

Faire long, faire voir. Pratiques de l'amplification au théâtre (XV^e-XVI^e siècles)

Premier des rhétoriciens antiques à avoir consacré à l'amplification un chapitre autonome dans son *Institution oratoire*, Quintilien s'en est justifié en qualifiant ce procédé de « principal, pour ne pas dire seul ornement du style » (*Inst.* VIII, 4) et en faisant de sa maîtrise le signe distinctif du bon orateur :

Illius virtutis indicium est fundere quae natura contracta sunt, augere parva, varietatem similibus, voluptatem expositis dare, et bene dicere multa de paucis.

Le signe du mérite, c'est de développer ce qui est par nature contracté, d'amplifier ce qui est mince, de donner de la variété à ce qui se ressemble, de l'agrément à ce qui est banal, et de parler bien et longuement sur un sujet limité¹.

Du poéticien Geoffroy de Vinsauf, qui a consacré une bonne part de sa *Poetria nova* à préciser les diverses manières de donner de l'ampleur aux mots et aux idées, à Érasme qui a dédié aux vertus de l'abondance stylistique son ouvrage *De Copia*, les auteurs de traités rhétoriques n'ont eu de cesse de louer l'*amplificatio* qui donner à tout sujet même modeste sa véritable importance en lui insufflant variété, richesse et séduction. Mais si la valeur de l'amplification a été continuellement soulignée du XIII^e au XVI^e siècle, les historiens distinguent aujourd'hui deux époques dans sa mise en œuvre. Jusqu'à l'orée du XVI^e siècle, l'amplification aurait été comprise essentiellement comme *copia* et comme *varietas*, une abondance et une richesse assurées par différentes techniques de *dilatatio* stylistique. Puis, à l'approche de l'âge classique, aurait été préféré le principe d'intensité, le caractère frappant de l'expression. Il existerait donc une opposition entre l'approche médiévale, associant l'amplification au faire long, et l'approche moderne, la définissant plutôt comme un faire voir, un moyen de rendre spectaculaire. Selon les termes d'Heinrich Lausberg², l'ancienne amplification horizontale et quantitative – développements lexicaux, descriptions énumératives, ajouts de comparaisons et de métaphores – aurait laissé place à une amplification verticale et qualitative – apostrophes, prosopopées et autres procédés d'emphase, créateurs d'émotion.

Un tel contraste mérite évidemment d'être nuancé³ ; pour autant, il est clair qu'entre 1450 et 1550 se sont développées des réflexions essentielles autour de l'amplification. Les

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, X, 5, Jean Cousin (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1979, t. VI, p. 129.

² Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner Franz Verlag, [1960] 1990, § 1244.

³ Comme l'a démontré Jean-Yves Tilliette, la *Poetria nova* de Vinsauf articule étroitement les dimensions quantitative et qualitative de l'amplification, l'allongement d'une œuvre allant de pair avec l'accroissement de son impact sur ses destinataires (Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole, une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000). De même, dans le *De Copia*, Érasme souligne que l'amplification est avant tout un vecteur d'émotion, qui peut emprunter le biais de l'expression brève. Il ne semble pas certain que la célèbre condamnation des excroissances du discours dans le *Ciceronianus* (1535) soit sur ce point, de la part de l'humaniste, un changement de point de vue aussi radical qu'on a pu le dire

écrivains francophones ont alors favorisé des pratiques parfois virtuoses du faire long : les couleurs de l'éloge et du blâme prisées des Rhétoriciens ont été magnifiées grâce aux techniques de la digression et de la spécification ; le goût des énumérations s'est développé en poésie des listes ; les recueils d'épithètes, les trésors de sentences ont rencontré un succès décuplé par la diffusion imprimée. Parallèlement, au fil des années 1530-1550, le traitement des sujets littéraires a fait débat, les écrivains favorables au style fleuri de l'orateur s'opposant aux tenants du style intime et concis du poète⁴.

