



LE THÉÂTRE DE L'ÉGLISE

LE THÉÂTRE DE L'ÉGLISE (XII^E-XVI^E SIÈCLES)

PAR MARIE BOUHAÏK-GIRONÈS

Pour citer cet article :

– BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, « Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles) », dans *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011 (1^{re} éd. en ligne 2011).

Cet article est sous licence [Creative Commons 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/) BY-NC-ND. – Vous devez citer le nom de l'auteur original de la manière indiquée par l'auteur de l'œuvre ou le titulaire des droits qui vous confère cette autorisation. – Vous n'avez pas le droit d'utiliser cette création à des fins commerciales. – Vous n'avez pas le droit de modifier, de transformer ou d'adapter cette création.

Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles) Introduction

PAR MARIE BOUHAÏK-GIRONÈS*

Le dossier rassemble quatre communications présentées lors de la journée d'étude du 19 mars 2010 qui s'est tenue au Centre Malher, dans le cadre du cycle « Les nouveaux horizons de l'ecclésiologie » proposé par Dominique Iogna-Prat. La journée s'est conclue par une table ronde, à laquelle ont bien voulu participer Denis Hüe, professeur à l'Université de Rennes 2, Mario Longtin, professeur à Western Ontario University (Canada), Didier Méhu, professeur à l'Université de Laval (Canada) et Daniel Russo, professeur à l'Université de Bourgogne/Institut Universitaire de France. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre vive reconnaissance pour les éclairages qu'ils ont apportés et les débats qu'ils ont ouverts. Si ces discussions ne peuvent pas être reproduites ici, leurs apports sont précieux pour le développement du projet dont cette journée d'étude marque la première étape.

* Universiteit van Amsterdam/Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek.

Cette première rencontre est née d'un désir de confrontation entre disciplines et entre chercheurs qui souvent se sont manqués. Je me permettrai de débiter cette présentation par un mot personnel en exprimant ma satisfaction à voir que les historiens du religieux commencent enfin à s'intéresser de près au théâtre¹ et en remerciant sincèrement Dominique Iogna-Prat d'avoir voulu amorcer ce projet commun. Les rapports entre l'Église et le théâtre sont en effet au cœur des interrogations que nous portons au sein du programme de recherche de l'Université d'Amsterdam intitulé « *Law and Drama : how Theatrical Practices are defined by, with, and against the Law in France & French-speaking regions (13th-16th centuries)* »².

La société médiévale a pour – fascinante – pratique d'interroger ses mythes sur la scène de théâtre. En même temps qu'elle contrôle et censure le théâtre, l'Église participe de façon pleine à son développement. Elle encourage et organise une grande partie des représentations théâtrales des XII^e-XVI^e siècles. Son clergé se prête au jeu, prenant en charge les rôles premiers au sein des mystères. Si les historiens

1. J'avais lancé un appel en ce sens lors du congrès de la *Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public* en 2007. Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article : M. BOUHAÏK-GIRONÈS, « L'historien face à la littérature : à qui appartiennent les sources littéraires médiévales ? », dans *Être historien du Moyen Âge au XXI^e siècle, Actes du 38^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public*, Paris, 2008, p. 153-164.

2. Programme de recherche (2008-2013) financé par la *Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek* et dirigé par Jelle Koopmans (Universiteit van Amsterdam / Académie Royale des Sciences et Belles Lettres des Pays-Bas).

ont maintenant reconnu l'importance capitale du théâtre à la fin du Moyen Âge, il n'a pas été jusqu'à aujourd'hui consacré de programme de recherche abouti à la question (séparation académique des disciplines oblige). Il faut dire aussi que l'objet résiste par ses nombreux paradoxes. Alors que le caractère « religieux » ou « ritualisant » du théâtre grec ne lui a aucunement nuï, quand historiens et philosophes s'en sont emparés avec le bonheur que l'on sait³, ce sont précisément les liens complexes entre Église et théâtre qui ont lésé l'étude du théâtre médiéval. Le projet amorcé ici entend se donner les moyens de comprendre comment, à la fin du Moyen Âge, l'institution ecclésiastique encadre, d'une part, et reçoit, d'autre part, l'interrogation scénique à grande ampleur et à grande fréquence des histoires et mystères chrétiens, à travers l'étude des liens entre l'Église et le théâtre, dans leurs enjeux sociaux, juridiques, théologiques, esthétiques et architecturaux.

Les mythes historiographiques, de Molière à Umberto Eco

La première chose qu'il faut démêler est la relation censément compliquée entre l'Église et le théâtre⁴. Cette discordance – voire cet antagonisme –, est un *topos* de la

3. Pour ne citer qu'une seule référence : J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.

4. Certaines des réflexions qui suivent doivent beaucoup aux stimulantes discussions que j'ai de façon récurrente avec mes collègues et amis, en particulier pour ce dossier avec Estelle Doudet. C'est bien un travail collectif, dont je me fais pour l'occasion porte-parole, que je me permets de présenter ici.

culture occidentale, exalté par plusieurs mythes, dont le plus important est celui de la mort et de l'enterrement de Molière⁵. En effet, l'idée de l'interdit que l'Église aurait posé sur le théâtre se retrouve exploitée par de nombreuses plumes, à des fins on ne peut plus diverses, sans que l'on arrive précisément à comprendre sur quoi s'est construite cette mythologie. Le procès fait au théâtre – et précisément la querelle de la moralité du théâtre, qui occupe l'Église comme les milieux lettrés dans la seconde moitié du XVII^e siècle, a été suffisamment tapageur pour avoir profondément marqué

5. On aurait refusé les sacrements chrétiens à Molière, a-t-on pu croire, ou dire, du fait de sa profession de comédien. Le roi en personne serait intervenu pour qu'il puisse malgré tout être enterré. L'histoire semble plus prosaïque. Au soir du 17 février 1663, Molière, souffrant depuis plusieurs années, a un malaise à la fin d'une représentation du *Malade imaginaire*. Rentré chez lui, il meurt très rapidement à la suite d'une hémorragie interne. Sa femme fait venir l'abbé Paysant de la paroisse de Saint-Eustache, qui arrive trop tard pour que Molière reçoive les sacrements. En aucun cas le curé ne refuse les derniers sacrements à Molière, marié et qui se conduisait dans la vie quotidienne en bon chrétien comme tout bourgeois parisien. Il n'a néanmoins pas pu signer la fameuse renonciation à la profession de comédien, exigée dans le rituel du diocèse de Paris. Le curé de Saint-Eustache renvoie alors l'affaire devant l'archevêché. Car le cas est on ne peut plus embarrassant : ne pas enterrer Molière ? impossible, que dirait le public ! Passer outre le fait qu'il n'a pas signé la renonciation et faire un cadeau à celui qui a écrit le *Tartuffe* et *Dom Juan*, impossible, que diraient les dévots ! Pour éviter le scandale des deux côtés, le compromis est trouvé par l'official : on accorde à Molière une sépulture ecclésiastique tout en l'enterrant de nuit, sans service solennel. Attitude pragmatique, à une période pendant laquelle le pouvoir et la capacité d'oppression de l'Église se lit effectivement sur l'histoire du théâtre et a influé sur le statut juridique du comédien. Voir R. DUCHÈNE, *Molière*, Paris, 1998.

l'idéologie occidentale ; au point que, par un processus bien connu, on a étendu, généralisé et fait remonter ce phénomène à la période médiévale. Ainsi François-René de Chateaubriand, qui en 1815, après que plusieurs scandales ont eu lieu lors de funérailles de comédiennes célèbres à qui les curés avaient refusé des obsèques religieuses, se met en charge d'éclairer l'opinion publique sur la question. Enjeu politique au cœur des débats entre libéraux et conservateurs en ce début du XIX^e siècle, la question de l'excommunication des comédiens amène Chateaubriand à prendre une position modérée, à défendre ardemment les choix des curés par leur devoir d'obéissance aux canons, tout en reconnaissant que le théâtre s'est policé au fil du temps et que ses praticiens méritent l'indulgence morale. En un raccourci fulgurant de mauvaise foi ou d'ignorance, ou de confusion, Chateaubriand fait un détour par le théâtre du Moyen Âge pour trouver dans l'histoire une justification à la sympathie qu'il offre à l'Église condamnant les comédiens. La sévérité de l'Église contre le théâtre a sa source, soutient Chateaubriand, aux temps où le théâtre des mystères ne pouvait susciter qu'hostilité, tant « la religion y était profanée, les mœurs outragées, la satire poussée jusqu'à la calomnie. Enfin, quand notre scène s'épura, l'Église toujours scrupuleuse lorsqu'il s'agit de la conservation des mœurs, ne vit pas de raisons suffisantes pour renoncer à ses souvenirs, pour abandonner ses traditions et ses lois. Bossuet, Bourdaloue, Fléchier continuèrent à condamner

le théâtre avec toute l'autorité de leur éloquence et de leur génie⁶».

Si Chateaubriand a sa part dans la mise en place du mythe de l'aversion de l'Église pour le théâtre, c'est encore un lieu commun avec lequel savent toujours jouer les écrivains aujourd'hui. Ainsi Umberto Eco, qui navigue avec brio sur les mythes de la culture occidentale, a su exploiter la question de l'interdit théâtral. On se souvient que le ressort premier de l'action du *Nom de la rose*⁷, sur fond de querelles entre le Pape, les franciscains et les dominicains en 1327, repose sur les intrigues et enjeux autour d'un ouvrage interdit – le livre qui fait mourir. L'ouvrage en question n'est autre que le second tome de la *Poétique* d'Aristote, dont l'unique copie, cachée aux yeux du monde, se trouve dans la bibliothèque de l'abbaye bénédictine. Cultivant ici une énigme légendaire de l'histoire intellectuelle occidentale, Eco prête vie à l'hypothétique suite de la *Poétique*, qui aurait traité de la comédie et du rire.

Le texte de la *Poétique* d'Aristote nous est en effet parvenu dans une forme qui paraît lacunaire, amputée, ce qui n'a pas laissé d'embarrasser, voire d'inquiéter la critique. Manque assurément que ce second tome de la *Poétique*, devenu pierre achoppement, lieu de failles de la théorie littéraire. La *Poétique* est-elle incomplète, tronquée par les aléas de sa transmission, elle qui n'est pas tout à fait intelligible en l'état et ne sert que

6. FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Écrits politiques (1814-1816)*, éd. C. SMETHURST, Genève, 2002, p. 216-227, texte VI, *De l'excommunication des comédiens*.

7. UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, 1980 (1982 pour la traduction française).

très mal l'histoire du théâtre⁸ tant elle lui nie l'essentiel ? Ou Aristote n'a-t-il pas écrit cette suite malgré l'annonce qu'il en avait fait dans ses épîtres, pervertissant ainsi à jamais l'histoire littéraire ? Qu'était-il arrivé à la *Poétique* ? Rien ne permettait vraiment de résoudre l'enquête. Les débats entre spécialistes, relancés en 1839 par la découverte à Paris à la Bibliothèque nationale d'un traité de quelques pages en grec sur la comédie (le *Tractatus Coislinianus*), n'ont rien apporté de convaincant à l'affaire⁹. Et les philologues, qui se prennent peu à rêver, ont arboré pendant longtemps l'austère posture de précaution : ne parlons plus de cela ! Mais là où les philologues ne vont plus, les écrivains cheminent. La question est résolue dans le roman d'Umberto Eco : le seul exemplaire du second tome de la *Poétique* que le Moyen Âge ait conservé périt dans l'incendie de l'abbaye bénédictine qui clôt l'intrigue romanesque ; il faudra à jamais se contenter d'une *Poétique* mutilée. Luxe de la fiction, qui n'a pas les tabous de la science pour rendre lisibles les secrets du monde.

S'il n'est pas explicitement question de spectacles théâtraux comme objet du scandale dans le livre, Umberto Eco a choisi de s'appuyer, pour asseoir la crédibilité de son intrigue, sur le lieu commun des rapports impossibles entre l'institution ecclésiastique et le théâtre, fondé en partie sur l'assimilation entre le théâtre, le rire et le Diable. Le parti du roman – Aristote avait bien écrit une suite à la première partie de la *Poétique* et

8. Florence Dupont montre pourtant dans son dernier livre qu'« il n'est pas si facile d'être non-aristotélicien » quand on parle, quand on fait du théâtre. FL. DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, 2007.

9. O. J. SCHRIER, *The "Poetics" of Aristotle and the "Tractatus Coislinianus" : a bibliography from about 900 till 1996*, Leiden, 1998.

l'Église médiévale et ses désastres l'ont fait disparaître¹⁰ – conforte encore le mythe avec lequel joue Eco : l'Église chrétienne n'a eu de cesse de tuer le théâtre.

Évitement et résistances

La question n'est néanmoins pas seulement encombrée de légendes. Elle a aussi souffert de la rigidité des cadres dans lesquels s'est construite l'histoire littéraire. Il convient de retracer les stratégies d'évitement mises en œuvres depuis plus d'un siècle pour contourner l'étude du sujet : théâtre et Église, Église et théâtre, deux termes qui ne devraient pas s'accorder tout à fait. Face au phénomène du théâtre médiéval, les résistances sont multiples. D'un côté, chez les littéraires, le sujet est problème : un théâtre religieux à l'époque où l'émancipation populaire passe par l'invention d'une culture laïque ? voilà qui n'entre pas dans les cadres idéologiques mis en place depuis le XIX^e siècle par les pères de la philologie. Car, si la construction historiographique sur la tragédie grecque débute entre la fin du XVIII^e et le début XIX^e siècle chez les Allemands (Schelling, Hölderlin, Hegel) autour du concept de tragique¹¹, la construction du théâtre « médiéval » se fait en France entre 1880 et 1920, à l'École des chartes

10. Quatre ans après la parution du roman d'Umberto Eco, le spécialiste américain de la littérature grecque classique Richard Janko publie un livre convaincant tentant de montrer que les pages du *Tractatus Coislinianus* sont bien les vestiges de l'ouvrage d'Aristote. Voir R. JANKO, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, London, 1984. Sur la fortune de la *Poétique*, Janko renforce encore le rêve d'Eco : on se rappelle que dans l'épilogue du *Nom de la Rose*, Adso sauve quelques lambeaux de parchemin dans les restes de la défunte bibliothèque bénédictine...

notamment, où s'institue une histoire nationale de la littérature et du théâtre¹². Le jugement négatif de Gaston Paris sur le théâtre médiéval est explicite : « On a dit plus d'une fois que les mystères – on finit par appeler ainsi même les Vies de saints, les épisodes de l'histoire biblique et jusqu'à des drames profanes – furent pour le XV^e siècle ce qu'avaient été les chansons de geste pour le haut Moyen Âge ; mais ils avaient, en comparaison de celles-ci, le grand désavantage de n'être pas sortis spontanément de l'inspiration nationale, d'être puisés à des sources latines, d'être soumis au contrôle de l'Église, et de manquer, par suite, de liberté autant que d'originalité¹³ ». Indépassable insuffisance des mystères aux yeux du chartiste. Est-on aujourd'hui sorti de l'embarras ainsi exprimé par le philologue ? Rien n'est moins sûr.

Du théâtre dans une société entièrement dominée par l'Église ? impossible affirment – de l'autre côté du spectre disciplinaire – les sociologues, car le théâtre est espace de *liberté*. Cette société médiévale qui se donne les moyens de jouer (et donc d'interroger) ses mythes, voilà qui semble difficile à admettre : « Il ne peut y avoir de place pour

11. P. JUDET DE LA COMBE, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Montrouge, 2010.

12. *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, M. BOUHAIK-GIRONÈS, V. DOMINGUEZ, J. KOOPMANS dir., Rennes, 2010.

13. G. PARIS, *Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge*, Paris, 1907, p. 267. Voir sur cette question U. BÄHLER, « Gaston Paris face au théâtre médiéval : si proche, si loin », dans *Les Pères du théâtre médiéval, op. cit.*, p. 85-99.

l'homme qui joue un rôle qui n'est point celui que lui impose son rang (la « grâce d'état ») dans une hiérarchie et un ordre modelé sur l'ordre divin », écrit Jean Duvignaud dans un chapitre intitulé « Peut-on dire qu'il y ait des acteurs dans les sociétés du Moyen Âge ? », dans lequel le sociologue accumule les contorsions intellectuelles pour nier l'évidence des pratiques théâtrales médiévales¹⁴.

L'histoire encombrée et problématique des rapports entre Église et théâtre, tel est pourtant le problème que nous souhaitons examiner sans stratégie d'évitement. Comment la question peut-elle aujourd'hui être renouvelée ? Comment ne plus ignorer ou contourner cette monumentale production, témoignage exceptionnel de ces pratiques : des centaines de pièces, des centaines de milliers de vers, racontant l'histoire sainte, qui n'appartiennent en propre ni à la culture cléricale, ni à la culture laïque, qui ne relève ni de la culture savante ni de la culture "populaire" ? Comment sortir des contradictions évoquées et comment articuler les termes d'une recherche à venir sur des pratiques remarquablement plurielles ? Cette première journée d'étude a été voulue comme prospective. Elle ne couvre pas, loin s'en faut, tous les problèmes que pose le sujet. Le titre que nous avons donné à notre journée, « Le théâtre de l'Église », n'entend pas restreindre le champ de notre étude à un objet qui recouvrirait des pratiques théâtrales propres à l'Église (le drame liturgique par exemple), par opposition à des pratiques laïques, urbaines ou sécularisées (le

14. J. DUVIGNAUD, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 41.

théâtre des mystères ou des moralités). Nous voudrions appréhender la façon dont l'Église se met en scène, et les moyens de l'acculturation chrétienne par la représentation ou la « spectacularisation » de son discours, tout autant que la question de la paradoxale cohabitation de l'interdiction de la prédication laïque et de la mise en scène constante des mystères sacrés et des histoires chrétiennes à travers le théâtre, pour en étudier les processus de légitimation. Les questions sont néanmoins vertigineuses. Nous avons privilégié lors de cette première journée une approche historiographique et déconstructionniste d'un côté, et une étude de l'inscription du théâtre dans l'espace public de l'autre. Jelle Koopmans, en revenant dans son article sur la fameuse question de la naissance du théâtre dans l'église, montre à quel point pour déconstruire les catégories et les modèles évolutionnistes sur lesquels s'est appuyée l'histoire littéraire, il ne suffit pas de les dénoncer : il faut effectuer un travail de documentation historique extrêmement sérieux. À l'heure où l'effort de la recherche sur le théâtre médiéval reste encore porté presque exclusivement vers l'édition critique, il est également urgent de poser les grandes orientations problématiques d'une étude de la juridiction de l'Église sur le théâtre. Simon Gabay expose les premiers résultats documentaires et réflexifs de la thèse de doctorat qu'il effectue sur cette question. À la lecture de son article, les stratégies de l'Église pour se mettre en scène à travers sa législation sur les spectacles apparaissent clairement, et on appréciera cette forme de mise en abîme. Dans le troisième article du dossier ici présenté, Rose-Marie Ferré fait le point sur les liens entre les représentations théâtrales, la sculpture et la peinture monumentales, à travers

l'examen de l'héritage de l'œuvre d'Émile Mâle. Fabienne Joubert propose enfin une étude de l'inscription des tableaux vivants dans l'espace public, du rôle des clercs dans ces festivités, et du message religieux délivré. Elle pose le problème du rapport entre tableaux vivants (éphémères) et art religieux pérenne, prolongeant ainsi la réflexion de R.-M. Ferré.

La deuxième séance de travail sur « Le théâtre de l'Église » aura lieu le 11 mai 2011 à Paris 1 (Centre Mahler). Nous nous préoccupons plus particulièrement pour ce nouvel atelier de la question des dogmes sur la scène de théâtre, en nous demandant s'il a existé une « théologie » des mystères.

LE THÉÂTRE DANS L'ÉGLISE : MYTHES ET
RÉALITÉ

PAR JELLE KOOPMANS

MOTS-CLÉS : THÉÂTRE, PERFORMANCES, ÉGLISES,
ESPACES DE JEU, HISTOIRE DES ÉTUDES MÉDIÉVALES

Résumé : La vue téléologique selon laquelle la seconde naissance du théâtre européen prit place à l'intérieur de l'église et faisait partie de la liturgie, n'est pas en accord avec le témoignage des sources. Bien au contraire : tout au long du Moyen Âge et bien en avant, jusqu'au XVII^e siècle, il y eut un théâtre à l'intérieur des églises – et il n'y a aucun inconvénient à cela. Une histoire des espaces de la performance dans la longue durée reste à écrire, et bien des marges de l'espace ecclésiastique (cimetières, palais archiépiscopaux, cours d'abbayes) peuvent être explorés.

Abstract : The teleological view according to which a second birth of European theatre took place in the Church, as part of the liturgy, and this theatre subsequently moved outdoors, is not supported by documentary evidence. On the contrary : all along the medieval period and well into the seventeenth century, an indoor theatre in Churches continued to be performed - and there is nothing wrong with that. A history of spaces of performance in the 'longue durée' remains to be written, and many margins of ecclesiastical space can be explored (cemeteries, archbishops' palaces, courts of abbey and the like).

