

Repenser l'histoire du théâtre au prisme des spectacles polémiques

Estelle DOUDET

De Comus, dieu inspirateur des « chansons polemiques ou bel-
liques [...] auroit aussi été dérivé le mot de Comedie »¹ : *Les Images
ou tableaux de platte-peinture de Philostrate* de Blaise de Vigenère pré-
sentent en 1578 ce que l'on considère comme la première occurrence
du terme polémique en français en l'associant aux images, au chant
et au théâtre. Les arts du spectacle entretiennent en effet des liens
étroits avec le polémique en tant qu'action verbale, et avec la polé-
mique en tant que situation de communication². Porter en scène les
propos et la conduite d'un adversaire que l'on souhaite disqualifier
assimile l'espace théâtral à un tribunal de fiction où, à travers des
codes de représentation reconnaissables et par là persuasifs, sont cités
à comparaître les témoins et les victimes ; quant aux ennemis, leurs
figures sont au cœur de l'intrigue dramatique mais exclues du sys-
tème de valeurs que celle-ci défend. En outre, un spectacle polé-
mique stimule les interactions cognitives que fait jouer la co-présence

- 45

¹ Blaise de Vigenère, *Les Images ou tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien*, éd. Françoise Graziani, Paris, Classiques Garnier, 2004, t. I, p. 64.

² Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le discours polémique », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni et Nicole Gelas (dir.), *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 3-40.

des joueurs et des publics³ ; il constitue les spectateurs en instance immédiate d'évaluation et d'accréditation du combat verbal tout en les invitant à faire corps avec les acteurs qui le mènent. Enfin, la médiatisation des textes dans des versions écrites circulant au-delà des milieux impliqués dans les querelles permet de les réactualiser dans d'autres contextes. De ce fait, le théâtre polémique ouvre au sein de l'espace public une dynamique protestataire aussi puissante qu'instable.

On comprend dès lors pourquoi les analyses rhétoriques et socio-linguistiques de la polémique empruntent aujourd'hui nombre d'outils au théâtre⁴. Pourtant, dans les histoires du théâtre et de la littérature, le développement des scènes polémiques en Europe reste inégalement exploré. On assiste toutefois depuis une dizaine d'années à un regain des recherches, en particulier dans trois domaines. Le premier est l'analyse des scènes militantes du XIX^e au début du XXI^e siècle, socle d'une réflexion théorique sur la dimension politique du théâtre aujourd'hui⁵. Le deuxième est l'étude des controverses sur le théâtre entre 1600 et 1900 dans une approche comparatiste⁶. Le troisième s'attache à comprendre l'émergence et l'expansion des spectacles de controverse entre le début du XV^e et la fin du XVI^e siècle à l'aide d'analyses rhétoriques et contextuelles et d'exploration des diverses archives des performances ; s'y ajoute une réflexion interdisciplinaire qui vise à renouveler l'historiographie théâtrale en valorisant l'étude des pratiques⁷.

46 -

³ Christian Biet, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant (dir.), *La Permission et la sanction, théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 319-338.

⁴ Dominique Maingueneau, « *Ethos*, scénographie, incorporation », Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Dijon, PUD, 2000, p. 153-165 ; Luce Albert et Loïc Nicolas, « Le pacte polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans Luce Albert et Loïc Nicolas (dir.), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2010, p. 17-48.

⁵ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

⁶ Entre autres, Clotilde Thouret, *Le Théâtre réinventé. Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019 ; François Lecercle et Clotilde Thouret (dir.), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, *Littératures classiques* n° 98 et 99, 2019.

La présente enquête portera sur ce renouvellement en cours en interrogeant les apports réciproques qu'il pourrait permettre avec la littérature comparée. Il s'agira de se demander si ces approches peuvent dialoguer tout en soulignant les enjeux épistémologiques soulevés en histoire du théâtre par des arts dont la forte contextualisation semble défier la saisie générale.