Dans ce riche panorama, l'art théâtral a occupé une place particulière. Le jeu dramatique met spontanément en œuvre la plupart des *modi amplificandi* définis par les rhétoriciens, tels que le dialogue ou la prosopopée. En outre, l'art de la scène, spectaculaire par définition, est fondé sur le *movere* : l'incarnation d'idées et de valeurs dans des personnages interagissant avec le public donne au théâtre une puissance émotionnelle inégalée, au point d'en paraître dangereuse à certains moralistes⁵. Enfin, spécificité que l'on commence à redécouvrir depuis peu, le long et le bref ont été des critères de genericité dramatique en moyen français. L'intitulé « mystère », qui éveille pour nous l'idée d'un spectacle religieux, semble avoir suggéré plus globalement au XV^e siècle une pièce longue et complexe, riche de moyens stylistiques et visuels propres à valoriser un sujet d'importance majeure pour la communauté des spectateurs ; *a contrario*, « farce », autant qu'une pièce comique, laissait attendre un format bref, une mise en scène aux moyens simples, jouée par des acteurs professionnels⁶. Quant aux moralités, que nous identifions volontiers aujourd'hui comme des pièces peuplées de personnifications, elles ont été définies par leur format moyen – 1200 à 2000 vers⁷ –, apparaissant, selon les circonstances, comme les plus brèves des formes longues ou les plus longues des formes brèves du théâtre. Mais plus que des catégories, le long et le bref des écritures dramatiques ont été pensés comme des pratiques évolutives ; cela explique par exemple qu'à l'instar de *Bien Avisé Mal Avisé*, de longues pièces allégoriques dans lesquelles les historiens verront plus tard les « modèles du genre de la moralité⁸ » aient été originellement décrites comme des mystères⁹.

(Terence Cave, *Cornucopia, figures de l'abondance à la Renaissance*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, [1979] 1997, p. 46-61).

⁴ François Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet, la poésie de la Renaissance et le choix de ses arguments*, Genève, Droz, 2009.

⁵ Le *Tretise of Miraclis Pleyinge*, rédigé dans un milieu de sensibilité lollarde à la fin du XIV^e siècle, est en anglais le plus fameux de ces traités qui mettent en garde contre l'*amplificatio* théâtrale entendue comme rhétorique des passions. *A Tretise of Miraclis Pleyinge*, Clifford Davidson (éd.), Kalamazoo, University of West Michigan Press, 1993.

⁶ Graham A. Runnalls, « When is a mystère not a mystère ? Titles and Genres in Medieval French Religious Drama » [1980], *Études sur les mystères, recueil de 22 études sur les mystères français*, Paris Champion, 1998, p. 51-57 ; Jelle Koopmans, « Les parties du discours ou les mots pour le dire », *Vers une poétique du discours dramatique médiéval*, Xavier Leroux (dir.), Paris, Champion, 2011, p. 289-323.

⁷ Telle est l'estimation de Gratien du Pont de Drusac dans son *Art et Science de Rhétorique metriffée* (1539), Véronique Montagne (éd.), Paris Classiques Garnier, 2012, p. 297.

⁸ Werner Helmich, *Moralités françaises, réimpression en fac-similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Slatkine, 1980, t. I, introduction p. XXVI.

⁹ Le catalogue du libraire de Tours classe parmi les « mystères » *Bien Avisé Mal Avisé* (7625 vers dans l'imprimé diffusé par Antoine Vérard entre 1488 et 1499) et *L'Homme Pecheur* (22.000 vers dans les

À partir de ces constatations, je souhaiterais proposer l'hypothèse que le théâtre a été un lieu d'expérimentation majeur des pratiques de l'amplification au tournant du XV^e et du XVI^e siècles, au moment où ce procédé rhétorique est supposé basculer de l'accroissement quantitatif médiéval à la valorisation qualitative classique. Cette contemporanéité, qui ne semble pas fortuite, invite à analyser plus précisément les enjeux et les moyens du faire long lorsqu'il rencontre les diverses dimensions de l'acte théâtral : la composition du texte, l'organisation dramaturgique, le travail de la mise en scène et les contextes du spectacle.