Le théâtre dans l'Église : mythes et réalité

PAR JELLE KOOPMANS*

Le titre de cet article propose deux éléments et essaiera de problématiser leur tension : les mythes et les réalités (ou, si l'on veut, l'opposition entre l'interprétation des historiens du théâtre et le témoignage des sources). Il s'agira encore de revoir l'église non sans revoir le théâtre (ce qui sera un peu plus implicite). Pour ce qui est du plan de cet article : après un début didactique, simple, des complications se présenteront. Après les complications, il y aura les pistes – et le tout dans un désordre qui ira croissant pour le plus grand bonheur de la recherche.

* Universiteit van Amsterdam/Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek.

L'histoire présente bien le vice de ne pas être, parfois, ce que l'on attend bien d'elle. Les documents à partir desquels nos savoirs se sont construits ont la mauvaise habitude de vouloir infirmer les connaissances qu'ils étaient pourtant censés confirmer sans pour autant bien indiquer la voie pour sortir de l'impasse. À l'intersection de l'histoire du théâtre, trop longtemps restée une « partie » de l'histoire littéraire, et l'histoire telle que la pratiquent les historiens, cette aporie se montre clairement, et la question du théâtre joué dans l'église, voire à l'intérieur de l'église, illustre *a fortiori* le devenir problématique d'un « dogme de l'histoire littéraire ».

Les mythes

Le premier mythe sera celui d'un théâtre né à l'église : le mythe d'origine. On considère traditionnellement que, après le silence des sources au sujet d'une pratique théâtrale entre l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, le théâtre connaît un « second devenir » au Moyen Âge. Ce serait à l'église, à partir de dialogues ou sketches intégrés à la liturgie, que se serait développé un nouveau théâtre qui, par la suite, s'émanciperait de l'église ou serait chassé de l'église pour se retrouver sur la place du marché. Dans ce cheminement, le théâtre aurait également abandonné de plus en plus les sujets religieux pour devenir un véritable théâtre profane – et ce pour le plus grand plaisir de la laïcité républicaine.

L'argumentaire de cette journée d'étude a promis de « revenir de façon ferme sur la fameuse question de la naissance du théâtre dans l'église ». Très brièvement donc : que les premiers documents qui attestent, qui semblent attester, des activités que nous assimilerions aujourd'hui au théâtre (à partir de notre vision de ce qui constitue le fait dramatique), nous viennent de l'Église, n'a rien d'étonnant attendu que ce sont surtout – pour la période en question – les documents écrits émanant de l'institution ecclésiastique qui ont été conservés. En d'autres mots : il ne pouvait en être autrement. En second lieu, si l'Église a bien produit de tels documents, on aurait tort de les considérer comme attestations d'une nouvelle naissance du théâtre, d'une pratique théâtrale. Certes, il y a nouveauté, mais uniquement au sens où ces manuscrits documentent un nouveau phénomène qui n'est rien d'autre que l'enregistrement du fait dramatique par l'écrit – car en principe, la pratique théâtrale, encore à l'époque de Molière, peut facilement se passer de telles mises par écrit. Plus précisément encore : ce qui naît à l'Église, c'est la mise en écrit de textes et non le théâtre.

Qu'il y ait quelque chose de paradoxal à une situation où l'Église qui aurait été hostile aux représentations théâtrales (mais est-ce tout à fait vrai ? Renvoyons à la contribution de Simon Gabay) ou qu'une telle situation se comprenne puisque l'Église aurait détruit la notion de théâtralité au point de ne pas comprendre que ces nouvelles manifestations dramatiques constituent ce théâtre tant décrié (l'hypothèse de Luigi Allegri¹⁵), n'enlève rien au constat simple que, pour être

15. L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma, 1988.

documenté, le théâtre devait être à l'église. S'y ajoute la constatation, en somme banale, qu'à partir de la première trace d'un dialogue avec des rôles, on a crié au théâtre. Un certain travail d'assainissement, après une vive discussion, s'est fait en Allemagne sur ce point précis, car les collègues allemands ont cherché à déterminer avec précision la différence entre les *Feiern* (« célébrations ») et les « jeux » (*Spiele*). En effet, les premiers témoignages manuscrits de ce nouveau théâtre ne sont, dans une certaine mesure, devenus que pleinement dramatiques dans les éditions modernes, qui les ont re-façonnés, même sur le plan de la typographie, pour qu'ils puissent devenir ce que nous appelons, aujourd'hui, « théâtre ». Les documents ne sont pas étudiés pour ce qu'ils sont, mais bien pour ce qu'ils doivent représenter. Que la naissance du théâtre à l'église soit une « naissance » reste à voir ; qu'il s'agisse de « théâtre » n'est pas totalement clair non plus.

Le second mythe sera celui d'une évolution, à partir de ce théâtre, vers un théâtre religieux et ensuite profane, mais aussi, et plus précisément, celui du transfert d'un théâtre joué à l'intérieur des églises vers un théâtre joué devant les églises et finalement, un théâtre joué où plus aucune église n'est en vue.

Ce deuxième point – où je compte être tout aussi ferme – est donc celui de l'évolution. Il s'agit de la prétendue évolution de ce théâtre de l'église – liturgique – qui ne fut oncques en tant que tel ou continuellement comme tel, vers un théâtre sorti de l'église, joué sur le parvis de l'église, parfois appelé semi-liturgique. Ce théâtre semi-liturgique aurait cédé, à son tour, le pas à un théâtre totalement affranchi de l'église

sur la place du marché, appelé théâtre religieux, mais avec bien des « interpolations profanes ». On comprend où nous allons, car toute cette évolution a naturellement eu lieu pour que le théâtre devienne, finalement, heureusement, laïcité oblige, un théâtre franchement profane. Dans ce résumé dépourvu de malveillance et d'esprit de polémique de nos connaissances, malheureusement, je n'exagère en rien, on observe une certaine téléologie. Comment et pourquoi le théâtre devait et se devait de quitter l'asile sûr et couvert pour se confiner aux endroits pluvieux et difficilement contrôlables en plein air, et ce surtout dans le Nord, voilà une chose que je n'ai jamais comprise. S'il faut à tout prix que, d'une manière ou d'une autre, ce prétendu théâtre de l'église devienne le théâtre moderne, ou qu'il faille à tout prix que les activités dramatiques à l'église aient cédé le pas à des manifestations d'un véritable théâtre, qui soit profane, qui soit à tous – enfin, le discours révolutionnaire – et qui n'attende plus que le retour des comédie et tragédie antiques, on a le droit de demander aux sources un consensus sur la question. Pour enfoncer le clou, il faudrait spécifier : il faudrait demander à la totalité ou à une majorité des sources un consensus sur la question. Ce qui se passe, en fait, c'est que d'autres sources viennent s'ajouter à celles de l'Église (le théâtre restera longtemps dans l'église) et parfois des sources littéraires – prenons un *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, que l'on peut bien croire ne pas avoir été joué dans une église, mais on n'en sait rien. On peut bien se demander ce qui autorise à parler d'un passage de l'église vers l'extérieur à partir de textes conservés – de documents d'archives, il n'y en a point. L'argument est facile, et du type : tout anonyme du Moyen Âge a pu être une

femme, mais il n'est pas totalement dénudé d'intérêt au sens où il montre, une fois de plus, à quel point l'interprétation des sources s'est laissée guider par des préjugés ou au moins par des conceptions établies à l'avance.

Un troisième mythe, également évolutionniste, est bien l'évolution d'un théâtre chanté, en langue latine (liturgique) vers un théâtre partiellement chanté, bilingue, semi-liturgique, vers un véritable théâtre vernaculaire qui, troisième problème, naturellement, ne demande plus qu'à devenir un véritable profane.

Ce qui fait clairement problème en tout cela, c'est le nombre extrêmement restreint de textes qui pourront étayer de telles hypothèses, surtout pour le théâtre semi-liturgique, mais également pour le théâtre dit religieux. La répartition géographique des textes conservés et l'absence de données extratextuelles sûres compliquent encore le problème. Heureusement, ce n'est pas cette problématique qui est programmée ici, mais elle constitue une toile de fond importante pour la question du théâtre dans l'église.

Entre ce modèle évolutionniste généralement adopté au XX^e siècle – citons Charles Mazouer qui constate que malgré un cas de survie du théâtre liturgique en 1372 (la *Présentation de la Vierge* de Philippe de Mézières)¹⁶ et la naissance d'« un théâtre en langue romane qui a pu se jouer dans ou hors de l'église », le XIII^e siècle « voit apparaître un nouveau théâtre – un théâtre de la ville, un théâtre urbain qui a bel et bien quitté

16. CH. MAZOUER, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, 1998, p. 60.

l'église »¹⁷ – mais bien d'autres savants pourraient être cités ici. Les antiquaires au XIX^e siècle étaient curieusement bien plus nuancés ; ainsi Petit de Julleville affirme : « Le spectacle envahit les places sans déserrer tout à fait les temples »¹⁸. Écoutons encore Dom Grenier : « Comme ces pièces de dévotion paraissaient plus faites pour les lieux de piété que pour des places publiques et des carrefours, il n'est pas étonnant qu'elle fussent représentées, et dans les églises, sous les porches, dans les cimetières, et par des ecclésiastiques ou par des religieux »¹⁹. Pourtant Claude Longeon nous affirme encore à propos d'une *Passion* dans l'église Saint-Laurent au Puy-en-Velay : « le fait de représenter un mystère à l'intérieur d'une église, non sous forme dialoguée mais « par personnages » est suffisamment rare au XVI^e siècle pour mériter d'être signalé »²⁰.

Problème donc – et que faire en cas de problème ? Une seule solution : prendre, reprendre la documentation. Car on peut bien demander aux documents de nous renseigner ou de nous fournir des réponses à des questions qu'on ne leur a pas posées. Et les documents ont bien plus à nous dire que le piètre résumé qui a été à la base de la 'doxa' de l'histoire du

17. *Ibid.*, p. 89.

18. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les mystères*, Paris, 1880, t. II, p. 87.

19. Dom GRENIER, *Introduction à l'histoire générale de la Picardie*, Amiens/Paris, 1856, p. 408 (*Mémoires de la société des antiquaires de Picardie*, 3).

20. CL. LONGEON, « Le théâtre au Puy-en-Velay au XVI^e siècle », dans *Hommes et livres à la Renaissance*, CL. LONGEON éd., Saint-Étienne, 1990, p. 77-92, ici p. 81.

théâtre. Car, en fait, malgré toutes les affirmations des historiens du théâtre, on joue à l'intérieur de l'église jusqu'au XVI^e et bien au-delà. On y joue du théâtre liturgique, du théâtre religieux, des mystères et même des farces. Personnellement, je n'ai rien contre cette pratique, mais l'on ne m'a jamais rien demandé – pourtant, je lis bien, dans les publications de mes prédécesseurs, une volonté de documenter un état de fait qui leur convienne. Si on y joue également du théâtre semi-liturgique, voilà ce que nous ne saurons jamais, car il n'est pas dans l'habitude de nos sources de se servir d'une telle terminologie saugrenue et on ne peut pas leur en vouloir.