Pour comprendre le fonctionnement des dizaines de pièces de controverse conservées entre le début du XV^e et la fin du XVI^e siècle, les historiens ont d'abord associé le spectacle de lutte à des genres dramatiques distincts ; mais la polémique est-elle un genre théâtral ? La question est aujourd'hui déplacée vers l'analyse des interactions entre les formes dramatiques mobilisées pour le combat et vers l'étude des transferts des textes à travers langues et esthétiques. De quoi la polémique parle-t-elle au théâtre ? Selon la majorité des dictionnaires français du XVII^e au XX^e siècle, le premier champ d'action associé au terme a été la controverse religieuse. Mais l'étude des spectacles des XV^e-XVI^e siècles montre que les combats portés en scène étaient souvent pluriels et qu'ils se sont déployés au sein de performances plurimédiatiques, complexifiant notre compréhension du phénomène théâtre. Dès lors, il importe de repenser les liens entre communication polémique et relation théâtrale. Quels rapports les dispositifs spectaculaires ont-ils pu faire jouer entre les producteurs des pièces de combat, les instances de contrôle et les publics ? Comment l'art théâtral en est-il arrivé à être perçu comme le vecteur privilégié des contestations ?

⁷ Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant (dir.), *Le Théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008 ; Charlotte Bouteille-Meister, Fabien Cavaillé, Estelle Doudet (dir.), *Théâtre, guerres et religion, Europe XVI^e siècle, Revue d'histoire du théâtre* n° 286, 2020. Ma réflexion s'appuie entre autres sur : Estelle Doudet, « Statuts et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français, 1450-1540 », *Le Théâtre polémique, op. cit.*, p. 15-31 ; « Les moralités dites 'polémiques' aux XV^e-XVI^e siècles, fonctionnement d'un système de communication », *Polémique et rhétorique, op. cit.*, p. 199-212 ; « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? », dans Ioana Galleron (dir.), *Théâtre et politique, les alternatives de l'engagement*, Rennes Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 19-35.

LA POLÉMIQUE EST-ELLE UN GENRE THÉÂTRAL ? DE LA CONSTRUCTION DES CLASSEMENTS À L'ÉTUDE DES TRANSFERTS

Qui souhaite étudier la floraison des théâtres polémiques européens entre 1400 et 1600 doit donc d'abord constituer des corpus significatifs. Or la diversité des contextes semble mettre au défi toute comparaison, ce qui invite à approcher les pièces soit par des études circonscrites soit par des modélisations formelles. Cette difficulté, familière aux comparatistes, s'est posée aux historiens du théâtre dès la fin du XIX^e siècle. En France, Louis Petit de Julleville et Émile Picot ont choisi de compiler des notices descriptives résumant des pièces parfois seulement connues par leurs titres⁸. Mais juxtaposition n'est pas interprétation et a rapidement été suggéré que la polémique s'était exprimée dans des genres dramatiques précis. Dans les espaces de langue française, il s'agirait des moralités, qui utilisaient la mise en scène allégorique pour crypter des discours sur l'actualité et qui furent plébiscitées par les groupes protestataires des années 1430 à 1560 ; et des sotties, jeux animés par des fous à la parole débridée qui furent en faveur au XVI^e siècle.

48 -

D'autres genres de l'époque, les mystères et les farces, n'ont pas été pris en compte dans cette catégorisation parce que les critères pour évaluer la polémique d'un genre théâtral ont d'abord été élaborés à partir de la dramaturgie interne des pièces. Pourtant, un mystère inspiré par la Passion du Christ ou par un épisode de la Bible n'eut d'évidence pas le même sens pour des communautés unies dans la même foi vers 1430 et pour celles de régions déchirées par les conflits confessionnels vers 1560. Le mémorialiste Pierrefleur a témoigné de la force subversive prêtée au milieu du XVI^e siècle aux spectacles religieux dans un pays de Vaud soumis au pouvoir du canton réformé de Berne, où les spectateurs restés catholiques et ceux deve-

⁸ Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France*, Paris, Le Cerf, 1886 ; Émile Picot, « Les moralités polémiques, ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français », études parues dans le *Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français* entre 1887 et 1906 (Paris, Slatkine reprints, 1970) ; Picot relevait 28 pièces allégoriques de contestation connues en français entre 1434 et 1558, dont 17 conservées, nombre que les travaux en archives permettent aujourd'hui d'étoffer.

nus protestants étaient prompts à en découdre⁹. D'où un changement de paradigme dans les études actuelles : les interactions avec les situations de communication sont placées au cœur de l'analyse des genres¹⁰.

