

Cambrai sur les tréteaux aux XV^e et XVI^e siècles
Estelle Doudet, Université de Lille 3

1^{ère} publication : *Jadis en Cambrésis*, n°112, sept. 2013, p. 3-12

[p. 3] Du théâtre français du Moyen Âge, il demeure aujourd'hui une abondance de documents écrits, archives ou textes dramatiques, mais relativement peu d'illustrations témoignant des mises en scène. L'iconographie des farces est ainsi résumée par trois images. La *Fête paysanne* de Pieter Balten, tableau de la seconde moitié du XVI^e siècle, croque une représentation villageoise¹. À la même époque, vers 1560, Pieter Brueghel l'Ancien réalise la série gravée des *Sept Vertus* au sein de laquelle la tempérance (*Temperentia*) est symbolisée par des performances théâtrales et musicales². Les arts qui requièrent la maîtrise de la voix et du geste illustrent alors la vertueuse modération conseillée aux hommes. La troisième image est sans doute l'un des documents les abondamment commentés par les historiens des spectacles car elle est la plus ancienne et la seule conservée en France. Elle orne l'une des pages du précieux manuscrit 126 de la Médiathèque de Cambrai³. Commandé par un marchand brugeois et réalisé en 1542, l'ouvrage est un chansonnier, recueil de partitions et de textes à chanter. [p. 4] Comme sur la gravure de Brueghel, théâtre et musique voisinent dans ses pages, soulignant les interactions entre les deux expressions. Au fil des décennies qui précèdent la réalisation du manuscrit, Cambrai est en effet l'un des foyers francophones les plus actifs dans les domaines de la création musicale et dramatique. Le rayonnement de l'école cambrésienne, fleuron de la polyphonie bourguignonne depuis Guillaume Dufay⁴, est contemporain des intenses activités théâtrales qui animent la ville tandis que, sur les tréteaux des farces, évoluent des personnages bien connus, tel Martin de Cambrai. Quels liens ont-ils pu se tisser entre l'image dévoilée par le chansonnier, les pratiques urbaines et l'imaginaire théâtral pendant l'âge d'or des spectacles que furent les XV^e et XVI^e siècles ?

Avant d'ébaucher l'enquête suggérée par cette convergence, il faut remarquer que le manuscrit de Cambrai met en question un certain nombre d'idées reçues sur le « théâtre français du Moyen Âge ». Comme le tableau de Balten ou la gravure de Brueghel, le livre a été réalisé au milieu du XVI^e siècle. Il invite donc à restreindre fortement la périodisation liée à l'expression vague « Moyen Âge ». Ce que ces images illustrent est une culture qui se

¹ P. Balten, *La Fête paysanne*, dite également *La Kermesse villageoise*, Musée du Théâtre, Amsterdam.

² P. Brueghel, *Temperentia*, cycle des *Sept Vertus*, Musée Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

³ Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 126, f. 53.

⁴ G. Dufay (v. 1400-1474) a dirigé la maîtrise de la cathédrale de Cambrai à partir de 1439, après y avoir reçu sa propre formation.

développe pendant un siècle étendu des années 1430 à la décennie 1560. Des formes de représentation nouvelles, portant les noms de farces, mystères, moralités, sotties ou autres — termes qui n'ont pas encore livré tous leurs secrets au début du XXI^e siècle — émergent en même temps que s'affirment des moyens de diffusion innovants comme l'imprimerie. Les expressions évoquées ici sont contemporaines de ce que les historiens appellent, pour d'autres arts, la Renaissance. En outre, l'enracinement géographique des trois témoignages est remarquablement cohérent. L'Anversois Balten, le Brabançon Brueghel et l'illustrateur anonyme du manuscrit de Cambrai sont tous des artistes originaires des Pays-Bas méridionaux. Est par là ébranlée la notion de « théâtre français ». L'adjectif, pertinent dans une acception linguistique, l'est moins si on l'entend dans un sens national. Car les villes [p. 5] francophones et néerlandophones des anciens territoires bourguignons ont en partage une culture qui ne se confond pas exactement avec celle du royaume de France. C'est en son sein que s'éclairent les liens privilégiés entre Cambrai et les scènes. Enfin, les tréteaux que montrent les illustrations ne sont pas, à proprement parler, des « théâtres », c'est-à-dire des architectures fixes dédiées aux représentations spectaculaires. Dispositifs éphémères, ce sont des scènes mobiles. L'absence de « théâtre » dans la plupart des régions européennes jusqu'à la deuxième moitié du XVI^e siècle ne signifie pas que l'on joue alors n'importe où. L'endroit choisi pour la représentation décèle au contraire des stratégies de communication qui mettent à profit la signification symbolique des lieux publics. Aussi la présente enquête ne se contentera pas d'évoquer un exemple local de « théâtre français du Moyen Âge ». Il s'agira plutôt d'interroger, au miroir de la fameuse image du manuscrit de Cambrai, les relations réelles et imaginaires d'une ville et d'une culture spectaculaire et la manière dont elles se sont nouées au fil d'un siècle de floraison théâtrale.