Quelques contours

Afin de dresser un premier état des lieux, prenons quelques exemples aux deux extrémités de notre enquête pour illustrer cette affirmation. En 1351, Jean de Montdésert, curé de Saint-Malo de Bayeux, fut mis à l'amende pour avoir fait jouer le mystère de la naissance Jésus-Christ dans son église²¹. Cela s'est donc passé vingt ans avant le cas de « survie » du théâtre liturgique chez Philippe de Mézières et tend à montrer que, même pour un sujet comme la naissance Notre Seigneur, l'intérieur de l'église ne s'imposait plus comme aire de jeu, mais que la pratique, rétive comme toujours à bien

21. Dom P. PIOLIN, « Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine », *Revue de l'Anjou*, 3 (1858), p. 321-335, ici p. 332.

comprendre les choses, continuait à faire comme si rien n'était. Vingt ans après la prétendue survie, en 1393, on n'accorde plus, à Amiens, la permission de faire des farces dans le chœur de la cathédrale : ne seront désormais joués que les jeux « suivant l'ancienne coutume, comme il est marqué dans les livres »²². À Utrecht, aux Pays-Bas, on joue en 1418 encore dans l'église, mais on admoneste les spectateurs de se rappeler qu'on est bien dans une église et de se comporter avec décence – avec même une stipulation de la peine encourue pour avoir troublé les joueurs ou les spectateurs²³.

À l'autre bout, mentionnons l'édition de la *Chronique de Notre-Dame-d'Espérance de Montbrison*²⁴, qui cite les synodes de 1566 et 1577 :

« Es jours de fêtes des Innocents et autres, on ne doit souffrir es eglises jouer jeux, tragedies, farces et exhiber spectacles ridicules avec masques, armes, et tambourins et autres choses indecentes qui se font en icelles, sous peine d'excommunication. »

Et au beau milieu de tout cela, l'évêque parisien Étienne Poncher défend en mai 1515 aux clercs

22. Dom GRENIER, *Introduction, op. cit.*, p. 421.

23. PR. van DUYSSE, *De Rederijkkamers in Nederland, hun invloed op letterkundig, politiek en zedelijk gebied*, Gand, 1900, t. I, p. 209.

24. Abbé F. RENON, *Chronique de Notre-Dame-d'Espérance de Montbrison*, Roanne, 1847, p. 202, note 1.

*In Ecclesia spectacula ludibriosa & ad lubricitatem inducentia
non fieri*²⁵

À noter toutefois qu'il le défend aux clercs (est-ce que d'autres ont le droit de le faire ?) et qu'il ne défend que les spectacles inconvenants ou induisant à la lubricité, mais qu'il est évident qu'il réfère à une pratique existante.

Toujours vers la fin de notre période, à Rouen, en 1600, il est question de « nonnulla mysteria in choro ecclesia repraesentari solere »²⁶ ce qui montre bien que des mystères – s'il s'agit de mystères au sens où nous l'entendons – se jouent au début du XVII^e siècle bien dans le chœur de l'église et que l'on a coutume d'y jouer ! À Draguignan, en 1624, on joue même bien l'histoire de *Henriette* dans l'église des Pères Observantins – tant et si bien que plus de soixante-dix ans après la glorieuse réintroduction de la comédie antique en France par Étienne Jodelle, celle-ci se joue aussi à l'intérieur de l'église²⁷. À Noyon, on constate en 1626, la veille de Noël, qu'il s'est produit des insolences pendant le « jeu des Anges » dans la cathédrale, où déjà en 1538, le chapitre avait interdit le mystère de la Béguine puisqu'il était une occasion de tumulte

25. UB. FLORIS, *Teorici, Teologi e Istrioni per e contro il teatro nella Francia del cinque-seicento*, Cagliari, 2008, p. 26.

26. BnF, ms. n. a. fr. 20923 f. 289 : *Documents sur l'histoire du théâtre* de Théodore Bonnin, XIX^e siècle.

27. W.D. HOWARTH, *French theatre in the neo-classical era, 1550-1789*, Cambridge, 1997, p. 64 (d'après F. MIREUR, « Textes relatifs à des représentations dramatiques à Draguignan du XV^e au XVII^e siècle », *Revue des Sociétés Savantes*, 6^e série, 3 (1899) p. 461-477.

et de scandale²⁸. Et en 1612, on joue bien, le jour de la Passion, le *Victorieux et triomphant combat de Gédéon* dans l'église Saint-Séverin à Paris (imprimé en 1626)²⁹. Et voilà que – afin de nous compliquer la vie - au moment de commencer à parler de réalités, on tombe encore sur un mythe qui mérite d'être revu sérieusement : celui du retour en force de la comédie, de la tragédie qui – une fois restitué à leur gloire antique – n'attendraient plus que la salle de théâtre permanente pour pouvoir – finalement – devenir « notre » théâtre. Dans la pratique, ou au moins dans certains cas documentés de la pratique, il n'en est apparemment rien : même la comédie (*Eugène*), même la tragédie à sujet vétérotestamentaire ne sont nullement définitivement (ou : « bel et bien », pour reprendre les termes de Mazouer cités plus haut) sorties de l'église au XVII^e siècle. Ajoutons-y que l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze a, elle, bel et bien (je pèse mes mots), été jouée dans la cathédrale de Lausanne, d'ailleurs à l'occasion d'une cérémonie de promotion académique, si j'ai bien compris³⁰. Il y a donc urgence à spécifier que, si de toute manière et de toute évidence, une pratique de jeux théâtraux à l'intérieur de l'église s'est donc maintenue dans ce que l'on pourrait appeler une « longue durée », on ne pourra gratuitement affirmer qu'il s'agit d'une fossilisation du théâtre liturgique, par exemple, ou autrement

28. Dom GRENIER, *Introduction*, *op. cit.*, p. 421.

29. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les mystères*, *op. cit.*, t. I, p. 452, selon qui ce drame est en fait un sermon.

30. K. CAMERON éd., *Théodore de Bèze, Abraham sacrifiant*, Genève, 1967, p. 32.

de survivances d'une culture dramatique révolue : bien au contraire. À l'église aussi, le théâtre évolue...

Ajoutons un autre point polémique. Là où les historiens du théâtre ont voulu voir d'une part un important devenir (du théâtre liturgique au véritable théâtre profane) et d'autre part une importante décadence (de la sainteté de l'inspiration aux multiples interpolations profanes) ainsi qu'un mouvement qui va de l'église vers la place publique, le lieu théâtral a toujours été multiple et été documenté dans sa multiplicité. Le retour en force des genres 'nobles' comme la tragédie et la comédie a eu lieu, en effet, à l'église et aux collèges universitaires – institutions religieuses mais non ecclésiales. Et cela alors que, justement et juste avant, ce seront surtout les « jeux médiévaux » et les vestiges d'un passé dramatique révolu que l'on condamnera de plus en plus au début du XVI^e siècle. Il serait important de localiser le problème et, surtout, de le revoir à partir des sources disponibles – non à partir de présuppositions au sujet de la différence entre le Moyen Âge et la Renaissance, non à partir de modèles évolutionnistes voire téléologiques – simplement pour ce qu'ils sont. Les deux problèmes qui se posent, avant tout, seront d'une part celui d'une possible continuité du théâtre dans l'église et de l'Église vers une tragédie et comédie à l'église et dans les collèges universitaires et, d'autre part, mais non moins important, celui d'une dynamique possible des activités théâtrales dans l'espace sacré dans une durée plus longue – du XIII^e au XVII^e siècle. À Metz, en 1502, on joue l'*Andrienne* de Térence dans la Cour de l'évêché ; à Verdun, en 1514, les élèves de l'école cathédrale jouent des comédies de Térence dans salle du Grand

Chapitre ; la première de la *Trésorière* de Grévin eut lieu au Collège de Beauvais³¹.

Que ces problèmes soient posés.

Entre-temps, l'évaluation des sources n'est pas toujours totalement facile. Ainsi le Concile de Strasbourg, en 1549, spécifie qu'il arrive partout dans le diocèse

*ut in templis spectacula et ludicra peragantur et populo exhibeantur : ea etsi sacras historias contineant, tamen cum ob histrionum et personarum ineptias, ludique levitatem magis risum et cachinum nonnunquam provocent quam ut pietatem alant : Et cum in templis ac Christianorum congregationibus omnia decenter, ordine, et summa animorum gravitate et devotione peragi debeant*³².

On pourra faire valoir que cette occurrence semble désigner non un véritable théâtre organisé, mais plutôt les abus de la Fête des Fous ; en même temps, la terminologie (jeux, tragédies, farces) semble bien être trop spécifique et renvoyer ne serait-ce que partiellement à ce que nous concevons aujourd'hui comme du théâtre. Et la mention paraît bien s'inscrire dans une longue durée, car le problème est relevé dès le XIII^e siècle.

Dès 1210, le pape Grégoire précise déjà que « Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum

31. Et de 1516 environ, nous avons une farce succulente des « Enfants de Beauvais ».

32. B. NEUMANN, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit*, Stuttgart, 1987, p. 877-878.

spectacula introducuntur in eis monstra larvarum»; le Concile de Trèves, en 1227 stipule « Item non permittant sacerdotes ludos theatrales fieri in ecclesia et alios ludos inhonestos » et le synode d'Utrecht répète que « Item ludos theatrales, spectacula et larvarum ostensiones in ecclesiis et cimeteriis fieri prohibemus »³³. Même si l'histoire théâtrale n'aura pas de réponse à la question, intéressante mais non essentielle, de savoir ce que ces attestations couvrent exactement, il est clair que les deux pôles majeurs restent le théâtre et l'église – l'intérieur de l'église comme bâtiment. Et l'histoire théâtrale s'est faite jusqu'ici à partir d'un choix guidé par une vision dogmatique de l'évolution de ce qui devait devenir « le théâtre français ». Et il n'est pas clair si l'histoire théâtrale se doit d'écrire l'histoire du théâtre (notre théâtre) ou s'il doit plutôt essayer de circonscrire l'espace investi par « leur » théâtre ou théâtralité. Avec cela, nous avons quelques instruments en main pour nous attaquer à un bref commentaire d'un petit choix fort partial des documents parlant d'une quelconque réalité.