COMPOSER EN ALLONGEANT

Les dramaturges en moyen français ont joué avec dextérité de la *dilatatio*, l'allongement d'un texte par l'ajout de mots (*verborum*), d'idées ou d'épisodes (*rerum*), et ceci d'autant plus que la composition de leurs jeux par personnages s'est souvent nourrie d'hypotextes brefs, épisodes évangéliques, *exempla*, canevas de fabliaux, que le passage en scène a invité à développer. Afin de justifier son ambition de guider le public sur la voie de la bonne conduite, le théâtre des moralités, choisi ici comme principal terrain d'enquête¹⁰, a largement usé d'un des procédés de composition les plus reconnaissables de l'art de la prédication : l'introduction du discours par une citation d'autorité, ensuite commentée *ad libitum*. La *Moralité du jour saint Antoine*, première moralité conservée en français et datant de 1427, s'ouvre par une sentence latine attribuée à Moïse (Deut. XXXII, 29) : *Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent*¹¹ (« puissent-ils avoir su et compris, et s'être préparés aux événements à venir »). Cette adresse apparaît également à l'incipit du *Miroir des pecheurs*, un texte pénitentiel copié quelques folios avant la *Moralité* dans le manuscrit qui recueille les deux œuvres :

Nostre Seigneur le tout puissant, de sa propre grace desirant nostre salut, nous enseigne par la bouche de Moÿse le prophete, quant il dit : *Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent !* C'est a dire : « Je vouldroye, dit il, chier frere, que les pecheurs de ce monde sceussent et entendissent et pourveissent les dernieres choses¹². »

À la différence du *Miroer* qui fait gloser la citation par la voix unique d'un prêcheur, la *Moralité* l'amplifie de manière polyphonique : énoncée d'abord par Dieu, la sentence est traduite par le Docteur, qui fait entrer en scène les quatre personnages donnant chair à la leçon : un Homme hésitant entre Péchés et le Diable sous le regard inquiet de Dieu. Péchés exhibe une bande de papier ornée de vers latins annonçant la teneur de sa première

versions imprimées autour de 1500) et les distingue des « moralités et farces » plus courtes (*Catalogue d'un marchand libraire du XV^e siècle tenant boutique à Tours*, Achille Chéreau (éd.), Paris, 1868, p. 53-54).

¹⁰ Voir Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français (XV^e-XVI^e s.)*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

¹¹ *La Moralité du jour saint Antoine*, Estelle Doudet (éd.), *Recueil général de moralités d'expression française*, II, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 65.

¹² Paris, BnF, ms. fr. 25547, f° 260 ; le *Miroer des pecheurs* occupe les f° 260-272 du manuscrit, la *Moralité* les f° 313-339.

tirade : « *Deum cum angelis suis finaliter perdidit*¹³ » (« j'ai finalement perdu Dieu et ses anges »). L'œuvre met ainsi en œuvre une triple amplification par les mots, par la fiction, par le corps. La puissance cognitive d'un tel dispositif est sans commune mesure avec ce que proposent d'autres formes de représentation ; le Docteur le souligne en comparant l'impact mémoriel de l'image sculptée, du discours de prédication et du livre, largement surpassés par celui du jeu dramatique :

Pour ce voulons, par personnages,
Par exemples et par figure,
Montrer Pechié, par quoy les sages,
Si Dieu plaist, en auront moins cure¹⁴.

Sur les scènes du XV^e siècle, le faire long a consisté d'emblée à articuler amplification quantitative – plus de mots, plus de personnages – et valorisation qualitative – plus de spectaculaire, plus d'émotions.

La *dilatatio verborum*, ajouts de références, paraphrase de termes, joue un rôle essentiel dans l'écriture persuasive des jeux moraux. *La Condamnation de Banquet*, imprimée au début du XVI^e siècle, est par exemple ponctuée des interventions d'un docte, qui, pour faire l'éloge de la tempérance, commente d'un trait les épîtres de saint Paul, des citations de l'Écclésiastique, des extraits d'Isaïe et de Proverbes, des citations de Filippo Beroaldo, de Valère-Maxime, l'histoire évangélique d'Hérode, des extraits de saint Jérôme, de Gratien, de Térence, divers épisodes du livre de la Genèse, des citations de Juvénal, des Tables de la loi, des Décrétales, de nouveau de Valère Maxime et divers passages de Tite-Live¹⁵. La prolifération vertigineuse des paraphrases explicatives et des périphrases synonymiques est soutenue par une versification hétérométrique et une disposition paginale multipliant les sens de lecture :

Ebriété	Sobriété
Gulosité	Honesteté
Voracité	Et parcité
Tresfort reprove	Loue et approuve ¹⁶ .