Demeurée la principale approche des liens entre théâtre et polémique jusqu'à la fin du XX^e siècle¹¹, la réflexion sur les genres pose une autre question. Plus les critères d'analyse s'affinent pour définir les structures d'une sottie et d'une moralité polémique, plus apparaissent des phénomènes d'interférence. Ils ont longtemps obligé les chercheurs à s'appuyer sur l'hypothèse fragile des « genres de transition »¹² pour expliquer ces multiples enchevêtrements. Or peut-on parler de transition lorsqu'on constate le partage intergénérique de jeux de scène, par exemple l'exhibition d'un costume tronqué pour signifier le danger à parler librement d'un sujet controversé ? Mobilisé par la personnification de Paris qui dénonce les pressions que la ville et son université subissent dans la moralité *Excellence, Science,*

⁹ En 1558 près de Vallorbe, *La destruction de Jerusalem* « fust jouee magnifiquement, avec grande assemblee de peuple. Laditte histoire tendant la pluspart en derision des prestres et de toutes gens ecclesiastiques », Pierrefleur, *Mémoires*, éd. D. Martignier, Lausanne, 1856, p. 354.

¹⁰ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français (XV^e-XVII^e s.)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 62-68, p. 419-443.

¹¹ Entre autres Alan Knight, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1983 ; Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie, essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1984 ; les éditions par Jonathan Beck du *Concil de Basle [1434]*, Leyde, Brill, 1979 et de *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, six pièces polémiques du recueil La Vallière [1530-1560]*, Genève Slatkine, 1986.

¹² « [Les moralités polémiques] constituent un genre mixte, point d'interférence entre les autres genres, et l'on peut se demander si elles ne constituent pas un genre de transition entre la moralité et la sottie-action », Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, op.cit.*, p. 335 ; pour une analyse de cette approche, Estelle Doudet, « *Terra incognita* : la longue 'invention' de la moralité dans l'histoire des théâtres médiévaux de langue française », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez, Jelle Koopmans (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval français. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 139-156.

Paris et Peuple, pièce datée de la deuxième moitié du XV^e siècle¹³, ce geste resurgit à Genève dans la *Sottie des béguins* en 1523 pour suggérer la difficulté des adversaires de la tutelle savoyarde à se faire entendre en public :

Gaufroid
Ha ! sans la droite
Aureille nous ne jouerons rien.

Claude Rolet
L'aureille qu'avons interprette
En mal ce que disons pour bien¹⁴.

La prise en compte de ces grammaires gestuelles et visuelles partagées conduit désormais à équilibrer l'étude de la polémique en tant que genre par une étude de la polémique en tant que pratique communicative, la rhétorique du combat ne se cantonnant pas à des esthétiques spécifiques ni ne définissant seule la genericité de telle forme.

L'abandon de la pensée organique et évolutionniste qui a longtemps soutenu l'histoire des genres est enfin allé de pair avec une réorientation des enquêtes dans un sens qui interroge les outils du comparatisme. Ces derniers avaient été utilisés dès la fin du XIX^e siècle pour évaluer, dans une visée souvent nationaliste, les influences et les écarts entre les premiers théâtres polémiques d'expression française et leurs équivalents européens¹⁵. Pour relancer ces recherches, des notions sont désormais empruntées à l'histoire des transferts culturels, comme les « continuités alternatives »¹⁶ qui permettent de sui-

¹³ « Avez vous mal en ceste oreille ? » demande Excellence en regardant le bonnet à oreilles, sans doute tronqué, de Paris ; le dysfonctionnement de l'accessoire dénonce d'une situation de tension, sans qu'il soit possible de préciser quel était le contexte exact de la polémique, *Moralité à quatre personnages, Excellence, Science, Paris et Peuple*, Jean-Claude Aubailly, Bruno Roy (éd.), *Deux moralités de la fin du Moyen Âge et du temps des guerres de religion*, Genève, Droz, 1990, p. 42, v. 307.