Les « réalités »

Du XIII^e au XVII^e siècle, on joue à l'intérieur de l'église. Du XIII^e au XVII^e, cela fait problème – et cela se fait. On ne saura jamais si c'est « neuf » au XIII^e siècle, si c'est « vieux » au

33. Ces occurrences : A. H. HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur*, Breslau, 1837, t. II, p. 242.

XVII^e siècle et peut-être une telle question est dépourvue d'intérêt. Constatons simplement que le théâtre est-elle à l'église, bien implanté. Essayons maintenant d'illustrer cette pratique. Plutôt que d'ennuyer le lecteur avec des données statistiques – en quoi les documents rencontrés fortuitement peuvent-ils se prêter à un tel exercice ? – ou avec une liste de la centaine de mentions retrouvées, dressons avant tout les contours d'une pratique théâtrale à l'intérieur des églises, nécessairement à partir d'un choix nécessairement anecdotique de documents.

Commençons par un cas curieux du XV^e siècle : en 1443, Bernard de la Roche de Fontenilles a à juger un différend qui s'était élevé entre les religieux chanoines de sa cathédrale et les Carmes à Montauban, relatif à la représentation du *Mystère de l'Assomption de Notre Dame* dans l'église Saint Jacques³⁴. Les deux ordres avaient le privilège de jouer alternativement ce drame pieux. Les chanoines en ayant été empêchés par la peste qui désola Montauban l'année précédente 1441 voulaient en raison de cette circonstance occuper la scène en 1442. Les Carmes s'y opposaient prétendant que c'était leur tour. L'évêque décida en faveur de ses chanoines mais avec cette clause « que à l'advenir la coutume serait observée non obstant les empeschements qui surviendroient tant pour l'an du tour que pour l'observance de tout le reste. Ces derniers mots avaient pour but de couper court à une innovation que les religieux du Chapitre voulaient introduire dans le Mystère. « Ils s'estaient proposés », dit Perrin, « de faire paroistre les douze apostres et autres personnages dans l'église Saint-

34. G. LE BREN, *Histoire de Montauban*, Montauban, 1841, t. I, p. 201.

Jacques et puis dans le canton appelé de la Faurie la veille de la feste après avoir fait paroistre auparavant dans la ville certains personnages nommés Barbastales (Barbatores barbis instructi masques pour y faire sans doute les bouffons) ». L'histoire est trop belle pour être totalement vraie, surtout à cause de la combinaison de pratiques théâtrales à l'intérieur de l'église et des pratiques théâtrales hors de l'église, mais aussi à cause de la concurrence de deux églises différentes pour avoir le droit de jouer la même pièce – ou, soyons prudent – de mettre en scène le même événement de l'histoire sainte.

À Toulouse, il a dû y avoir un conflit analogue, car en 1446 on y défend à ceux qui jouent les jeux de l'Assomption, d'aller par la ville, puisque de tels jeux doivent être joués à l'intérieur de l'église ou au cimetière – et il y a un conflit entre la Daurade et Saint-Étienne (la cathédrale). Plus de quarante ans plus tard, en 1489, on revient sur la question par une défense d'aller dans les rues et d'en arriver aux voies de fait et en 1491 on précise : « il faut jouer le montement et non se laisser aller à des violences mutuelles³⁵. »

Clairement, toutefois, il y a une pratique théâtrale à l'intérieur de l'église qui n'est inscrite dans les documents qu'à cause d'un problème ponctuel. C'est ce dont témoignent également les multiples mentions de jeux « comme on a coutume de les faire » : des mentions nulles, d'une part, des mentions hautement suggestives, d'autre part. Tout en n'attestant strictement rien, elles attestent beaucoup.

35. FR. MASSIP, « The Staging of the Assumption in Europe », dans *Iconography and Comparative Studies in Medieval Drama*, C. DAVIDSON, J.H. STROUPE éd., Kalamazoo, 1991, p. 17-28, ici p. 22.

Regardons quelques autres exemples. À Besançon, on a rapporté qu'on a joué au Saint-Esprit une farce où plusieurs chanoines sont tournés en dérision, des informations ont été ordonnées, 18 juin³⁶. Ici, il s'agit d'une pièce polémique que le document assimile à une farce. Il y a tout lieu de croire - mais quelle peut bien être la représentativité du document ? - que nous avons ici une attestation claire d'un théâtre polémique, « anti-canonique », à l'intérieur de l'église.

Parfois, il est encore plus difficile de peser, de juger, les mentions. Ainsi à la Sainte-Chapelle de Dijon, en 1504-1505, il y a une Dépense pour les échafauds des jeux du soir de Noël (f° 36). Là, rien n'indique un jeu dans l'église. L'année suivante, la mention est tout aussi laconique :

« Payé 20 sols à Jehannot Masson pour certains ouvrage par lui faiz à jouer le Résurrection » (1505-1506, f° 48).

Mais quatre ans plus tard, tout à coup, les comptes de Dijon sont tout à fait univoques, car il s'agit de la

« Tendue de la tapisserie pour le mystère de la Résurrection Notre Seigneur qui a été joué dans l'église le jour de Pâques » (1509, f° 89).

De surcroît :

36. J. GAUTHIER, *Inventaire sommaire des Archives départementales du Doubs, archives ecclésiastiques, série G*, Besançon, 1900, p. 109.

F° 90 : « Jehan d'Orain et Jeannot Masson reçoivent 25 sols pour avoir les secrets à ladite Résurrection » (Archives Départementales de Côte d'Or, G 1521 : 1501-1513, Dijon, Chap. Sainte-Chapelle).

Ici donc, il y a un jeu avec des secrets (trucages). Et Jean d'Orain est un peintre vitrier important à Dijon. La question qui se pose donc : les deux premières attestations ne parlant pas d'un jeu dans l'église, ne parlent pas non plus d'un jeu hors de l'église. Dans cette suite, on aura tendance à, justement, les rétro-interpréter à partir de la dernière mention pour se dire : dans l'église. Et on est content de savoir que même à l'intérieur de l'église, il y a un *maître des secrets* qui s'occupe des trucages – car sans cela, que reste-t-il du théâtre ?

Si l'on poursuit la piste de la *Résurrection* à l'intérieur des églises, on tombe également sur des mentions dans le Nord de la France. Dès 1376, à Cambrai, des détails sur les préparatifs pour le jeu de la *Résurrection* se trouvent dans les comptes de la cathédrale³⁷. En 1542 à Douai, la mention est plus explicite : on a joué « en l'église », la Résurrection dans l'église Saint-Amé – avec un pot « en la nef » par la suite³⁸.

En Flandre, de telles représentations sont monnaie courante³⁹. En 1400, à Damme, les prêtres jouent un mystère

37. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères, op. cit.*, t. II, p. 5.

38. *Ibid.*, t. II, p. 141.

39. ED. VANDER STRAETEN, « Le théâtre villageois en Flandre d'après des documents inédits », *Messenger des sciences historiques*, (1868), p. 116-132, p. 211.

dans l'église Notre-Dame. En 1411, les prêtres et « les autres compagnons » jouent la *Résurrection* dans l'église et ils feront de même en 1417 et en 1421.

À Rouen, en 1451, il y a une *Nativité* :

*Hoc dictum fuerat in quadam longa nativitate lusa in ecclesia sancti Martini anno sequenti reductionem Normanniae*⁴⁰

*Hoc factum est in quadam nativitate ostensa Rothomagi post reductionem Normanniae*⁴¹

En 1476, toujours à Rouen, on joue le mystère de saint Romain – et on stipule bien que ce sont les confrères – de la Confrérie de saint Romain – qui seront responsables des dommages aux édifices et autres choses de l'église – ce qui laisse supposer que, du moins, l'église en tant que bâtiment (édifices) ainsi qu'en tant qu'institution (autres choses) fut bel et bien impliquée. En 1492, on joua à Rouen la *Passion* dans l'église des Jacobins, puis en 1498 encore la *Passion* au cimetière Saint Patrice. Selon Brouchoud, l'église des Jacobins à Lyon fut même « le berceau de l'art dramatique », puisque c'est en 1435 qu'on y trouve attesté la première représentation théâtrale – et en 1485 encore, on y joua la *Passion*⁴². À Laval, en 1494, c'est une *Nativité* qui est jouée aux Jacobins⁴³ et à

40. Rouen, BM, ms. 1474, f° 168.

41. *Ibid.*, f° 179.

42. CH. BROUCHOUD, *Les origines du théâtre à Lyon*, Lyon, 1865, p. 13 et 18.

43. P. PIOLIN, « Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine », *Revue de l'Anjou et du Maine*, 3 (1858), p. 161-182, 228-246, et

Dijon, en 1511, on joue un miracle de Notre-Dame aux Jacobins⁴⁴. À Troyes, l'église Sainte-Madeleine fut importante : c'est là qu'on joua en 1412, le jour de la Chandeleur, « le jeu de les fraudes de saint Siméon »⁴⁵ ; c'est là encore que, en 1531, lorsqu'on joua la Passion pendant plusieurs semaines, les costumes ou « habits de drap d'or » furent exposés pour orner les « chappes » de l'église – malheureusement ils furent brûlés par la négligence d'un homme qui s'endormit, une chandelle à la main. Et en 1540, après avoir joué la Vengeance, on se rend aux Cordeliers. En 1550, toutefois, le Jeu du sage Salomon a lieu à l'église Saint-Antoine⁴⁶.

Le théâtre semble donc avoir une place naturelle à l'intérieur de l'église, et il y a une belle centaine d'attestations claires – je vous en épargnerai le détail. Ce qui ressort toutefois des documents, c'est l'importance du chœur de l'église comme aire de jeu. Le chœur est presque systématiquement mentionné. En 1496, on joue à Amiens l'histoire de Joseph dans le chœur de l'église. Selon le compte de la fabrique de Sainte-Élisabeth à Mont, de l'année 1576, on a représenté dans le chœur de l'église le mystère de

p. 321-335 ; 4 (1858) p. 1-18, ici 3 (1858), p. 332.

44. L. de GOUVENAIN, « Le théâtre à Dijon, 1422-1789 », *Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, 11 (1888), p. 239-407.

45. AL. ASSIER, « Mystères joués à Troyes », *Les archives curieuses de la Champagne et de la Brie*, Paris, 1853, p. 123-125.

46. *Id.*

l'Annonciation, avec un « hourdement », où une jeune fille tint le rôle de Marie alors qu'un garçon joua l'ange. Les historiens locaux ajoutent que l'on a vu « quelle suite terrible eut cette représentation, en 1714, par suite de l'usage imprudent de faire descendre le saint Esprit, à l'aide d'une fusée, qui partait de la voûte. Depuis cette époque, la représentation du mystère n'a plus lieu⁴⁷ ».

Une seconde question mérite notre attention : c'est souvent, voire très souvent, que l'église des Jacobins s'impose comme lieu théâtral, parfois aussi celle des Frères Prêcheurs. En 1452, à la Pentecôte, on joue à Auxerre le mystère de saint Germain dans l'église des Cordeliers⁴⁸.

