁴³ C'est sans doute une des raisons de ce choix. Qu'en est-il du thème et de la technique de la catastrophe chez Marguerite de Navarre? Le personnage d'Amarissime, figure de Marguerite, symbolise surtout l'exacerbation des passions et de la plainte face à une mort qui entraîne la destruction totale de son monde, la négation de son être.

Ce lieu desert j'ay choisi pour mes pleurs
En delaissant pastourelle et pastours.
Je hay les bois, les verdures et fleurs
Prez et ruisseaulx, pallais, villes et tours. [...]
N'espere pas de me reconforter
Nul rossignol, linotte, ny calandre ;
Je vueil mon deuil sans reconfort porter
Tant que mon corps soit tout reduict en cendre. (p. 420)

La déploration d'Amarissime souligne un autre problème du thème catastrophique au théâtre: l'impossibilité, non seulement de montrer le *kairos*, mais d'exprimer le *pathos*. Dans cet ébranlement de l'être se produit un blocage de la parole, une rencontre avec l'indicible. Le décès de Pan entraîne le silence du monde naturel.

⁴¹ Marguerite de Navarre, *Œuvres Complètes*, vol. IV: *Théâtre*, éd. par Geneviève Hasenohr et Olivier Millet (Paris: Champion, 2002).

⁴² Sur le thème de la bergerie dans le théâtre de Marguerite, cf. Nicole Cazauban, 'Marguerite de Navarre et son théâtre: dramaturgie traditionnelle et inspiration sacrée', *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 7 (1989), 37-52.

⁴³ Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e-XV^e siècles* (Paris: Honoré Champion, 1983).

O clers ruisseaulx, ne faictes plus entendre
 Vostre doux bruict, advanceant mon dormir...
 [chante]

*Las ! Tant malheureuse je suis
 Que mon malheur dire ne puis
 Sinon qu'il est sans esperance.* (p. 420.)

L'hypertrophie du *pathos*, unique possibilité d'expression, est toujours au bord de son impossibilité. D'où la fonction paradoxale du chant, qui fait taire celui des oiseaux pour le remplacer par celui du deuil. Parole de la catastrophe qui est un avatar du silence, puisqu'il faut bien exprimer l'inexprimable.

Le choix de figurer François I^{er} par Pan est une reprise du modèle allégorico-mythologique. Son efficacité provient aussi de sa richesse intertextuelle: 'Le grand Pan est mort' chez les érudits du cercle de Marguerite rappelle la mort du Christ — ici la disparition royale.⁴⁴ Le modèle eschatologique affleure. La mort de Pan est pourtant un désordre plein de sens, comme l'est toujours la catastrophe scénique: elle annonce la gloire du roi, son harmonie conservée (il charme toujours par sa flûte les Elyséens), son salut assuré. Comme chez George Chastelain, les réflexions sur la mort inévitable des hommes et le salut commun alternent avec l'assurance de l'exceptionnel destin du prince défunt. Le cheminement d'Amarissime exprime le renversement brusque des discours vers une tonalité heureuse, dotée d'une dimension visionnaire et prophétique. La catastrophe thématique négative ouvre à une catastrophe technique positive.

Foy me promect qu'il est ce beau temple
 Ou il reçoit felicité tresample ;
 Je le contemple,
 Et en esprit clairement je le vois. [...]
 Vive je suis trop mieulx que par avant
 Non pas du vent
 Dont j'ay vescu en ceste vaine vie,
 Mais au vivant moy morte suis ravie. (p. 439)

Exprimer la catastrophe au théâtre est mettre en jeu une déconstruction événementielle par une construction dramatique. Mais le thème n'est pas uniquement lié à la présence d'événements traumatiques que les écrivains souhaitent montrer. Si la catastrophe est souvent choisie comme sujet entre 1450 et 1550, ce n'est pas seulement que la situation contemporaine y pousse. Elle est l'espace où peuvent se

⁴⁴ *Le Quart Livre* de Rabelais en 1548 met en scène la disparition catastrophique d'un prince (le Christ, François I^{er}, Du Bellay, protecteur du poète?) par cette même parabole du Grand Pan (*Quart Livre*, ch. LV).