¹⁴ *La Sottie des Béguins, Recueil des sotties françaises*, t. I, éd. Jelle Koopmans, Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 336-337, v. 286-290. La pièce proteste contre la politique savoyarde à Genève quelques années après la mort de Philippe Berthelier, opposant exécuté en 1519.

¹⁵ « La sottie est un genre dramatique tout français, et qui paraît n'avoir eu que peu d'influence sur les théâtres étrangers », Émile Picot, *Recueil général des sotties*, Paris, Firmin-Didot, 1902-1912, 3 vols., introduction t. I, p. 22 ; Marie Bouhaïk-Gironès, « Le Recueil général des sotties de Picot ou la construction d'un genre dramatique », *Les Père du théâtre médiéval français, op. cit.*, p. 121-137.

vre le devenir polémique de certaines pièces dans des langues, des esthétiques et des contextes à la fois différents et interconnectés.

 *Elckerlijc*, pièce allégorique néerlandaise imprimée en 1496 à Delft et célèbre aujourd'hui pour son adaptation anglaise *Everyman* dès les années 1510, a été par deux fois réécrite en latin aux Pays-Bas, par le catholique Christian Ischyrius, enseignant à Maastricht (*Homulus*, 1536) et par l'humaniste réformé d'Utrecht Macropedius (*Hecastus*, 1538). Le transfert du *spel van sinne* dans la dramaturgie des *comediae* et des *tragediae* néo-antiques a profondément transformé le genre de la pièce originale¹⁷. C'est pourtant dans la conservation de l'intrigue que la polémique entre les deux adaptateurs s'est glissée : l'histoire de Tout-le-Monde, riche bourgeois peu soucieux de son salut jusqu'au moment où il se trouve seul face à la mort et à Dieu, était en effet propice à alimenter les disputes des catholiques et des réformés sur les moyens permettant aux chrétiens d'être sauvés, par les bonnes œuvres ou par la grâce divine. L'utilisation du latin, langue tierce partagée des intellectuels européens, a aussitôt permis la déterritorialisation de la querelle vers les cercles luthériens allemands. Le prédicateur Thomas Kirchmeyer a donné un tour plus agressif à sa nouvelle réécriture latine *Mercator seu iudicium* (1540) en plaçant évêques et moines corrompus au chevet du protagoniste agonisant. L'imprimeur Jean Crespin, réformé français réfugié à Genève, a ensuite réécrit cette pièce dans *Le Marchand Converti* (1558), réintroduisant des jeux de scène usuels dans les moralités françaises pour mieux diffuser l'œuvre vers un royaume de France où les réformés faisaient face à une politique répressive¹⁸.

¹⁶ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/lettres* n°1, 2013, <https://doi.org/10.4000/rsl.219> (consulté le 20/05/2021). D'abord conçues pour nuancer le comparatisme, les notions de continuités alternatives, de langue tierce partagée et de portails de globalité ont été expérimentées dans Estelle Doudet, « Convergences, discontinuités, circulations : pour une histoire connectée du théâtre allégorique européen (XV^e-XVI^e siècle) », *La Question du sens au Moyen Âge, Mélanges offerts à Armand Strubel*, Catherine Nicolas et Dominique Boutet (dir.), Paris, Honoré Champion, 2017, p. 357-371.

¹⁷ Jan Bloemendaal, « Transfer and Integration of Latin and Vernacular Drama in the Early Modern Period. The Case of *Everyman*, *Elckerlijc*, *Homulus* and *Hecastus* », *Arcadia, International Journal for Literary Studies* n°44/2, 2010, p. 274-288.

Ces transferts complexes montrent que les polémistes ont pris soin de parler les langues (au sens linguistique et esthétique) de leurs publics, usant de préférence de dramaturgies connues : imitations du théâtre antique pour les milieux éducatifs ; reprises de mises en scène allégoriques pour les publics citadins. Suivre ces transferts permet de nuancer le postulat traditionnel « à nouvelle foi, nouveaux genres dramatiques » ; en situation de lutte, l'invention esthétique s'avère souvent moins efficace que le emploi de traditions rodées¹⁹.