Cet allongement par ajout sert aussi de marqueur au sein du personnel dramatique. Dans les moralités, il est en général confié aux démonstrateurs, des personnages hors-fiction dont les commentaires renégocient périodiquement le pacte de créance entre la pièce et ses récepteurs¹⁷. Les démonstrateurs sont à plusieurs titres des opérateurs d'amplification théâtrale : en charge de la *dilatatio verborum*, ils développent les comparaisons et les digressions qui mettent la fiction jouée en perspective ; ils assument également la *dilatatio*

¹³ *La Moralité du jour saint Antoine*, op. cit., p. 74, v. 194.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68, v. 65-68.

¹⁵ *La Condamnation de Banquet*, Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éd.), Genève, Droz, 1991, tirade du Docteur, p.155-168, v. 1274-1544.

¹⁶ *La Condamnation de Banquet*, op. cit., p. 156, v. 1299-1302.

¹⁷ Estelle Doudet, *Moralités*, op. cit., p. 187-196.

rerum, glosant les sujets mis en scène, précisant les relations attendues entre scène et salle. Ce faisant, ces actants ont pu servir d'interfaces entre différentes réceptions possibles du texte dramatique. Dans la *Moralité de l'Enfant Prodigue* imprimée par l'atelier de Jean Trepperel vers 1510¹⁸, l'Acteur prononce régulièrement des quintils d'octosyllabes qui font entendre les versets majeurs de la parabole au moment où ils sont interprétés par les personnages. Les vers du glossateur redoublent les dialogues internes à la fiction, renforçant la leçon de la pièce. Or une comparaison entre *L'Enfant prodigue* et les images qui illustrent cette parabole dans les *Horae Beatae Virginis Mariae* imprimées par Simon Vostre vers 1500 révèle que les commentaires de l'Acteur dans la pièce sont exactement identiques aux gloses des illustrations dans ce livre d'heures à succès¹⁹. La composition dramatique a-t-elle intégré sciemment des légendes d'images afin d'allonger les scènes mises en scène et de renforcer – paradoxalement pour nous qui jugeons peu théâtrales ces gloses ajoutées – leur caractère spectaculaire ? Même s'il est difficile d'en dire davantage sur cet usage particulier de l'amplification, le texte de théâtre apparaît clairement traité ici à la manière d'une image, contribuant à sa mémorisation textuelle et visuelle chez les lecteurs-spectateurs.

ORGANISER PAR SEQUENCES

Le déroulé implacable d'un scénario tissant efficacement personnages et épisodes est aujourd'hui un critère usuel pour évaluer la qualité d'un spectacle théâtral, cinématographique ou télévisuel. Toutefois la logique d'intrication, que le théâtre classique a sans doute porté à son apogée²⁰, n'est pas la seule dynamique d'amplification à avoir été utilisée sur les scènes françaises. Sans méconnaître la dramaturgie de l'intrigue, les théâtres des XV^e et XVI^e siècles ont beaucoup pratiqué celle de la séquence, chaque épisode se juxtaposant à un autre. Les pièces allégoriques, qui accordent une grande importance au dévoilement de la vérité, ont plébiscité le mouvement de la consécution linéaire, aux capacités d'allongement potentiellement infinies. Leur dramaturgie la plus courante, inspirée entre autres des Voies de Paradis et d'Enfer diffusées depuis le XIII^e siècle, montre des personnages marchant sur le chemin de la vie : « Toujours tendons a nostre fin. / Toudis sommes en movemens » rappelle d'emblée la tirade liminaire de *Bien Avisé Mal Avisé*²¹. Le moteur de cette vaste pièce du XV^e siècle est la progression commune, puis parallèle, enfin inversée de deux protagonistes. Partis ensemble à la recherche d'Honneur, Bien Avisé et Mal Avisé se distinguent par le rythme de leur marche. Très vite, Mal Avisé « s'endort en parlant²² » et perd de vue son compagnon. Il s'égaré sur le sentier « senestre²³ » qui le mène à la taverne, pendant que Bien Avisé

¹⁸ *L'Enfant Prodigue. Moralité del sec. XVI*, Giuseppe Macri (éd.), Lecce, Adriatica Editrice, 1982.

¹⁹ Pour ce livre d'heures, voir Pietro Delcorno, *In the Mirror of the Prodigal Son. The Pastoral Uses of a Biblical Narrative (c. 1200-1500)*, Leyde, Brill, 2017, p. 180-186.