Il y aurait également intérêt à déchiffrer les raisons d'être des multiples Assomptions dans les églises – et il n'est nullement exclu qu'ici, il existe des liens nets et directs avec les spectacles procurés par les machineries mariales. Il y a une fréquence relative des Assomptions : en 1426, une Assomption à Valenciennes dans l'église Notre-Dame-de-la-Chaussée ; à Montauban, en 1442, une Assomption à l'église Saint-Jacques.

L'ensemble des mentions, enfin, l'ensemble de mes fiches, permet d'affirmer qu'il n'y a, pour le territoire de la France actuelle, aucune spécificité régionale pour cette pratique : la distribution géographique va de Mons au Puy, de Nîmes à

47. L. DEVILLIERS, *Mémoires sur l'Église et la paroisse de Sainte Élisabeth à Mons*, Mons, 1864, p. 36.

48. *Mercur de France*, décembre 1729), p. 2977, communication de l'abbé LEBEUF.

Rouen, de Mauriac à Metz. Plus important encore : il n'y a aucune spécificité chronologique : de la fin du XIV^e siècle jusqu'au milieu du XVII^e siècle, la pratique du théâtre à l'église semble bien avoir fonctionné, avec – du départ jusqu'à la fin – des problèmes, des interdictions, mais aussi – du départ jusqu'à la fin (toujours provisoire) la certitude d'une pratique bien établie.

Le théâtre, mais quel théâtre ?

Même dans des cas où il n'est pas certain que la représentation a effectivement eu lieu dans l'église, l'église sert aux activités théâtrales ou elle est du moins impliquée. En 1435, on utilise à Lyon l'église des Jacobins pour la distribution de rôles d'un mystère. À Amboise, en 1506, les répétitions ont lieu à l'église Saint-Thomas, mais les représentations se sont faites en plein air. Des prêtres jouent, moyennant dispense de laisser pousser leurs barbes pour mieux figurer les apôtres et les juifs. Troisième exemple : pour la Passion de Saint-Jean-de-Maurienne en 1573, les répétitions se font à l'intérieur de l'église paroissiale – et les acteurs doivent être à l'heure, n'ont pas le droit de sortir avant la fin des répétitions ni de blasphémer le nom de Dieu, de faire des insolences, d'« esmouvoir quelque querelle ». Plus intéressant, il y aura un portier à la caisse qui percevra quatre gros de

Savoie de ceux qui veulent assister aux répétitions⁴⁹. Et si une répétition est un spectacle payant, quel est son statut pour la théorie théâtrale ? À Châlons-sur-Marne, les acteurs sont obligés de se rendre aux « records » (sur peine de dix sous d'amende) mais le prieur des Jacobins est payé non seulement pour « la teinture des robes » et « l'écriture des rooles », mais encore pour la « fourniture de bois pour chauffer les acteurs pendant l'hiver »⁵⁰. Ce qui paraît bien révéler une pratique de la répétition théâtrale. Sur le plan théorique aussi bien que sur le plan plus proprement historique, le phénomène de la répétition mérite une monographie spécialisée. Aucun savant ne s'est jamais occupé spécifiquement de la question.

Spécialement pour le cas des rapports du théâtre à l'église, il y a toutefois une certaine pertinence du sujet. L'église est-elle le lieu de rassemblement, où se font, se traitent les questions majeures de la société ? L'église est-elle le lieu sûr et couvert où – pendant l'hiver et chauffé par le bois du prieur – on prépare « la rentrée » de la saison théâtrale qui va des farces du « temps gras » aux véritables spectacles de Pâques et de la Pentecôte ?

De même, à Amboise, en 1520, on prépare le Trépasement Notre Dame et la Vie Mgr. saint Denis.

« par devant L. Demons.... Se sont assemblés, en l'église, monseigneur St-Thomas, pour les mystères

49. G. RUNNALLS, *Les mystères dans les provinces françaises, en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims*, Paris, 2003, p. 143.

50. E.-M. BARTHÉLEMY, *Histoire de Châlons-sur-Marne*, Châlons, 1854, p. 101.

St-Denis.....Louis Quinerit, esleu et autres..... (en tout 147 notables habitants), tous les dessusdits ont promis jouer, et ledit Marier, en l'abillant, comme il a esté cy-devant, dont ils ont esté jugés et condampnés,

Ont tous esté d'opinion et conclud que la ville entrepreigne à faire les frais »⁵¹.

Un autre exemple possible de la problématisation est à trouver à Dieppe. Pour l'Assomption, on y joue habituellement une moralité à l'extérieur, avant de se retrouver à l'intérieur de l'église pour assister au spectacle de la machine mariale⁵². Ici aussi se complique la notion moderne de théâtre et, surtout, de « pièce de théâtre » ; ailleurs j'ai plaidé et plaiderai pour l'étude des scénarios dont ces « pièces » forment des éléments. En d'autres mots : il n'existe pas un véritable « théâtre » au Moyen Âge, que l'on peut à son gré découper et étudier isolément et il n'y a pas de « contexte » que l'on peut appeler « para-dramatique » ; il y a des séquences d'événements performantiels, des suites d'éléments représentatifs – mobiles – qui sont à étudier dans leur ensemble.

Ce qui rappelle également les scénarios des rituels de l'Ascension, parfois au moins partiellement interprétés par

51. É. CARTIER, *Essais historiques sur la ville d'Amboise et son château*, Poitiers, 1842, p. 61

52. F. MASSIP, « Le drame de l'Assomption en France et en Belgique », dans *Mainte belle œuvre faicte, Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, textes réunis par D. HÜE, M. LONGTIN, L. MUIR, Orléans, 2005, p. 357-374.

des acteurs – avec concours d'automates, de « nieulles » jetés par un trou pratiqué dans la voûte. Quelques exemples pour illustrer qu'il y a bien des acteurs : en 1416 et 1437 à Lille, puisqu'un compte de Saint-Pierre contient ce passage : « Pro pingendo cicatrices in manibus D. Johannis Rosnel (chanoine) facientis mysterium in die Ascensionis »⁵³. Toujours à Lille, six compagnons ont été payés « pour éclairer à un jeu, qui se fait es festes de Noël, en l'église St Pierre de Lille ». En 1599, toutefois, la Résurrection « laquelle se faisoit de long temps à St. Pierre, ne fut pas faite, et fut ce jour mis sus pour les insolences qu'on y feroit »⁵⁴. Il y a donc bel et bien (!) une véritable tradition. En 1621 encore, l'on paie « A Guislain de Samerpont XIII l. IX s. IV d. pour avoir foit et livré une robbe de camelot single fy violet a la representation de l'Ascension de Nostre Seigneur »⁵⁵.

Là encore, nous sommes dans le long Moyen Âge : il existe encore une instruction de 1701 à Lucerne, contre le jet de nieules, qui montre bien la longévité de la pratique⁵⁶.

Autre cas de scénario – qui renoue avec le théâtre liturgique, en quelque sorte : à Reims, en 1488, on joue entre l'offertoire et la préface, le Mystère des Trois Rois, qui dure

53. CH.-A.-J. LECLERC de MONTLINOT, *Histoire de la ville de Lille*, Paris, 1764, p. 337.

54. A. LAFONS, baron de MELICOCQ, « Les artistes dramatiques des provinces de Flandre et d'Artois aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles », *Mémoires de la société des antiquaires de la Morinie*, 20 (1887), p. 343-456, ici p. 366.

55. A. LAFONS, « Les artistes dramatiques », *art. cit.*, p. 370.

56. H. GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes, vfferbunung dess mentschen vnd der Statt Lucern Lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Zürich, 2009, t. I, p. 137.

deux heures⁵⁷. C'est l'ensemble qui compte et non pas l'attestation d'un mystère. Parfois, il est difficile de rétablir une réalité derrière les mentions, comme dans le cas de Béthune, en 1529, où on paie « aux joueurs de marionnettes, pour leur paine et salaire d'avoir juez devant le Saint Sacrement »⁵⁸.

Ajoutons un point important à cette notion de scénario. Déjà pour le théâtre liturgique, celui-ci n'est qu'un élément de la liturgie, sans autonomie. S'y ajoute l'utilisation de l'espace ecclésial. Des éléments architecturaux par exemple, lorsqu'on jette des étoupes et des nieules de la voûte ou lorsqu'on utilise les saints Sépulchres dans les églises ; des éléments décoratifs, comme des Christ des Rameaux : une figure christique montant un âne sur un plateau à quatre roues. Mes amis historiens de l'art m'ont signalé l'existence, par exemple en Italie, de statues en bois avec des pitons destinés apparemment à des cordages, des statues articulées prévues pour présenter un certain mouvement. Pour la France, à ma connaissance, un bon inventaire de tels cas fait cruellement défaut – peut-être la Révolution a-t-elle beaucoup détruit⁵⁹, peut-être n'a-t-on pas réellement cherché de ce côté-là. Toutefois, je ne compte pas si facilement ni trop gratuitement

57. J.-B.-F. GÉRUZÉZ, *Description historique et statistique de la ville de Reims*, Reims/Paris/Châlons, 1817, p. 409.

58. CH. MAGNIN, « Rapport sur quelques extraits des comptes municipaux... », *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, 2 (1853-1855), p. 119-126, ici p. 124.

59. N'exagérons toutefois pas : la Révolution a aussi beaucoup découvert, comme des piliers creux destinés à cacher des cordages, comme des statues garnies de tuyaux pour produire des miracles.

quitter cette piste. L'étude du théâtre n'est pas un savoir de textes, elle est beaucoup plus. Même si je suis vraiment saisi de honte de rappeler ce point essentiel devant vous, ici, aujourd'hui, je compte élaborer sur ce point. Que l'on me comprenne bien : tout ce que je compte mettre ici en avant, c'est tout bêtement, tout simplement, que les éléments essentiels pour une compréhension du théâtre à l'église au Moyen Âge manquent tout simplement. Et que nulle théorie générale, que nul modèle – qu'il soit structuraliste, évolutionniste, géopolitique –, ne saurait en rien y remédier. Il y a donc des choses à faire : je m'y entremettrai et c'est un engagement dépourvu de gratuité.

Un point que j'y ajouterais volontiers, c'est celui du dédoublement. Représenter une scène de l'histoire sacrée à un endroit où d'autres éléments sont déjà en place pour représenter cette histoire – des statues, des décorations. Tapisseries et calvaires, tableaux peints : il y a une vue, une vue dynamique en place qui ne demande plus qu'une réalisation physique – que le théâtre leur donnera.