DE QUOI LA POLÉMIQUE PARLE-T-ELLE AU THÉÂTRE ? LA CONSTELLATION DES LUTTES

L'idée selon laquelle les polémiques anciennes auraient été polarisées par les conflits de foi liés aux mouvements de réformes et de contre-réformes du XV^e au XVII^e siècle, avant d'ouvrir aux militantismes politiques modernes, est déjouée par la diversité des enjeux disputés au théâtre dès les premiers témoignages conservés²⁰. Davantage encore que leur multiplicité thématique, ce sont aujourd'hui les capacités constellantes des polémiques théâtrales qui suscitent l'intérêt. La performance spectaculaire apparaît en effet comme un dispositif propice à l'articulation de revendications plus ou moins explicites que le spectacle fusionne en un ensemble persuasif.

De quoi parle la *Farce de Pattes-Ouaintes* jouée par des universitaires caennais en colère au carême 1492²¹ ? Rassemblées dans les archives de l'université de Caen par l'auteur de la pièce Pierre de Lesnauderie²², les pièces du dossier révèlent au premier abord une

¹⁸ Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent, formes et fonctions de l'actualité dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse inédite, Nanterre, 2011, p. 127-163.

¹⁹ Jean-Pierre Bordier, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », dans Maria Chiabo, Federico Doglio (dir), *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, Rome, Torre d'Orfeo, 2002, p. 109-133 ; Mathieu Ferrand, « Dame Raison et les Théologastres, de la littérature polémique au théâtre », *Réforme, Humanisme, Renaissance* n° 90, 2020, p. 100-115.

²⁰ Fritz Holl, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jhr. in Frankreich*, Leipzig, 1903.

²¹ 1493 selon notre calendrier.

affaire financière locale. Alors que les statuts de l'établissement normand, fondé par le pouvoir anglais pendant la Guerre de Cent Ans, l'avaient jusqu'alors soustrait à la taxation imposée par l'administration française, cette dernière réclamait maintenant l'impôt à l'université, déclenchant querelles intestines et manifestations publiques. Au cours de l'une d'entre elles fut jouée *Pattes-Ouaintes* [*Pattes-Graissées*], pièce qui prend à partie le collecteur de l'impôt et les universitaires ralliés à la politique royale.

Le combat s'engage dès l'entrée en scène de la protagoniste nommée « La Mère, l'Université ou l'Église »²³, trois désignations qui croisent plusieurs angles d'attaque. La « Mère » d'enfants ingrats qui, pour la plupart, l'abandonnent à son triste sort dans la pièce incarne « l'Université » de Caen trahie par certains de ses membres. Par une montée en généralité, le personnage est aussi l'Église, l'université étant juridiquement une institution ecclésiastique. Le discours de la victime, inspiré des *Lamentations de Jérémie* qui dénoncent la destruction de Jérusalem par les ennemis de Dieu, hausse la taxation à la hauteur d'une menace hérétique. L'évocation du viol de la « princesse » abandonnée suggère une cible politique²⁴ car, contrairement à l'Université de Paris traditionnellement appelée épouse du roi de France, l'institution normande rappelle qu'épouse de son fondateur anglais, elle est maintenant livrée à un violeur étranger, le monarque français. Cinquante ans après le rattachement de la Normandie au royaume et alors qu'on peut supposer encore vivaces les souvenirs du long conflit entre France et Angleterre, la charge restait sans doute d'une certaine violence.

La convergence des luttes tentée par le spectacle a été soutenue par son intégration à un ensemble de manifestations susceptibles

²² Pierre de Lesnauderie, auteur de plusieurs pièces d'actualité dans les années 1490, a par ailleurs été un auteur prolifique en français et en latin et recteur de l'université de Caen au début du XVI^e siècle. Entre autres, Jelle Koopmans, « Polémiques universitaires sur la scène », *Le Théâtre polémique, op. cit.*, p. 77-87 ; 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, 2008, p. 31-43.

²³ Pierre de Lesnauderie, *La Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. Théodore Bonnin, Évreux, 1843, p. 3.