Sur scène, l'énigme de Martin de Cambrai

Le lecteur des farces en français des XV^e et XVI^e siècles reconnaît aisément les types comiques que cet art met en scène : l'avocat rusé incarné par maître Pathelin, Mimin l'apprenti stupide ou le quidam ridiculisé régulièrement sous le nom de Martin de Cambrai. Les Cambrésiens sont quant à eux familiers d'un individu qui protège la ville en égrenant les heures. En 1512 en effet, Cambrai s'est doté d'un jacquemart⁵. Aussitôt prénommé Martin, le personnage sera ultérieurement accompagné d'une figure féminine, Martine. [p. 6] Quarante

⁵ Les archives citées par V.-L. Saulnier en date du 15 août 1511 précisent que le jacquemart devant compléter l'horloge a rapidement reçu le nom de Martin de Cambrai. Voir V.-L. Saulnier, « Des *Quinze joies de mariage* au *Quart Livre* : un motif populaire, « comme Martin de Cambrai », dans *La Renaissance dans les Provinces du Nord*, éd. F. Lesure, Paris, CNRS, 1956, p. 134-142. C'est à ce jour l'article le plus fourni sur le personnage.

ans après son érection, à l'ouverture du *Quart Livre*, François Rabelais semble faire allusion à la statue cambrésienne. Afin d'enjoindre son lecteur à la modération et au discernement, le romancier narre l'étonnante aventure du bûcheron Couillatris qui perdit un jour sa cognée dans un bois. Son désespoir attira l'attention des Olympiens qui proposèrent de remplacer l'objet égaré par une autre lame. Entre les cognées d'or, d'argent et de fer présentées par Mercure, l'honnête travailleur opta pour cette dernière, semblable à ce qu'il avait perdu :

Couillatris courtoisement remercie Mercure : revere le grand Juppiter : sa coignée antique attache à sa ceinture de cuyr : et s'en ceinct sus le cul, comme Martin de Cambrai⁶.

Les voisins du bûcheron jugèrent son choix stupide et tentèrent d'obtenir les objets précieux ; mal leur en prit. Demeure la comparaison entre le geste de Couillatris, plaçant le lourd instrument sur ses reins pour le transporter plus aisément, et Martin de Cambrai. Que veut dire ici le narrateur du *Quart Livre* ?

Le rapprochement intrigue. Jacob Le Duchat, éditeur des œuvres de Rabelais en 1711, fut le premier à y lire une allusion au jacquemart⁷. L'explication fut reprise par les commentateurs jusqu'au XX^e siècle, bien qu'elle restât obscure. En 1950, Marcel Duchemin mit à mal cette hypothèse, en observant à juste titre que le nom Martin de Cambrai apparaît dans la littérature comique depuis le début du XV^e siècle⁸. Le personnage hante les tréteaux des farces plusieurs décennies avant que le *Quart Livre* ne le convoque. Ce sont probablement les textes contemporains, et notamment les jeux dramatiques, qui inspirèrent la comparaison rabelaisienne aussi bien que le nom donné par les Cambrésiens à leur sonneur mécanique.

Qui est donc Martin de Cambrai sur les tréteaux ? L'individu, caricature de la dupe, affiche un prénom programmatique. Outre le lien établi avec l'âne, animal stupide par excellence, « Martin » désigne habituellement un mari ou un amant trompé. Nombreuses sont les victimes conjugales des farces à porter ce nom suivi d'un sobriquet grotesque, Martin Bécu, Martin Couillart⁹. La lecture de la *Farce de Martin de Cambrai*, texte dont le personnage éponyme est le protagoniste, permet de mettre en lumière certaines de ses caractéristiques.