²⁰ Voir Jean de Guardia, *Logique du genre dramatique*, Genève, Droz, 2018.

²¹ *La Moralité de Bien Avisé Mal Avisé*, Jonathan Beck (éd.), *Recueil général de moralités d'expression française*, III, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 49, v. 16-17.

²² *Ibid.*, didascalie p. 52.

²³ *Ibid.*, p. 95, v. 1352.

s'engage sur la voie étroite du salut. Dès lors, les rencontres qui ponctuent leurs trajets s'enchaînent les unes après les autres, scènes vertueuses et scènes vicieuses en miroir, observées en alternance par les personnages et par les spectateurs²⁴.

La dramaturgie séquentielle rend aisé l'ajout d'épisodes entiers. La comparaison du manuscrit et de l'imprimé qui ont conservé *Bien Avisé Mal Avisé* au cours de la même décennie 1490 est à cet égard parlante. L'imprimé (7625 vers, une soixantaine de personnages) privilégie l'allongement et l'enrichissement des répliques, selon le principe de la *dilatatio verborum*. Le manuscrit (7174 vers, 67 personnages) développe plutôt la *dilatatio rerum* en ajoutant des séquences absentes de l'imprimé et particulièrement spectaculaires. L'école des vices, où l'enseignante Fausse Doctrine rassemble ses élèves Paresse, Ire et Gloutonnerie, surgit ainsi à plusieurs reprises pour inviter les protagonistes à apprendre la tricherie et le vol :

Je vous fais a tous asçavoir
Que tous ceulx qui veullent sçavoir
La maniere d'avoir cevanche
Par barat et par dechepvanche
Par malice et par tricherie
[Et par tres faulse villenie]
Viennent aulx escollez apprendre
De toulette, sans plus attendre²⁵.

Les séquences de l'école des vices jouent triplement de l'amplification : elles allongent concrètement la durée de jeu consacrée aux représentants du mal ; elles offrent un écho visuel et discursif aux épisodes de taverne où se perd Mal Avisé ; elles renforcent la tension éthique avec les leçons que reçoit Bien Avisé de la part de vertueuses pédagogues. En outre, au fur et à mesure de leurs apparitions, les méchants écoliers évoluent en « compagnie » mercenaire qui pille et tue les « païsans de village²⁶ ». Qu'il s'agisse d'une allusion aux exactions des Écorcheurs dans les années 1430, époque à laquelle des représentations de *Bien Avisé Mal Avisé* sont documentées²⁷, ou d'un lieu commun ici ajouté pour donner une touche de satire sociale, l'allongement approfondit la référentialité et varie les registres de la pièce.

METTRE EN SCENE EN TROIS DIMENSIONS

²⁴ Plusieurs épisodes, ainsi que les illustrations du manuscrit (Paris, BnF, Rothschild 2797), suggèrent que Mal Avisé et ses interlocuteurs, une fois fini leur jeu de scène, regardent celui de Bien Avisé et de ses compagnons, et inversement.

²⁵ *Bien Avisé Mal Avisé*, *op. cit.*, séquence p. 152-160, cit. p. 154, v. 2950-2957 (le vers 2955 est un ajout de l'éditeur) ; une autre séquence des « écoles de toulette » (*tollere*, « voler »), avec les mêmes personnages, est développée p. 268-271.

²⁶ *Ibid.*, p. 265, v. 6250, 6254.

²⁷ Les comptes de Rennes font état en 1439 d'une représentation de *Bien Avisé* à laquelle Pierre de Bretagne aurait assisté (Estelle Doudet, *Moralités*, *op. cit.*, p. 577).

Par sa composition textuelle comme par ses logiques dramaturgiques, l'art théâtral démontre que l'opposition théorique entre faire long et rendre spectaculaire est moins opérante entre 1450 et 1550 qu'on ne l'a supposé. L'analyse peut être prolongée avec la mise en scène, dimension importante de l'amplification dans les jeux allégoriques. L'allégorie, mode de représentation analogique, a en effet pour capacité de mettre en rapport des éléments différents, voire hétéroclites. Les rapprochements de choses et agencements de sens provoqués par l'allégorie étant à la fois évidents et aléatoires, on peut les qualifier de dispositif²⁸. Or, au moment où le théâtre français connaît son premier âge d'or, le dispositif allégorique change de fonctionnement, la mise en rapport analogique évoluant vers un processus de transfert entre abstraction et concrétisation. Dès lors, mettre en scène tend à signifier donner corps. Tout mot prononcé est susceptible de s'incarner en personnage ; tout personnage est capable d'exister simultanément dans plusieurs mondes de référence et d'y assumer des identités tantôt conjointes, tantôt disjointes. L'amplification ne joue plus seulement en deux dimensions, l'horizontalité des allongements et la verticalité des procédés d'emphase, mais en trois dimensions, ajoutant la profondeur du faire corps et du faire sens.