²⁴ La Mère : « Crist, cher espoux, lesra tu ton espouze / estre en ce point par force violee ? », *Pattes-Ouaintes, op. cit.*, p. 25.

d'interagir avec ces thématiques. Jeunes maîtres et étudiants ont organisé une campagne de tracts latins versifiés dénonçant l'atteinte aux libertés académiques et qui furent affichés aux portes des églises. Des cortèges en armes ont envahi les rues de la ville. La farce a enfin été représentée devant la maison où était enfermé le percepteur, forcé de regarder la caricature bredouillante de lui-même par laquelle les protestataires raillaient sa prétention d'être le représentant de « la chose publique »²⁵. L'approche des arts du spectacle par le prisme du combat invite donc à déplacer des notions-clefs de l'historiographie dominante : il n'y a pas une polémique, mais un enchevêtrement de contestations ; il n'y a pas du théâtre, mais un montage de performances qui entretiennent un climat de conflit.

RELATIONS THÉÂTRALES ET RAPPORTS POLÉMIQUES : PRATIQUES D'UN DISPOSITIF

54 -

Si la belligérance des scènes a largement excédé le domaine de la controverse religieuse avant comme après l'arrivée de la Réforme, l'aggravation généralisée des conflits confessionnels au fil du XVI^e siècle a exacerbé les usages de la polémique, ce qui invite aujourd'hui à réinterroger les savoir-faire des producteurs et les savoir-interpréter des récepteurs.

Polémiquer était en effet un savoir et une conduite sociale privilégiés par certains groupes sociaux. Dotés d'une autorité suffisante pour exposer publiquement leurs convictions, soudés entre eux par des habitus professionnels mais potentiellement séparés par leurs obédiences religieuses à partir de 1520, enseignants, juristes, prédicateurs, imprimeurs et étudiants ont été à cette époque les principaux animateurs des scènes de combat. Les archives attestent de fréquentes collaborations entre ces groupes, comme le montre l'arrestation dont furent victimes en 1486 Henri Baude, fonctionnaire royal et auteur d'une pièce attaquant les conseillers de la cour, et les juristes qui l'avaient jouée au Palais de justice de Paris²⁶. Les circulations maté-

²⁵ Pattes-Graissées : « La chose publique doit estre / exposee quant besoin en est », *ibid.* ; Lesnauderie, qui jouait le personnage, « estoit habillé comme Buriau et sy le contrefaisoit de parole et mesme en sa presence », *Pattes-Ouaintes*, p. 1.

²⁶ Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (1420-1550)*, Paris, H. Champion, 2007, p. 143-149.

rielles des textes pointent des divergences tout aussi fréquentes, parfois traduites par de curieux transferts d'une polémique à une autre. Représenté à Toulouse en 1507 par un groupe de clercs mécontents de l'ingérence royale dans l'élection du nouvel évêque, *L'Estrif du pourveu et de l'ellectif* dénonce les abus de pouvoir du Prince Quelqu'un *alias* Louis XII et la stupidité du Père ceint, un personnage portant une énorme ceinture et parlant un italien de fantaisie dans lequel il est aisé de reconnaître le Saint Père. Le texte imprimé fut ensuite diffusé par Guillaume Eustache à Paris en 1511 avec privilège royal²⁷. Les raisons de ce soutien officiel, qui semble aveugle à l'attaque ouverte contre le roi, sont délicates à cerner mais on peut supposer qu'elles tiennent au nouveau contexte de guerre entre Louis XII et Jules II, générateur d'une vague de spectacles et d'imprimés contre ce dernier²⁸. Le lectorat que visait le libraire parisien était dès lors invité à adhérer à un combat dont les armes demeuraient identiques à celle du spectacle toulousain mais dont les cibles changeaient. Alors que les historiens, intéressés par les cas singuliers de la Basoche ou des réformés genevois, ont longtemps tenté d'assigner des identités précises aux milieux de production du théâtre polémique, les coopérations, appropriations, réorientations incitent aujourd'hui à saisir les théâtres polémiques comme des dispositifs réutilisables ayant circulé dans l'espace et le temps entre des groupes partageant les savoir-faire de la contestation et de la publicisation²⁹.

²⁷ *L'Estrif du Pourveu et de l'Ellectif*, Paris, Guillaume Eustache, 1511 ; Jelle Koopmans, « Les universités », art. cit. ; Alan Hindley, « Théâtre antipapal : trois textes dramatiques du début du XVI^e siècle », *Le Théâtre polémique, op. cit.*, p. 109-122.