⁶ F. Rabelais, *Le Quart Livre*, prologue de 1552, dans *Les Cinq livres, œuvres complètes*, éd. J. Céard, G. Defaux et M. Simonin, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 903.

⁷ *Œuvres de maître François Rabelais*, éd. J. Le Duchat, Amsterdam, 1711, 6 vols., t. 4, p. 59. La bibliographie rabelaisienne qui a suivi puis nuancé cette analyse est rappelée par A. Tissier dans son édition de la pièce *Martin de Cambrai, Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz, 1998, t. II, p. 148-149.

⁸ M. Duchemin, « Martin de Cambrai, note pour le commentaire de Rabelais », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n°10, 1950, p. 90-93.

⁹ Martin Bécu ou le Bécu apparaît dans la *Farce de la femme et de la chambrière* (recueil du British Museum n°16), Martin Couillart dans celle des *Deux maris* (éd. A. Tissier, *Recueil de farces*, t. 6)

La pièce appartient au recueil de Florence, rassemblement de textes dramatiques imprimés à Paris vers 1515¹⁰. Elle met en scène trois personnages aux comportements typés, un mari berné, Martin, son épouse Guillemette et un curé libidineux, amant de cette dernière. Lassée [p. 7] des disputes incessantes qui déchirent son couple, Guillemette met au point un subterfuge pour soumettre Martin à sa volonté. Avec l'aide du prêtre son complice, elle complotte une mise en scène fondée sur la réalisation inopinée d'une expression. Lorsque Martin, excédé, lui lancera à son habitude « que le diable t'emporte », il verra sa femme emportée sous ses yeux par un démon, qui ne sera autre que le curé déguisé :

GUILLEMETTE (*au curé*)
Et dira: « le diable t'emporte ! »
Après, quand vous aurés ce mot
Vous viendrés a moy aussitost
Incontinent vous me prendrez,
Sus vostre col m'emporterés
Comme diable tout enragé¹¹.

La farce joue ici d'un double ressort comique, concrétisant des mots par des actes réels et exhibant l'illusion théâtrale grâce à sa mise en abyme sur scène. La ruse réussit pleinement. Affolé, Martin se précipite à l'église pour exorciser l'apparition du diable. Il rend les armes lorsque Guillemette réapparaît grâce au même enchantement. L'épouse triomphante offre alors à son mari une ceinture et lui donne un nom qui le définira dorénavant :

MARTIN
Le sans bieu, je suis bien joli.
Que dit-on maintenant de moy?

GUILLEMETTE
Vous estes Martin de Cambrai,
Vous en estes saint sus le cul!¹²

La *Farce de Martin de Cambrai* ne caricature donc pas un Cambrésien. Elle illustre plutôt comment un homme, renonçant à la maîtrise qu'il devrait exercer sur son ménage, est châtié pour sa naïveté et sa faiblesse au point de devenir, aux yeux de tous, « de Cambrai ».

Qu'est-ce alors qu'être de Cambrai sur les scènes comiques des XV^e et XVI^e siècles ? Le don de Guillemette a orienté les interprétations vers l'idée d'un costume particulier. Martin comme Couillatris sont « de Cambrai » quand ils se trouvent « ceints sur le cul ». Or plusieurs autres farces travaillent le motif de l'habit en relation avec cette expression. Dans les *Trois*

¹⁰ D'abord édité par G. Cohen, le recueil de Florence est désormais accessible dans la nouvelle édition de J. Koopmans, *Le Recueil de Florence, 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, Orléans, Paradigme, 2011. Les citations sont issues de cet ouvrage.

¹¹ *Martin de Cambrai, Recueil de Florence*, éd. citée, p. 570, v. 214-219.

¹² *Ibid*, p. 576, v. 474-477.

amoureux de la croix, une dame menteuse séduit trois galants. Elle trompe et chasse l'un d'eux en l'affublant du surnom « Martin de Cambrai »¹³. La *Farce du chaudronnier, du savetier et du tavernier* montre trois hommes déguisés en femmes. Ils sont désignés par le même nom : « Je ne sçay comment on l'appelle / Se ce n'est Martin de Cambrai »¹⁴. Ces individus semblent avoir en commun un habit ridicule. Est-il caractérisé par une ceinture basse, posée « sur le cul », une mise désuète qui ferait rire¹⁵ ? Telle est la lecture généralement admise depuis le milieu du XX^e siècle¹⁶. Elle est certes congruente [p. 8] avec l'allure du Couillatris rabelaisien, portant sur les fesses sa cognée. Pourtant l'explication n'est pas totalement satisfaisante et mérite d'être précisée à la lumière d'autres textes.