La concrétisation scénique est au cœur de nombreuses moralités, à l'instar de la *Moralité de la paix d'Arras* composée par Michault Taillevent en 1435. Guerre y entre en scène en se vantant de sa domination sur le monde :

Je, Guerre, me voy seignourir
Sur les plus grans et dominer,
En tant que j'ay a gouverner
Nobles parens, affins, amis
Que j'ay en tel discorde mis
Qu'ilz s'entrefont guerre mortelle²⁹.

De ces paroles naissent les autres acteurs de la pièce : Parents, Relations (*Affins*) et Amis surgissent, animés de l'esprit belliqueux que leur a insufflé celle qui a énoncé leurs noms. Guerre les a faits, ils se feront la guerre.

Le peuplement par concrétisation se complexifie lorsque l'identité même des personnages se démultiplie. La *Farce de Pattes-Ouaintes* de Pierre de Lesnauderie est ouverte par la plainte d'une figure désignée par trois noms accumulés :

LA MERE NOMMEE L'UNIVERSITE OU L'ÉGLISE
Crist, cher espoux, lesra tu ton espouze
Estre en ce point par force violee ?
Pourquoi veus tu que aultre que toy m'espouze,
Sinistrement par qui suis deffoullee ?³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 253-281.

²⁹ Michault Taillevent, *La Moralité de la Paix d'Arras*, dans *Un poète bourguignon du XV^e siècle*, Michault Taillevent, édition et étude, Robert Deschaux (éd.), Genève, Droz, 1975, p. 88, v. 25-30.

³⁰ Pierre de Lesnauderie, *La Farce de Pattes-Ouaintes*, Théodore Bonnin (éd.), Évreux, 1843, p. 25.

Cette « Mère » d'enfants ingrats qui, pour la plupart, l'abandonneront à son triste sort dans les épisodes suivants incarne « l'Université » de Caen. Le contexte de la mise en scène élucide cette analogie : en 1493, l'établissement caennais a été soumis à impôt par le roi de France, provoquant de vives réactions chez les maîtres et les étudiants, des manifestations en armes et des spectacles polémiques, dont la *Farce de Pattes-Ouaintes*. Mais l'extension des identités est poussée plus loin puisque la colère universitaire face à l'ingérence royale se présente comme celle de « l'Église » outragée, exagération sensationnelle et évidemment polémique. La réécriture des Lamentations de Jérémie dans cette première tirade joue de même des empilements d'analogies. La *copia* stylistique induite par l'intertexte biblique – adresses au Christ, questions rhétoriques, images filées du mariage et du viol – est efficace parce que le personnage qui entre en scène incarne à la fois l'antique Jérusalem ruinée et l'Université de Caen attaquée ; parce qu'elle est la Mère et l'Épouse. Épouse du Christ-roi en tant qu'Église ; mais aussi, en tant qu'Université, épouse d'un souverain terrestre. Or pastichant l'Université de Paris qui se revendique traditionnellement comme l'épouse du roi de France³¹, l'Université de Caen, fondée par Jean de Lancastre en 1432, appelle ici à son aide son véritable conjoint, l'ancien maître anglais de la Normandie. Voici par contrecoup Charles VIII devenu violeur, tyran, Antéchrist. La *Farce de Pattes-Ouaintes* est brève, quelques centaines de vers ; mais pour atteindre sa visée polémique, elle mobilise une amplification pluridimensionnelle, rhétorique, scénique et sémantique.