²⁸ Jennifer Britnell, *Le Roi très chrétien contre le pape. Écrits antipapaux en français sous le règne de Louis XII*, Paris, Garnier, 2011.

²⁹ Y compris la capacité à faire évoluer le mode de publication des pièces qui, au fur et à mesure que la censure est devenue plus sévère après 1560, ont parfois été lues en groupe dans des espaces privés ; Jelle Koopmans, « Acteurs protestants, auteurs protestants, représentations protestantes ? », *Théâtre, guerres et religion, op. cit.*, p. 22.

Entendue au sens foucauldien d'agencement hétérogène de dit et de non-dit générant des rapports de pouvoir³⁰, la notion de dispositif permet de saisir un autre type de rapport noué entre les performances : les composants discursifs et visuels qui ont circulé d'une pièce à l'autre, au sein des mêmes camps ou dans des partis adverses, ne sont pas des sources qui permettraient de tracer des filiations ; il s'agit plutôt de ressources dont l'origine importe moins que l'efficacité sérielle et la capacité à faire événement dans des situations variées.

L'inusable calembour *sanus/sanctus* qui assimile sainteté et santé a ainsi été une ressource continuellement exploitée pour dénoncer le malaise de la société chrétienne. Les pièces de controverse religieuse en français l'ont exploitée du *Concil de Basle* (1434), pièce qui dénonce les conséquences désastreuses du Grand Schisme, à *La Maladie de Chrestienté* du pasteur Mathieu Malingre (1533), qui assimile la maladie au catholicisme dévoyé. Toutefois la montée en puissance du militantisme réformé entre 1530 et 1560 a modifié la dynamique d'utilisation de cette ressource. D'une part, comme en témoignent les airs tendancieux insérés dans *La Maladie de Chrestienté*³¹, les transferts intermédiaires se sont intensifiés, le motif circulant du théâtre aux chansons, des prêches aux affiches. C'est d'ailleurs cette stratégie de saturation de l'espace public qui a fait de Neuchâtel un « laboratoire »³² du militantisme réformé dans les années 1530, grâce à l'action conjointe des pasteurs Farel, Marcourt et Malingre et de l'imprimeur Pierre de Vingle. D'autre part, la reprise permanente des mises en scène de la maladie et de la guérison a fini par connecter,

56 -

³⁰ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, éd. Daniel Deferr, François Ewald, Paris, Gallimard, t. II, 1994, p. 298-329.

³¹ Les cantiques qu'entonne le pharmacien Bon Savoir pour guérir Chrestienté malade ont été publiés par Malingre dans un recueil de chansons spirituelles diffusé à la même époque que sa pièce ; ils pastichent les chansons célèbres de Clément Marot.

³² Julien Goeury, *La Muse du Consistoire, une histoire des pasteurs-poètes de la Réforme à la Révocation de l'Édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016, p. 39-54. Une comparaison reste à faire avec la vague de spectacles, pamphlets, caricatures et chansons contre le catholicisme ayant submergé Berne au moment de sa conversion à la Réforme dans les années 1520 car le groupe neuchâtelois semble en avoir repris le fonctionnement (Glenn Ehrstine, *Theater, Culture, and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leyde, Brill, 2002).

dans l'esprit du public, des spectacles de protestation pourtant conçus par des auteurs et dans des contextes bien différents. À la fin de sa vie, le futur rédacteur de l'Édit de Nantes Soffrey de Calignon se rappelait s'être converti adolescent après avoir assisté à un spectacle montrant l'Église vomissant à la suite d'une indigestion de richesses ; associée dans le témoignage au souvenir de Marguerite de Navarre (*La Farce du Mallade*, 1535), la pièce était sans doute une reprise de la *Comédie du Pape Malade* du calviniste Conrad Badius (1561)³³.