cristalliser, autour de la question du 'comment dire?', les genres oratoires, épédic-tique, judiciaire et délibératif; c'est là où la puissance de l'écrivain sur le temps, temps passé déploré, temps présent déconstruit, avenir prédit, s'exprime le mieux. La catastrophe scénique fait de son auteur un demiurge; elle fait du spectateur, par le jeu de *catharsis* et de déplacement symbolique, à la fois un être mis en jeu dans les forces du monde et un critique responsabilisé de son époque. En mettant en jeu les jugements axiologiques, en offrant à son créateur la position du prophète, la catastrophe théâtrale tisse de puissants liens avec la satire: il s'agit par ce thème non plus de déplorer un malheur à peine passé, mais de dénoncer la Chute prochaine du monde contemporain.⁴⁵

La Cène des Dieux de Pierre de Lesnauderie⁴⁶ est une pièce jouée à Caen en 1494. A cette époque, les campagnes d'Italie menées par Charles VIII suscitent l'inquiétude. Loin de rapporter gloire et butin, elles apparaissent comme le vecteur d'un mal nouveau, la syphilis ou *mal francese*. Le développement foudroyant de la syphilis à la fin du siècle prend les allures d'une épidémie catastrophique, puisque cette maladie alors incurable se répand partout en Europe.⁴⁷ Les souvenirs de la Grande Peste de 1348 s'ajoutent aux craintes suscitées par l'approche du nouveau centenaire. Les incertitudes européennes, peut-être augmentées par la découverte de la *terra incognita* du Nouveau Monde, diffusent l'idée d'une catastrophe imminente. La colère de Dieu va frapper les hommes. C'est donc un désastre à venir, dont les premiers effets se font sentir, que cherche à analyser la pièce. Elle opère la conjonction de divers discours, habituels à la dramaturgie catastrophique: le déplacement du thème sur une scène mythologique et allégorique; la fiction d'un tribunal; l'union des temps passés, présents et à venir dans la dénonciation des péchés; la satire et la prophétie; la recherche de causes religieuses, politiques, astronomiques au désastre annoncé.

La Cène des Dieux est à bien des égards une œuvre d'une grande originalité.⁴⁸ C'est la première pièce française qui mette massivement en scène des

⁴⁵ Cf. Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir, lire la satire médiévale* (Paris: Champion, 1994).

⁴⁶ Pierre de Lesnauderie, *La Cène des Dieux*, in *Le Recueil Trepperel*, vol. II: *Les Farces*, éd. par Eugénie Droz et Halina Lewicka (Genève: Droz, 1961), pp. 97–144.

⁴⁷ Jon Arrizabalaga, John Henderson, Roger French, *The Great Pox: The French Disease in Renaissance Europe* (New Haven: Yale University Press, 1997). Curieusement cet ouvrage ne cite pas le témoignage de Pierre de Lesnauderie.

⁴⁸ Jelle Koopmans, 'De la survivance des Dieux antiques à la survie de l'humanité', in *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, éd. par J.-P. Bordier et J. Lacombe (Turnhout: Brepols,

divinités mythologiques. Cette invention ne fait que déplacer légèrement des motifs d'autre part bien connus: le thème de *La Vengeance Notre Seigneur*, introduit dès les premiers mots par la ballade 'Et de prendre vengeance aux humains'; le Procès de Paradis, cette fois entre les Olympiens. La Passion qui se joue sur cette 'scène des Dieux' est celle de l'homme contemporain. La Chute discutée n'est pas celle d'Adam, mais du spectateur.

L'intention de Pierre de Lesnauderie est satirique: il utilise la tension scénique liée au thème du Procès de Paradis tout en renversant son dynamisme vers une issue pessimiste. Miséricorde n'apparaît pas et les défenseurs de l'homme n'ont guère de pouvoir. La dénonciation des réalités du temps est à la fois traditionnelle et générale (le clergé dépravé, la noblesse inutile, etc.) et suffisamment précise pour entraîner l'implication inquiète des spectateurs. *La Cène* use de la totalisation des discours propre à la dramaturgie catastrophique: on y entend des déplorations, des débats judiciaires, des réflexions historiques. Son originalité est de faire glisser l'apocalypse du passé historique réincarné au futur menaçant. L'angoisse du désastre est difficile à relativiser pour le spectateur, ce qui donne à la pièce sa force d'impact. La parole ne promet pas une remise en ordre du monde, mais sa destruction. La Chute théâtrale ne rejoue pas, mais pré-joue, en quelque sorte, l'histoire.