CONSTRUIRE DES MONTAGES SPECTACULAIRES

Les notes conservées par Pierre de Lesnauderie sur l'affaire *Pattes-Ouaintes* donnent quelques bribes d'information sur les conditions de représentation de la farce, à laquelle le percepteur royal Girard Buriau fut contraint d'assister au milieu d'une foule d'étudiants prêts à en découdre :

Une farce nommee *Pates Ouaintes*, qui fut jouee à Karesme prenant, touchant la decime, et durant la noese d'icelluy ; ou il y avoit douze torches et deux faloz ardanz en cordes goctronnees, sans les autres faloz à chandelle. Et y avoit plus de cent escoliers armés et à bastons à la conduire. Et fut jouee devant Buriau qui estoit nommé en icelle Pates Ouaintes³².

Elles gardent aussi le souvenir des poèmes et placards affichés aux portes des églises normandes pendant ces journées de revendication et dont la farce peut être considérée comme l'extension dramatique³³. Le processus d'amplification au théâtre n'est pas seulement une pratique d'auteurs et d'acteurs ; il se réalise également grâce à l'interaction

³¹ Serge Lusignan, 'Vérité garde le roy'. *La construction d'une identité universitaire en France (XIII^e -XV^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 135.

³² *Matrologe de l'Université de Caen*, Caen, Musée des Beaux-Arts, Mancel 68 (69), f° 325.

³³ Estelle Doudet, « Parodies en scène. Textes et contextes dans le théâtre de Pierre de Lesnauderie (Caen, 1493-1496) », *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, Cahiers de Recherches Médiévales* n°15, 2006, p. 31-43.

des jeux avec des contextes, des publics, d'autres formes de représentation. Si les œuvres dramatiques des XV^e et XVI^e siècles méritent d'être qualifiés de « pièces de théâtre », c'est parce qu'elles ont souvent été, au sens propre du terme, une partie (« pièce ») de manifestations qu'elles ont amplifiées ou par lesquelles elles ont été amplifiées.

Cette dimension est certes difficile à reconstituer mais les historiens du théâtre s'efforcent désormais de la prendre en compte grâce aux notions de *séance* – ce qui est produit par les relations entre scène et salle (modifications textuelles, réagencements scéniques, interprétations) –, de *scénario* – l'association d'un spectacle théâtral et d'autres manifestations publiques – et de *montage* – les phénomènes d'articulation de l'hétérogène qui travaillent les jeux dramatiques, de la composition du texte à sa performance³⁴. Dans le montage performantiel par exemple, la représentation théâtrale agrège certains objets gravitant autour d'elle pour mieux développer ses significations. Lauréat du Puy de Rouen en 1520, Guillaume Thibault a amplifié le poème primé qu'il avait dédié à la Vierge en une « moralité composée sur ladicte ballade cy devant escripte³⁵ ». La lecture publique de la ballade le 8 décembre a été prolongée, à l'issue des journées de célébration, par la représentation du jeu à quatre personnages, opposant la Dame à l'Agneau et son serviteur Noble Cœur, à la Dame à l'aspic et son vassal Cœur Félon. Les deux dames entrent en scène en présentant au public des boucliers ornés de blasons :

LA DAME A L'AIGNEAU

Mon aigneau a champ voulu prendre

En la maison de charité

– Champ de gueulles le fait comprendre –

La laine blanche en pureté³⁶.

Les blasons glosés permettent de reconnaître dans la dame à l'agneau la Vierge Marie et dans la dame à l'aspic une représentante féminine du mal. Ils ont aussi un sens politique : la dame à l'Agneau donne chair aux armes de Rouen, un agneau sur champ de gueule surmonté de trois lys sur champ d'azur, signe de la fidélité de la ville au roi ; face à elle, la dame à l'Aspic figure Milan, ancienne capitale des Visconti dont le blason arbore la célèbre guivre et qui résistait alors aux prétentions héréditaires de François I^{er}. Le banquet offert par le prince du Puy et que la représentation a conclue a sans doute aidé les spectateurs à élucider ces analogies ; si l'on en croit la *Parthénie* de Jean-Baptiste Le Chandelier en 1546, il était usuel que la table du festin, ornée de statues de la Vierge, se remplisse à chaque service de plats en gelée présentant aux convives les armoiries de Rouen, du roi et de divers hauts personnages³⁷... Le montage de Guillaume Thibault a ainsi allongé une poésie en un jeu dramatique puis intégré à ce dernier des pièces de mobilier urbain – armoiries, décors de table

³⁴ Christian Biet et Christophe Triau, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence* n°88, 2008, p. 29-43, DOI : 10.7202/029751ar ; Jelle Koopmans, entre autres introduction au *Recueil des sotties françaises*, I, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 14-17 ; Estelle Doudet, *Moralités, op. cit.*, p. 445-466.