En effet, l'univers des farces et plus généralement de la littérature comique des XV^e et XVI^e siècles, dont les romans de François Rabelais sont l'une des expressions les plus élaborées, fonctionne comme un monde cohérent nourri de récritures et d'échos livrés à des lecteurs aguerris. Le phénomène est observable dans le recueil de Florence. Dans l'entourage de *Martin de Cambrai*, quarante-et-unième farce de l'anthologie, apparaît la pièce *Mince de Quaire*. Mince, un séducteur maladroit, craint d'être lui aussi « ceint sur le cul », non pas comme Martin, mais comme un certain « frère Pierre »¹⁷. Il est probable qu'est fait ici allusion à un autre charmeur malchanceux, frère Pierre Serre Porte, dont les mésaventures amoureuses sont représentées dans la farce qui porte son nom, la trente-troisième du recueil. S'étant introduit chez une femme en se faisant passer pour son mari, le moine finit piteusement battu¹⁸. Martin, Mince, Pierre ont en commun une punition outrageante : les coups de ceinture « sur le cul ». Quittons le recueil de Florence. Dans la célèbre *Farce de maître Pathelin*, au milieu du XV^e siècle, l'avocat vole le marchand Guillaume et annonce l'humiliation de son adversaire trompé : « Le meschant vilain challemaestre / En est saint sur le cul »¹⁹. La plus ancienne attestation du nom Martin de Cambrai est déjà liée à cette position. Texte narratif du début du XV^e siècle, *Les Quinze joies de mariage* sont un classique de la

¹³ « Car en ceste heure par tout vray / Aura non Martin de Cambray », *Trois Amoureux de la Croix*, recueil de Florence n°8, d. citée, p. 142, v. 203-204.

¹⁴ *Farce du Chaudronnier, du savetier et du tavernier*, recueil du British Museum, farces imprimées vers 1542-1548, éd. A. Tissier, *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz, 1987, t. II, p. 225, v. 199-200.

¹⁵ Dans *Martin de Cambrai*, Guillemette encourage Martin à placer la nouvelle ceinture sur ses fesses : « Ainsy ? – C'est trop hault ! – Plus bas ? – Voire, dea, en ce point ! » (éd. citée, p. 576, v. 469-470).

¹⁶ Elle a été proposée par V.-L. Saulnier dans son article de 1956. Reprise sans discussion après lui, elle a été réexaminée par A. Tissier dans son édition de *Martin de Cambrai*. Il demeure néanmoins dubitatif sur la relation du costume et de Cambrai : « Reste à expliquer pourquoi ce 'ceint sur le cul' est devenu chez certains inséparable de Martin de Cambrai. » (*Recueil de farces*, éd. citée, p. 150).

¹⁷ « J'en seroye ceint sur le cu / Tout du long, comme frere Pierre », *Mince de Quaire*, recueil de Florence n°22, éd. citée, p. 333.

¹⁸ *Serre porte [et Fin Verjus]*, recueil de Florence n°33, éd. citée, p. 461-478.

¹⁹ *Farce de maître Pathelin*, éd. A. Tissier, *Recueil de farces*, Genève, Droz, 1993, t. 7, p. 223, v. 356-357.

littérature comique. Y sont tournées en dérision les illusions masculines sur le bonheur conjugal. Engrosser la fille aimée fait ainsi tomber le jeune imprudent, « simple » et « béjaune », dans les rets dangereux du mariage, amer châtement de sa bêtise :

Or s'en tient le gentil gallant qui sera mis en la nasse car la dame le vult marier, car il est bien hérité et est simple et bejaune ; si en sera Martin de Cambrai, car il en sera ceint sur le cul²⁰.

Martin de Cambrai ne semble donc être ni un personnage de fiction autonome, ni le porteur d'un habit désuet, mais la victime d'une punition justifiée. Car être Martin, c'est agir stupidement ; se révéler de Cambrai, c'est en être sanctionné par une fessée, réelle ou métaphorique.