Mythe encore

Il subsiste toutefois un aspect du mythe qui mérite d'être traité à part : c'est celui de la spatialité. C'est que l'histoire littéraire ne semble admettre que trois lieux : l'église, le parvis de l'église, la place du marché. Ces trois lieux ponctuent un supposé devenir du théâtre, et réservent le véritable théâtre, le théâtre au sens où nous l'entendons, à la salle de théâtre de la

Renaissance. Tout d'abord, signalons que Molière avait encore à adapter des jeux de paume aux exigences de ses représentations. Ajoutons que les premières comédies et tragédies dites régulières ont bel et bien été jouées dans des collèges universitaires, tout comme le théâtre polémique et maintes fois interdit de la jeunesse estudiantine bruyante au début du XVI^e siècle. Disons finalement que l'intérieur d'une église, dans un certain sens, est bien plus « théâtre » au sens d'une construction architectonique destinée à une (re)présentation devant un public qu'un jeu de paume, par exemple. L'essentiel n'est pourtant pas là.

On observe ici encore que les documents ont du mal à se plier à l'historiographie moderne : le nombre et la nature des lieux de jeu laissent le chercheur moderne perplexé. Bien d'autres endroits que ceux mentionnés ci-dessus doivent être pris en compte. Ainsi, sur le plan de l'espace ecclésiastique ou clérical, il n'y a pas que l'église, mais encore l'évêché, la salle de l'officialité, le cimetière, les collèges universitaires, etc. À côté de cela, il existe également l'espace ecclésiastique temporaire parfois hors de l'église : on pense aux sermons en plein air, et n'oublions pas que le Concile d'Angers défend de prêcher hors de l'église sur des théâtres faits exprès pour cela (1448)⁶⁰. Il y a aussi les chapelles des confréries, comme Saint-Eloy de Paris, comme Notre-Dame des Ardents à Arras, comme l'Hôpital de la Trinité à Paris où jouèrent les confrères de la Passion. Un court exemple : on paie

60. J. HERMANT, *Histoire des conciles*, Rouen, 1699, t. III, p. 504-505.

« Le 3 avril 1401, jour de la fête de Pâques, donné par ordre dudit seigneur (archevêque) à deux joueurs de *partisse* (?) qui avaient joué dans la chapelle devant lui et d'autres grands personnages, douze sous six deniers »⁶¹.

Les cimetières ont souvent servi à des représentations – comme aux danses, jeux et autres choses encore, mais ils gardent leur caractère sacré, témoin le cas d'une Passion jouée en 1550 à Auxerre – pendant pas moins de 28 jours, dans le cimetière de l'Hôtel-Dieu. Toutefois, il s'est produit à cette occasion des profanations, tant et si bien qu'il fut nécessaire – mais seulement trois ans plus tard – de procéder à la purification du cimetière par l'évêque de Bethléem qui, aux dires de Petit de Julleville « profita de cette circonstance pour exposer le mystère de la Passion 'dans sa pieuse vérité', et défendre qu'à l'avenir les cimetières fussent profanés par aucunes 'turpitudes' »⁶². En 1521, à Limoges, on joua au cimetière communément appelé Dessoubs-les-Arbres la Passion. Les registres des délibérations consulaires ont conservé le souvenir de cette représentation puisque les consuls et l'abbé de Saint-Martial et ses religieux avaient auparavant réglé par un « appointement » que l'exercice de la

61. A. GOUGET *et al.*, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, série G*, Bordeaux, 1892, p. 130 (G 241, compte de 1401).

62. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les mystères, op. cit.*, t. II, p. 158 ; voir aussi l'*Annuaire historique du département de l'Yonne*, 11 (1852), p. 152-153, ainsi que M. QUANTIN, *Inventaire sommaire des Archives de l'Yonne antérieures à 1790*, Auxerre, 1873, p. 318.

justice relèverait à cette occasion des consuls⁶³. Au cimetière de Mauriac, « femmes, prêtres, religieux, gens mariés et à marier » jouent la Passion en 1524, les prêtres et les enfants de la ville la vie de sainte Susanne en 1544 ; en 1547, on y joue le *Sacrifice d'Abraham*⁶⁴. À Triel (Seine-Maritime), en 1476, un mystère de saint Victor a été joué dans le cimetière malgré l'interdiction du curé – et qui plus est, un acteur avait pris dans une niche la statue d'une « noble dame » pour figurer une idole⁶⁵ !

Là encore, un vaste travail de documentation et d'analyse reste à faire ; ce qui, ici, paraît toutefois le plus urgent, c'est de revenir sur la question du théâtre au couvent.

Théâtre au couvent

Dans ce cadre, je me permets également de consacrer une partie de cet article à la question des couvents. Au X^e siècle – cela n'entre pas dans les fourchettes choisies pour cette rencontre, mais permettons-nous une digression – Rosvitha von Gandersheim a écrit des comédies à l'imitation de

63. A. L., « Mystère joué à Limoges en 1521 », *Bulletin de la société historique et archéologique du Limousin*, 1 (1846), p. 55-57.

64. P. MOULIER, *La basilique Notre-Dame des Miracles de Mauriac : une visite, une histoire*, Nonette, 2006, p. 108. Moulier rapporte qu'en 1548 toutefois, le mystère de la Madeleine fut représenté à l'intérieur de l'église « peut-être tout simplement parce qu'il pleuvait ».

65. E.-H. GOSSELIN, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, 1868, p. 22.

Térence. Ce furent, m'a-t-on appris, des textes à lire, car on ne faisait pas de théâtre au couvent, et les femmes ne faisaient pas de théâtre. Pourquoi pas ? Bien évidemment : il n'y a pas de sources qui l'attestent... Sauf Rosvitha, qui ne l'attesterait pas... En y ajoutant l'idée reçue de la critique shakespearienne selon laquelle les rôles féminins étaient joués par des hommes (ce qui n'est nullement, ou certainement pas toujours le cas), on comprend pourquoi. Notre groupe de recherches sur le théâtre pré-moderne à Amsterdam commence à tirer au clair certains éléments de la question, et notamment l'implication de femmes, dans des couvents de nonnes, dans la représentation du drame dit liturgique – et cela notamment dans le Nord de l'Allemagne, ainsi qu'une activité suivie de drames propagandistes dans les couvents de nonnes en Italie à partir de la Contre-Réforme. Si deux et deux font toujours quatre, cela paraît bien dresser les contours d'une problématique dont l'amplitude est difficile à sonder pour l'instant. Qu'y aurait-il contre des représentations des comédies de Rosvitha par des religieuses ? Le dossier est des plus minces sinon inexistant. Qu'y aurait-il pour ? Le dossier est également mince, mais on y travaille et on a au moins une collection de textes formalisés selon le schème des textes dramatiques. Et sur la question du théâtre des religieuses, la longue durée compte aussi.

Ainsi Pussot rapporte dans son *Journalier* comment à Reims :

« Aux gras jours de ladite année 1599 fut joué sur eschaffault a Saint Pierre aux nonnains, présent Madame, et publiquement devant tous ceulx qui vouloient entrer, par les dames religieuses dudit Saint Pierre, plusieurs jeulx,

tragédies et farces ordynaires, revestues, desguisées comme est de coutume à farceurs, baladins, amantz, Gestueuses selon l'ordre des joueurs au grand regret de plusieurs gens de bien qui trouvoient ce facit scandalleu et inaudit pour dames de telle qualité »⁶⁶.

Les mystères et moralités du manuscrit 617 de Chantilly ont été copiés à la fin du XV^e siècle par Katherine Bourlet, novice des dames blanches d'Huy – et il y a eu adaptation au XVII^e siècle⁶⁷. Et en 1468, à Metz, on joua le jeu de sainte Catherine de Sienne, dans la cour du couvent des frères prêcheurs,

« Et pour le faire furent abattus les estaiges qui estoient couverts tout à l'entour encontre la muraille et qui couvroient les anciennes épitaphes et sépultures. Et le fist faire et juer dame Caatherine Baudoiche, a ses frais et despens »⁶⁸.

La restructuration du lieu fait aussi songer à ce qui se passa à Orléans en 1550, où l'archevêque de Lyon, qui vivait à Orléans dans une maison au cloître Sainte-Croix, voulut dresser des échafauds pour faire jouer le Jugement Dernier. Le chapitre de la cathédrale lui accorda la permission pourvu

66. S. SIMIZ, J. BURIDANT éd., *Journalier de Jean Pussot, un maître-charpentier de Reims*, Villeneuve-d'Ascq, 2008, p. 139-140.

67. G. COHEN, *Mystères et moralités du manuscrit 617 de Chantilly*, Paris, 1920.

68. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les mystères*, *op. cit.*, t. II, p. 32.

qu'il remette tout dans son état primitif⁶⁹. Retournons à la problématique du théâtre dans les couvents. Des représentations dans des couvents, il y en a à la fin du Moyen Âge, elles foisonnent même. Un problème spécifique en cela, naturellement, est bien la délimitation exacte de ce que l'on entend par « au couvent ». C'est que l'on peut penser, d'une part, à des représentations « internes » par les religieux devant des religieux. À côté de cela, il y eut bien des représentations par des acteurs « externes » devant tel ou tel abbé – et celui-ci peut également être considéré dans bien des cas comme un homme politique bénéficiant, et oui, d'un bénéfice. Mais il y a aussi tout simplement des représentations organisées par la ville qui ne voyait, comme endroit le plus adapté au type de spectacle projeté, que la cour d'un couvent, et allait même jusqu'à chicaner avec l'abbé sur la question de savoir quel droit s'appliquerait lors de la représentation : le droit civil, des échevins, ou le droit canon, des hôtes. En d'autres termes : ici encore, rien n'est tout à fait simple et on aurait tort d'infliger une facilité définitionnelle moderne à la complexité de nos sources.

Dans les comptes de la ville de Gouda, Pays-Bas, on relève en 1548⁷⁰ :

betaald aan de toneelspelers die op sintFranciscusdag bij de minderbroeders gespeeld hebben, namelijk de Naaktdansers, bij handgeschrijf van Gijsbert Tijmensz.

69. D. LOTTIN, *Recherches sur l'histoire d'Orléans*, Orléans, 1836, p. 395-396.

70. P.H.A.M. ABELS, *Duizend jaar Gouda, een stadsgeschiedenis*, Hilversumm, 2002, p. 227.

(« Payé aux joueurs qui, à la Saint-François, ont joué aux Frères Mineurs, à savoir les Adamites, manuscrit de Guibert Thijmensz »).

Malheureusement, on ignore bien quelle pièce a pu être jouée. Pour le mystère de l'*Institucion des frères précheurs*, imprimé entre 1504 et 1512, les éditeurs conjecturent de manière judicieuse une représentation au couvent Saint-Jacques, à Paris⁷¹. Le mystère des Trois Doms, à Grenoble, fut joué en 1509 dans la cour du couvent des frères mineurs⁷².