La pièce de Pierre de Lesnauderie permet de mesurer la plasticité du thème catastrophique, à une époque qui précède sa théorisation comme technique et motif dramatique. Elle dit aussi la culpabilité latente qui accompagne l'expérience théâtrale: pourquoi sommes-nous détruits? Qui le sera? Elle figure et combat l'angoisse de la disparition personnelle et collective. Pierre de Lesnauderie montre que la fonction propitiatoire ou apotropéique du théâtre est liée à son efficacité prophétique. La catastrophe fait peur, la catastrophe éduque la communauté des spectateurs. Elle cristallise des discours sur le contemporain: discours encomiastiques, politiques, historiques. Rassurante quand la pièce-catastrophe émane d'un pouvoir qui insiste sur sa continuité, elle peut être terrifiante quand le dramaturge met en scène une rupture inéluctable qui menace le présent. Les pièces catastrophiques sont donc une arme, un instrument de propagande d'autant plus efficace qu'il joue de l'émotion du *pathos* et du choix du *kairos*. D'autant plus efficace que l'écriture du désastre peut s'insérer dans des genres *a priori* éloignés de ses présupposés pour leur donner un sens nouveau.

2007), pp. 235–47. Cf. également Estelle Doudet, 'Parodies en scène: textes et contextes dans le théâtre de Pierre de Lesnauderie (Caen, 1493–1496)', in *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, sous la direction d'Elisabeth Gaucher, *Cahiers de Recherches Médiévales*, 15 (2008), 31–43.

Ainsi de la sottie, dont les caractéristiques s'opposent habituellement à l'esthétique du *kairos* et du *pathos*, au thème du désastre comme au retournement de situation qui définissent la catastrophe technique. *La Sotise à huit personnages*,⁴⁹ pièce créée à Toulouse probablement en 1507, est une pièce complexe, à dimension allégorique. Cette œuvre est problématique dans la mesure où sa scénographie repose sur une 'catastrophe' dans le sens technique du terme: la construction d'un monde de vices qui s'écroule brutalement sous son propre poids. Comment mettre en scène la Chute et le désordre? La réponse donnée ici est à la fois simple et complexe: en construisant la déconstruction.

La Sotise exploite avec finesse les différents sens de la catastrophe. La catastrophe technique est une chute, une destruction et un renversement. Les chutes sont ici symboliquement multipliées: chute et renversement du Monde dans les bras d'Abuz; dégradation du Jardin d'Eden où des sots chutent des arbres comme des fruits pourris; construction d'une cathédrale de vices qui choit finalement dans la violence générale. D'autre part, la catastrophe thématique est ici un désastre paradoxal: la *construction* d'un Nouveau Monde. La mise en parallèle des deux sens donne une dynamique complexe à cette pièce originale. Le *kairos* est ici précédé par le *pathos*, la déploration du Monde; la destruction de la nouvelle société est louée, puisqu'elle signe la défaite des vices. Le dénouement optimiste est nuancé par un avertissement aux spectateurs: qu'ils n'édifient pas leur propre chute.⁵⁰

Entre 1450 et 1550, un premier âge d'or du théâtre français voit l'apparition de nouveaux genres d'écriture, de nouveaux thèmes. Parmi eux la catastrophe. La mode de ce sujet s'explique par son efficacité dramatique autant que par son caractère problématique. La catastrophe appartient de plein droit au spectaculaire; le terme même est d'origine théâtrale. L'attention portée au XVI^e siècle aux définitions antiques de l'écriture tragique redécouvre peu à peu les deux principaux sens du mot: une technique du renversement d'action menant au dénouement; une thématique du désastre. Mais avant même sa théorisation classique a lieu, pendant un siècle, l'exploration théâtrale de ce double sujet. Avant que la 'catastrophe' n'entre dans le vocabulaire français après 1550, elle s'est déjà imposée, dans la complexité de ses significations, comme un moyen d'expérimentation théâtrale puissant, dont l'intérêt repose sur la richesse de son écriture et sur sa multiplicité d'usage. Le

⁴⁹ *Sotise à huit personnages*, éd. par O. Duhl (Genève: Droz, 2005).