[p. 9] Si Martin de Cambrai est bien une expression incarnée dans un personnage comique et devenue un type théâtral au tournant des XV^e et XVI^e siècles, reste à élucider le lien de Cambrai et de la fessée. Entre autres textes contemporains, la *Farce morale de l'homme et des cinq sens* établit une relation insistante entre cette ville et le bas corporel. Un des personnages, le Cul, rejeté par les autres parties du corps, n'y déclare-t-il pas vouloir « aller à Cambrai »²¹ ? L'expression éclaire un probable jeu de mots, qui serait la clef de l'énigmatique présence cambrésienne dans la littérature comique en moyen français. Il est en effet usuel à cette période linguistique²² qu'un nom de cité permette de construire par homophonie une locution signifiante. Dans les ballades en jargon de François Villon, « aller à Niort » est le synonyme argotique de « nier », notamment lors d'une enquête policière²³. « Aller à Cambrai » fait signe vers la *cambre*, forme picarde pour « chambre » : c'est, autrement dit, se rendre au lieu d'aisance²⁴. Il pointe aussi peut-être la position cambrée qui met en valeur le fessier. La posture « de Cambrai » / « cambrée » aurait alors une valeur scatologique ou résumerait l'attitude de l'homme humilié par un châtement corporel. De ce fait, être surnommé Martin de Cambrai met en scène, semble-t-il, le processus de punition subi par l'individu niais ou aveuglé.

À la lumière de cette hypothèse, le fonctionnement de *Martin de Cambrai* devient plus clair. La pièce donne à voir la concrétisation burlesque de deux expressions courantes, « que le diable t'emporte » et « être Martin de Cambrai », grâce à l'habileté de Guillemette, véritable

²⁰ *Les Quinze joies de mariage*, onzième joie, éd. J. Rychner, Genève, Droz, 1963, p. 85.

²¹ *Farce morale et joyeuse de l'homme et des cinq sens*, recueil du British Museum, n° 61.

²² Le moyen français est une période de l'histoire de la langue étendue du XIV^e au XVI^e siècle.

²³ Dans les *Cent nouvelles nouvelles*, également vers 1460, « aller à Mortague » signifie mourir. L'usage de cette construction argotique semble être largement répandu dans les textes en moyen français.

²⁴ A. Tissier évoque cette hypothèse mais seulement comme une « plaisanterie » et la relègue en note (*Martin de Cambrai*, éd. citée, p. 151). Nous pensons avec J. Koopmans qu'il s'agit au contraire d'une clef efficace pour comprendre la place de Cambrai dans la littérature comique des XV^e et XVI^e siècles (éd. citée, p. 579).

meneuse du jeu. Or cette mise en scène est caractéristique de la farce en français, qui privilégie les rébus et les jeux de mots visualisés plutôt que le comique physique associé en général par la postérité à l'esthétique farcesque. On perçoit aussi l'ironie de Rabelais qui introduit une comparaison à laquelle échappe son héros Couillatris, personnage certes peu subtil, mais plus honnête que ses voisins qui seront les cibles du châtement divin. On goûte enfin l'humour de la municipalité cambrésienne, choisissant de désigner le protecteur de la ville par un nom qui suggère la fessée, possible allusion au geste du carillonneur frappant la cloche.

Cambrai en scène, associations urbaines et réseaux culturels

Si, sur les scènes comiques des XV^e et XVI^e siècles, Cambrai renvoie moins à une localité précise qu'à une locution plaisante, la ville s'affirme néanmoins à cette époque comme l'un des foyers les plus actifs au sein d'une région dont le rayonnement culturel est lui-même très puissant. De nouveau, l'image ornant le manuscrit de la Médiathèque invite à explorer l'implication des Cambrésiens dans les arts de la performance, musique et théâtre, en examinant cette fois la réalité et les enjeux de leurs pratiques.

L'importance de l'école cathédrale dans l'élaboration et la diffusion de la polyphonie franco-flamande [p. 10] est bien connue, depuis l'impulsion donnée par Guillaume Dufaÿ, *cantor* du duc de Bourgogne à partir de 1458, jusqu'aux réalisations de ses successeurs qui se pressent pour travailler dans cette prestigieuse institution²⁵. Nous ne nous y attarderons pas, sinon pour souligner que les activités des chantres, loin de se limiter à la musique sacrée, s'expriment également dans des spectacles donnés lors de la fête des Innocents ou des Fous au début du mois de janvier²⁶. Les musiciens cambrésiens, fameux pour leur verve indisciplinée, viennent alors animer la ville, complétant les festivités qu'y organisent périodiquement les associations culturelles.