³⁵ Guillaume Thibault, *La Dame à l'Agneau et la dame à l'aspic*, Pierre Le Verdier (éd.), Rouen, Société des bibliophiles normands, 1908, à partir du manuscrit de Rouen, Bibliothèque Municipale, Y 18 (en ligne : <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/dame.htm>) ; suscription de la pièce f° 93v.

³⁶ *Ibid.*, f°100, v. 209-212.

³⁷ Denis Hüe, « L'Estrade, la Vierge et le Podium : le Puy de Rouen », *Maistre Pierre Pathelin, lectures et contextes*, Darwin Smith (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 141-158.

–, invitant à lire le spectacle à la manière d'un blason, un champ où s'articulent des objets, des textes et des images.

La compréhension de l'*amplificatio* a varié au fil des siècles mais les historiens ont longtemps insisté sur un tournant marquant dans le fonctionnement de cette « âme de la rhétorique³⁸ » : entre 1450 et 1550, le goût de l'ajout aurait cédé à l'attrance du frappant. Il a donc paru pertinent de reprendre cette question à partir des arts du spectacle, particulièrement florissants et innovants à cette période.

Au fil de l'enquête, le théâtre a confirmé avoir été un fascinant laboratoire des pratiques de l'amplification, le faire long ne s'y dissociant jamais d'un faire voir. Outre leur habitude d'allonger les canevas grâce au développement d'éléments textuels, les dramaturges se sont montrés sensibles à la dynamique dramaturgique de la séquence, une organisation des fictions par juxtaposition d'épisodes qui facilite les ajouts et qui diffère sensiblement de la logique d'intrication plébiscitée par les tragédies et comédies du XVII^e siècle. Plus encore, en mettant la rhétorique du « plus » à l'épreuve de la concrétisation scénique, le théâtre a transformé le sens rhétorique de l'amplification : faire long en scène, c'est donner chair, ajoutant à l'allongement des mots une épaisseur physique et sémantique. Enfin, lors de sa réalisation spectaculaire, le jeu dramatique a fréquemment fait partie d'ensembles intermédiaires qu'il a étendus ou qui l'ont complété. Beaucoup de ces montages de performances ont disparu, et ceux dont on a gardé trace demeurent souvent pour nous énigmatiques. Que penser par exemple de la distribution de fruits et de pâtisseries qui eut lieu à l'issue d'un *Mistère de la Famine* joué à Montferrand en 1507³⁹ ? S'agit-il d'un geste convivial invitant le public à partager un moment festif dans le prolongement du spectacle, mais hors du temps de la représentation ? Ou faut-il y voir un geste d'amplification concrétisant, sur la voie publique, le message de charité que portait la pièce, ou peut-être un rituel propitiatoire pour éviter que le désastre dépeint en scène ait des suites réelles ? En ces premières années du XVI^e siècle, le phénomène théâtre semble aussi délicat à border qu'il est malaisé de catégoriser le procédé de l'amplification, du moins si nous approchons l'un et l'autre avec l'outillage notionnel de l'écriture classique, encore d'usage majoritaire chez les historiens de la rhétorique et du théâtre français. Mais cette difficulté est aussi un appel à renouveler nos instruments d'analyse afin de mieux comprendre l'articulation féconde qui s'est jouée entre arts du spectacle et pratiques de l'amplification au tournant du XV^e et du XVI^e siècle.

Estelle Doudet (*Universités de Lausanne et Grenoble Alpes, Institut universitaire de France*)

³⁸ Stéphane Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique », *Exercices de rhétorique* [en ligne], 4 | 2014, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/364>.

³⁹ Estelle Doudet, *Moralités*, op. cit., p. 559. Les distributions de fruits et de pâtisseries ne sont pas rares pendant, avant ou après des représentations de spectacles publics, voir Jelle Koopmans, « Être vu à table. Théâtralisations du repas et de la nourriture à la fin du Moyen Âge », *Être à table au Moyen Âge*, Nelly Labère (dir.), Madrid, Casa de Velasquez, 2010, p. 93-102.