Ces brouillages mémoriels disent le développement accéléré, entre quelques décennies, d'une culture où les publics ont spontanément mis en rapport spectacle et contestation, et ceci d'autant plus aisément que la communication polémique ne s'adresse pas à ses adversaires, diabolisés et rejetés hors de l'interlocution, mais à des tiers supposés complices. Dès lors, l'attente ou le soupçon de la subversion s'est logé dans l'œil de celles et de ceux qui observaient les représentations. Cette inflexion du rapport au théâtre est sensible dans les modifications apportées par les pouvoirs politiques aux systèmes de censure préalable, déjà établis dans la plupart des régions européennes au XV^e siècle mais renforcés dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Elle l'est aussi dans les réactions des publics qu'ont enregistrées des enquêtes de police devenues plus fréquentes. L'une d'entre elles, menée dans la ville de Tournai en 1559, a recueilli les avis de deux spectateurs, Antoine Ployart et Sébastien Ploucquet, au sujet de plusieurs représentations données pendant l'hiver 1559 à l'auberge de la Tête d'or et ayant fait scandale par leurs attaques contre l'Église catholique³⁴. À bien lire leurs témoignages sur les propos tenus par l'assistance à ces occasions, il apparaît que les pièces ont suscité des émotions contrastées, certains spectateurs déclarant leur empathie (« voila qui touche ») en entendant un acteur jouant le prophète Élie répéter à Jézabel que Dieu « veult estre adoré seul »³⁵. Tous les spectacles ne véhiculaient pas cependant des messages controversés, à l'image de la farce mettant en scène une épouse adultère camouflant ses absences en prétendant assister aux offices ; le fait que les deux

³³ Estelle Doudet, *Moralités*, *op. cit.*, p. 401.

³⁴ Éditée par Katell Lavéant « Le Théâtre et la Réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux », *Le Théâtre polémique*, *op. cit.*, p. 172-174.

³⁵ *Ibid.* p. 173 ; l'expression « voila qui touche » a été soulignée par le copiste de la déposition.

Tournaisiens la citent parmi les pièces potentiellement contestataires montre que l'humour traditionnel n'apparaissait plus si innocent en cette nouvelle ère du soupçon³⁶. Mais le détail peut-être le plus significatif de l'enquête est la mention de débats au sein du public sur les vices et les qualités du théâtre :

Aultres et illec estant parloient de ce que les prebstres avoient vullu deffendre de jouer et que une femme disoit que c'estoit a raison que par ces jeulx on divertoit les gens d'aller a l'eglise, ungs desdits quatre hommes profera semblables parolles en substance : « si on faisoit l'office en l'eglise en franchois, les gens y iroient plus volentiers³⁷ ».

Si l'accusation de détourner les croyants de leurs devoirs est un classique de la théâtraphobie³⁸, l'argument apparaît ici dans une dispute entre spectateurs mettant en rapport le spectacle et la messe et suggérant que le premier l'emporterait sur la seconde par sa facilité d'accès et sa force de persuasion. On saisit ici combien le glissement qui a mené du temps des luttes par le théâtre (XV^e-XVI^e siècle) au temps des querelles sur le théâtre (XVII^e-XIX^e siècle) doit à la puissance et l'hypervisibilité acquises en quelques décennies par le théâtre polémique.

58 -

CONCLUSION

Du XIV^e au XVII^e siècle s'est développée dans la majorité des régions européennes une puissante culture publique de la conflictua-

³⁶ Ce biais interprétatif a été à la source de nombreuses difficultés pour les acteurs comiques, comme le montre l'interdiction de jouer prononcée à Rouen en 1566 contre la troupe du Pardonneur soupçonnée d'avoir joué une farce anticatholique ; Estelle Doudet, « Le recueil de Rouen, scènes d'une ville au seuil des guerres de religion », *Théâtre, guerres et religion, op. cit.*, p. 45-56.

³⁷ *Ibid.*, p. 174 [alors que d'autres, ici présents, parlaient du fait que les prêtres avaient voulu interdire de jouer et qu'une femme disait que c'était à raison parce que, par ces spectacles [du dimanche], les gens étaient détournés d'aller à l'église, l'un des quatre hommes mentionnés proféra en substance ces paroles : « si on disait l'office en français à l'église, les gens iraient plus volontiers »].

³⁸ Elle est citée dans le *Tretise of Miraclis Pleyinge* (éd. Clifford Davidson, Kalamazoo, Western Michigan University Press, 1993), traité anti-théâtral du début du XV^e siècle rédigé dans un milieu réformiste anglais proche des lollards.