En effet, à l'instar de ses voisines, Cambrai abrite de nombreux groupes producteurs et organisateurs de jeux dramatiques. Leur fonctionnement associatif est pluriel. Certaines corporations professionnelles, comme les bouchers ou les porteurs au sac, choisissent le théâtre pour marquer leur place dans l'espace social. Plusieurs confréries ont des origines

²⁵ Sur la compétition des maîtres successeurs de Dufaÿ et les stratégies de recrutement européen de la cathédrale, voir Yamamoto Naruo, « Masters of the Choirboys and the Strategies of their Appointment at the Cathedral of Cambrai, 1459-1539 », en ligne sur www.musicology-japan.org.

²⁶ Sur les festivités du 1^{er} janvier organisées par les chantres de la cathédrale de Cambrai, voir K. Lavéant, *Un théâtre des frontières, la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011, p. 74. La plupart des témoignages développés dans les lignes suivantes sont étudiés dans ce précieux ouvrage.

militaires, comme les compagnies d'archers et d'arbalétriers qui proposent des concours de tirs régulièrement associés à des compétitions théâtrales. D'autres s'enracinent dans des quartiers qu'elles visent à valoriser. Ainsi des Quétiviers, une association réunissant les habitants des rues saint-Fiacre, de la Neuve Tour et de la rue aux Nattes, petit ensemble urbain alors assez pauvre, d'où son nom (*quétif, chétif*, pauvre). Mais les manifestations ponctuelles de ces divers groupes sont subsumées par une association d'une autre envergure, incarnant Cambrai au cœur de la culture régionale, l'abbaye de l'Escache Pourfit.

L'Escache Pourfit, dont le souvenir est aujourd'hui glorifié par les fresques de l'hôtel de ville, a rayonné de 1426 à 1599 d'après les archives conservées. Connue des historiens sous le nom de société joyeuse, cette forme d'association urbaine est documentée dans la plupart des régions francophones de la fin du XIV^e siècle au milieu du XVII^e siècle, le rôle des sociétés étant particulièrement important dans les Pays-Bas méridionaux. Le groupe cambrésien s'intitule abbaye. S'agissant d'une réunion de laïcs, le nom parodie volontairement une institution hiérarchisée, ici l'Église. L'association se présente en effet comme une structure organisée, chapeauté par un dirigeant surnommé l'abbé. Élu chaque année, le titulaire est en général un bourgeois aisé, la fonction exigeant un lourd mécénat financier. Est donc également comique l'expression « escache pourfit » qui signifie « chercher » ou « cacher » le « profit », en d'autres termes ne pas avoir d'argent. Le manque d'argent est associé symboliquement au divertissement « joyeux » que de telles sociétés proposent à leurs concitoyens. Autour de l'abbé se rassemblent des hommes issus de milieux variés. Aux plus jeunes d'entre eux, l'association offre un apprentissage des compétences requises par la [p. 11] vie publique. Jouer suppose de maîtriser la prise de parole devant des spectateurs, de savoir les convaincre ; cela implique aussi d'organiser des manifestations, de prendre des décisions collectives, etc. Le développement de ces pratiques sociales est d'autant plus important que certains sociétaires appartiennent à des familles de notables et sont appelés par la suite à assumer leur place dans les conseils dirigeants de la ville. Aux autres « jeunes », la société propose un cadre d'expression autorisant mais aussi contrôlant leurs interventions dans l'espace public.