⁵⁰ Cet enseignement est fréquent sur la scène des sotties, comme le montre la *Sottie des Gens nouveaux qui mangent le Monde*, contemporaine de la *Sottise* toulousaine.

thème catastrophiste est en effet protéiforme sur la scène des XV^e et XVI^e siècles: le siège des villes, la mort des princes, la peur des épidémies ou des guerres sont autant de sujets pour des 'pièces-catastrophes'. Le désastre doit trouver pour se dire des modèles d'interprétation: il revêt les apparences de l'Apocalypse, de l'allégorie salvatrice, de la pastorale bouleversée. La diversité de ces réalisations scéniques ne doit pas cependant occulter la cohérence idéologique du sujet.

A partir du milieu du XV^e siècle, le théâtre franco-bourguignon invente la mise en scène des désastres contemporains. La scène joue alors un rôle de propagateur de l'événement présent, cristallisant et déréalisant les craintes du public, ravivant sa mémoire historique tout en la projetant dans la fiction — ou *vice versa*. On peut trouver à cette innovation de nombreuses raisons: une époque secouée de nombreux troubles, un public de plus en plus enclin à trouver dans le théâtre un moyen de connaître l'actualité, des pouvoirs et des partis locaux conscients de l'efficacité de ce *médium* pour affirmer leur légitimité. Moyen d'engagement polémique ou occasion de réflexions axiologiques, la catastrophe permet surtout d'interroger en termes théâtraux les relations de l'homme et du temps présent: la 'fraîche mémoire' des faits passés se ravive sur la scène, permettant aux spectateurs une conscience lucide de leur temps. C'est aussi au sein de la contingence historique funeste que se joue la transcendance et peut-être le salut de l'homme. Si les désastres urbains montrés par les *Vengeances* rappellent les troubles contemporains, de la même façon les sacs des cités voisines se refléteront pour le public dans les souvenirs bibliques: jeux de miroirs et de contre-miroirs, de proximité et de distance, rendus plus efficaces dans leurs effets par leur thématique pathétique. La catastrophe scénique n'est donc pas un sujet neutre. Elle possède un rapport particulier au pouvoir politique, la mise en scène du désordre pouvant servir à contester ou à construire le nouvel ordre social. Voilà pourquoi la catastrophe est l'occasion pour les auteurs de prendre le masque du satiriste et du prophète.

Interrogation sur l'Histoire et sur la Chute, la catastrophe, de 1450 à 1550, n'est pas seulement un thème efficace, mais l'occasion de nouvelles réflexions sur les techniques dramaturgiques: comment montrer le renversement des actions? par quels discours exprimer les frontières de l'indicible? Deux axes de recherche, esthétique et éthique, anticipent les futurs questionnements classiques. Dès Jacques Ailet, la mise en scène catastrophiste permet d'explorer les potentialités de la scène médiévale: montrer la prise des villes, les combats, l'écroulement d'un monde, mettre en scène le *kairos*, ou au contraire le dérober pour laisser libre cours au *thos*, au désastre récité et dont la parole est toujours au bord du silence. Moteur du spectaculaire, la catastrophe engage également une totalisation des genres de discours: autour de cet instant de tension se tissent des discours de déploration ou

de gloire, des réflexions historiques ou religieuses, des débats judiciaires. La catastrophe est l'occasion donc d'une *mise en jeu* de la rhétorique — souci alors essentiel des dramaturges et qui s'exprime de façon différente sur la scène contemporaine des sorties. Elle est aussi un sujet privilégié pour voir fonctionner les relations de l'auteur et du public; public fasciné et effrayé, public participant dont les réactions, objectives et subjectives, doivent répondre au mélange de didactique et de spectaculaire que propose la scène catastrophique. Les recherches menées par les dramaturges médiévaux et pré-classiques annoncent donc l'importance que la catastrophe (au sens technique comme thématique) revêtira dans la tragédie de la seconde moitié du XVI^e siècle et du XVII^e siècle. Ce sujet, riche de ses paradoxes, retrouve alors son origine théorique antique et en tire une dynamique nouvelle. Il serait cependant injuste de ne voir dans ce que nous avons appelé 'la préhistoire de la catastrophe scénique' les simples prolégomènes d'une écriture classique. De 1450 à 1550, le thème catastrophique sur la scène politique francophone a été un des thèmes privilégiés d'un théâtre novateur et original, dont la richesse dramaturgique reste à (re)découvrir.

Université de Lille 3