Compagnie de la ville de Cambrai, l'abbaye de l'Escache pourfit y prend en charge les manifestations les plus importantes. La principale fête qu'elle organise est celle du Vingtième, le 13 janvier, vingt jours après Noël. L'occasion est très attendue, car le Vingtième est connu dans l'ensemble de la région comme la fête cambrésienne par excellence, le moment où la cité met sa réputation en jeu — au sens propre et figuré. Un palais de bois, comportant une salle de réunion pour les sociétaires et des tréteaux dédiés [p. 12] aux spectacles, est alors dressé

sur la place du marché. Y sont accueillis les spectateurs locaux, mais aussi les sociétés joyeuses, les représentants municipaux et les publics venus d'autres capitales régionales. Les compagnies extérieures viennent participer aux concours dramatiques organisés par l'Escache pourfit, afin d'évaluer par la performance le prestige culturel de chaque ville. Cette compétition placée sous le signe de la fête permet aux cités impliquées d'entrer dans un système d'échanges propre à l'économie symbolique analysée par Pierre Bourdieu. Il s'ajoute aux relations commerciales et politiques. Se tisse par là de puissants réseaux interurbains, dont la vitalité et l'étendue donne à la culture des Pays-Bas méridionaux sa spécificité. Les Cambrésiens de l'Escache pourfit animent ainsi un espace ponctué par les sociétés d'Arras, Béthune, Douai, Péronne et Valenciennes, villes avec lesquelles les interactions sont régulières et stables.

Cambrai, incarné par les animateurs de l'abbaye, ne monte donc pas en scène dans le seul but de s'amuser ou d'amuser ses voisins. Les promoteurs de spectacles assument aussi le rôle d'ambassadeurs culturels. Cette fonction, plus ou moins officielle, a ouvert à nombre d'entre eux de belles carrières politiques. Pour d'autres, elle s'est révélée périlleuse. En 1463, l'abbé de l'Escache pourfit voyage à son habitude vers Douai pour manifester l'amitié interurbaine et porter haut les couleurs de sa localité dans les compétitions théâtrales organisés par les Douaisiens²⁷. Mais un bras de fer s'est engagé entre le duc de Bourgogne et les magistrats cambrésiens, qui refusent de traduire en justice un homme jugé coupable par le prince. Alimenté en sous-main par le roi de France, le conflit entre le pouvoir central et les autorités locales s'envenime. Philippe le Bon ose alors le coup de force. Il fait enlever à Douai l'abbé de l'Escache pourfit et l'emprisonne avec d'autres sociétaires. Par ce geste, le duc attaque la municipalité récalcitrante en bafouant son prestige régional. Le chantage exercé est très puissant. Le montant élevé de la rançon exigée, les négociations difficiles qui permettent finalement la libération des joueurs démontrent que la scène théâtrale n'est, ni pour les Cambrésiens ni pour le prince, le lieu d'un divertissement gratuit.

Entre 1430 et 1560, l'un des grands siècles, aujourd'hui méconnu, du théâtre d'expression française a permis à certaines villes, à certaines régions d'imposer leur rayonnement culturel. À Paris et à Lyon, capitales des imprimeurs, fleurissent les amples mises en scène de mystères comme les prestes représentations de sotties ; les cités normandes sont animées par les scènes farcesques, prémisses d'un théâtre comique dont Pierre Corneille sera l'héritier au début de sa

²⁷ Sur cette importante affaire, voir K. Lavéant, *op. cit.*, p. 210.

carrière. D'autres lieux trouvent sur les tréteaux une présence à double foyer. Ils sont à la fois mis en scène pour nourrir des fictions dramatiques et portés sur scène par des acteurs locaux. Cambrai est sans doute l'exemple le plus élaboré de ce double lien, imaginaire et réel, entre une ville et l'art du spectacle. En scène, Cambrai est un mot, ou plutôt un jeu de mots. Circulant de Villon à Rabelais, trouvant dans les farces un terrain d'élection, il s'y étoffe en geste comique — la fessée —, en déguisement burlesque — la ceinture portée sur le derrière —, enfin en personnage jusqu'à cristalliser un type comique, Martin de Cambrai. D'une manière plus volontaire, Cambrai monte aussi sur scène. Des groupes professionnels ou des quartiers se servent de cet art public par excellence comme d'un vecteur de reconnaissance sociale au sein de la cité. Entre les mains des sociétaires de l'Escache pourfit, le théâtre se révèle un puissant instrument. À l'apprentissage qu'il offre des responsabilités municipales s'ajoute son pouvoir symbolique, exercé grâce aux compétitions amicales avec les villes voisines ou dans des situations plus conflictuelles. Construction des images et des imaginaires, glorification ou châtement : aux XV^e et XVI^e siècle, le jeu a des enjeux multiples dont les Cambrésiens sont pleinement conscients.