Même s'il est impossible d'arriver, dans l'état actuel de notre documentation, à une typologie claire et nette des représentations aux couvents et dans les abbayes, quelques éléments peuvent être relevés. D'une part, il y a la grande fréquence des mentions des Cordeliers et des Frères Prêcheurs. Il y a là une piste à explorer – et on peut se poser la question de savoir si ce « choix » dépend uniquement d'impératifs pratiques et si des arguments de nature doctrinaire n'ont pas aussi joué. D'autre part, la fréquence de jeux dramatiques dans certaines abbayes, comme celle de Saint-Bertin à Saint-Omer par exemple – où il y eut aussi des jeux comme *Le chevalier errant* (1530) et *La Guerre et la Paix* (1524), invitent à une considération du statut des abbés – dignitaires religieux sans doute, mais aussi souvent hommes

71. S. DE REYFF, G. BEDOUELLE, M.-CL. GÉRARD-ZAI, *Le Mystère de l'Institucion de l'Ordre des Frères Prescheurs*, Genève, 1997, p. 27.

72. J. CHOCHÉYRAS, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Genève, 1975, p. 20.

politiques ou au moins dignitaires bien impliqués dans des questions temporelles.

Conclusion

À l'issue de cette courte présentation – assez déconcertante, d'une certaine manière – d'une absence d'un bon état de la question, il faudra aller vers des remarques conclusives bien que l'heure ne soit pas à la conclusion, bien au contraire. Du côté des mythes, il est facile de voir comment certains modèles évolutionnistes basés sur des présupposés douteux et sans appui suffisant dans le matériel textuel et documentaire ne rendent qu'insuffisamment compte du phénomène du théâtre dans l'église à la fin du Moyen Âge. Cela était facile à montrer. Du côté des réalités, la constatation qu'il y a une pratique importante qu'il est urgent de documenter sérieusement est tout aussi facile. Au moment où il s'agit de circonscrire le plan chronologique, les choses se compliquent légèrement, mais on peut voir à quel point le théâtre dans l'église n'est pas que le théâtre de l'église : farces et comédies qualifient aussi et, plus important encore, nous sommes ici vraiment un long Moyen Âge long aux dimensions de l'Ancien Régime. Au moment où l'on quitte le thème au sens strict du théâtre dans l'église, église comme église-église pour se pencher sur des chapelles, par exemple de confréries, de cimetières, de couvents (églises de couvent ? chapelles dans des couvents ? cours des couvents ?), voire dans des salles de chapitre, les grandes salles de l'évêché, on

s'aperçoit que décrire l'espace ecclésial est assez difficile, souvent à cause de l'imprécision des sources. Finalement, le rapport entre des objets d'art et des pratiques théâtrales ainsi que l'archéologie de détails architecturaux et d'objets ayant servi ou ayant pu servir à des représentations, avec ou sans personnages, constitue un terrain assez vierge (si l'on ne compte pas les travaux sur les Assomptions).

Ainsi, la conclusion est programmatique et ne montre pas ce qui a été fait, mais ce qui reste à faire.

LES TABLEAUX VIVANTS ET L'ÉGLISE

PAR FABIENNE JOUBERT

MOTS-CLÉS : THÉÂTRE, TABLEAUX VIVANTS, ENTRÉES ROYALES, ESPACES DE JEU, ICONOGRAPHIE, ARTS

Résumé : Le « tableau vivant » est une pratique spectaculaire qui échappe aux catégorisations usuelles. Cet article offre une étude de l'inscription de ces tableaux vivants dans l'espace public, en examinant l'organisation de ces cérémonies, le rôle des clercs dans ces festivités, et le message religieux qui y est délivré. Le problème du rapport entre tableaux vivants éphémères et art religieux pérenne y est enfin posé.

Abstract : The tableau vivant is a theatrical practice which does not fit the usual categorizations. This article offers a study of the inscription of these tableaux vivants in public space by examining the organization of these ceremonies, the role played by clerks in these festivities, and the religious message that is delivered through them. Finally, the problem of the relationship between the ephemeral tableaux vivants and more permanent religious art is raised.

Les tableaux vivants et l'Église

PAR FABIENNE JOUBERT*

Par leur ambiguïté et leur complexité, les « tableaux vivants » évoluent dans un espace qui s'avère très proche de celui du théâtre, comme de celui de l'Église. Les auteurs qui s'y sont intéressés ont d'ailleurs toujours souligné cette ambiguïté des tableaux vivants, rétifs aux catégorisations cloisonnées souvent convoquées dans nos disciplines. Ce sont les historiens et quelques littéraires qui se sont surtout préoccupés du domaine ; et en premier lieu, il convient de renvoyer à l'ouvrage fondateur de Bernard Guenée et Françoise Lehoux sur les entrées royales⁷³ : c'est en effet dans le contexte des cérémonies organisées à leur occasion, à la

* Université Paris IV-Sorbonne.

73. B. GUENÉE, FR. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1329 à 1515*, Paris, 1968.

suite du sacre mais aussi pour un mariage, que se donnait généralement, dans la ville, le spectacle des tableaux vivants. Dans cette même perspective s'inscrivent les travaux plus récents de Lawrence Bryant et ceux, très suggestifs, de Joël Blanchard⁷⁴ ; le milieu bourguignon, particulièrement friand de ces festivités, a donné lieu à d'autres enquêtes fécondes⁷⁵.

Les tableaux vivants ont également été abordés par certains historiens du théâtre qui les considèrent comme des prémices de ce qui aura cours à la Renaissance⁷⁶. Enfin, les historiens de l'art – qui ne s'intéressent guère à ce qui n'est qu'éphémère – ne se sont pas souciés du sujet, hormis Dagmar Eichberger qui a donné un excellent aperçu général sur la question du point de vue bourguignon, en interrogeant plus particulièrement l'impact de ces spectacles de rue sur les réalisations artistiques⁷⁷. J'ai également, tout récemment,

74. L.M. BRYANT, *The King and the city in the parisian royal entry ceremony : politics, ritual and art in the Renaissance*, Genève, 1986 ; « La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 41/3 (1986), p. 513-542 ; J. BLANCHARD, « Le spectacle du rite : les entrées royales », *Revue historique*, 627 (juillet 2003), p. 475-519.

75. J. HURLBUT, *Ceremonial Entries in Burgundy. Philip the Good and Charles the Bold (1419-1477)*, Ann Arbor, 1993 ; É. LECUPPRE-DESJARDIN, *La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols, 2004 ; B. RAMAKERS, « Multifaceted and Ambiguous : The Tableaux Vivants in the Bruges Entry of 1440 », dans *Medien der Symbolik in Spätmittelalter und früher Neuzeit, The mediation of symbol in late medieval and early modern times*, R. SUNTRUP, J.R. VEENSTRA, A. BOLLMANN éd., Frankfurt-am-Main, 2005, p. 163-194.

76. G.R. KERNODLE, *From Art to Theatre*, Chicago, 1944 (1^{ère} éd.) ; É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

77. D. EICHBERGER, « The *Tableau vivant* – an Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities », *Parergon*, 6A (1988), p. 37-60.

abordé cette thématique dans le contexte des festivités organisées pour le mariage de Charles le Téméraire⁷⁸.

Joël Blanchard a rappelé que le terme de « tableau vivant » a été inventé par la critique moderne, tandis qu'on évoque dans les textes médiévaux des « histoires », des « mystères », et plus rarement des « spectacles »⁷⁹. Leur émergence semble pouvoir être située à la fin du XIV^e siècle, dans les cours d'Angleterre et de France⁸⁰ et leur essor conquiert rapidement la cour de Bourgogne, mais non le monde germanique qui reste fidèle à des cérémonies d'entrées simplifiées⁸¹ ; en Italie, dans le même temps, le spectacle se donne au sein même du cortège, les acteurs et les accessoires sont mobiles et perpétuent ainsi la tradition antique⁸².

La forme nordique – en France, en Angleterre, dans les États bourguignons – est en effet tout autre. Le cadre des tableaux vivants est offert par la rue, et leur contexte est celui

78. F. JOUBERT, « Le mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York et ses implications artistiques », dans *Art et transferts culturels au temps de Charles le Téméraire, Colloque international de Berne, juillet 2008* (sous presse).

79. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 476.

80. Le couronnement de Richard II en 1377 a ainsi fourni une des premières occurrences de procession particulièrement élaborée, à l'occasion de laquelle la corporation des orfèvres avait fait façonner un château flanqué de quatre tours, chacune habitée d'une vierge vivante : à l'arrivée du roi, un ange d'or mécanique le salua puis lui offrit une couronne précieuse... : R. WITHINGTON, *English Pageantry : a historical outline*, New York, 1963, p. 128-129 ; d'autres exemples p. 124-165 ; L.M. BRYANT, *op. cit.*, p. 203-232 ; D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 41.

81. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 42.

82. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 58-60.

des processions organisées à l'occasion d'une entrée princière : ainsi à Paris pour le roi de France dans la suite du sacre à Reims, ou dans les villes des États bourguignons en de nombreuses occasions ; « en se déplaçant, en se faisant voir, le roi souhaitait manifester de manière éclatante sa souveraineté ; les habitants des villes, quant à eux, tout en manifestant leur loyalisme, rappelaient au roi les devoirs de sa charge, les coutumes et franchises particulières qu'il s'engageait à respecter⁸³ ». Le serment lui-même prend pour cadre la cathédrale ou l'abbatiale de la ville : on organise auparavant une procession de reliques, depuis la porte principale de l'enceinte jusqu'à l'édifice en question ; les tableaux vivants prennent toujours place hors de l'église, mais sur le parcours des processions qui y mènent pour le rituel du serment, ou encore pour celui du mariage qui occasionne de la même façon l'entrée d'une princesse. La grande majorité des études consacrées au sujet s'est d'ailleurs largement concentrée sur l'étude du cérémonial de l'entrée princière et de ses symboles, et la critique met aujourd'hui particulièrement l'accent sur les moyens de communication alors mis en œuvre par les communautés urbaines, comme sur le contenu des discours adressés à l'hôte prestigieux.

Toutes les études sur le sujet ont d'abord été rendues possibles grâce à la riche documentation qui est offerte par les comptabilités municipales : ainsi, par exemple, pour la venue de Charles le Téméraire à Dijon – venue programmée en 1469, puis annulée et finalement advenue en 1474, les

83. J. BLANCHARD, *art.cit.*, p. 475.

premiers décors remisés dans l'intervalle étant alors repris et complétés –, on possède une extraordinaire suite de textes qui permettent d'apprécier, très concrètement, le déroulement et le caractère des préparatifs⁸⁴.

Les chroniques contemporaines apportent également une manne d'informations utiles au propos, qui conduisent en outre à mieux évaluer l'importance reconnue aux tableaux vivants au sein des cérémonies, leur perception par le chroniqueur, ainsi que le message que ce dernier tient à délivrer, à son tour, en les décrivant. Le souci de conserver le souvenir de ces prestigieuses cérémonies vient d'ailleurs souvent du prince lui-même ; et l'on connaît quelques chroniques illustrées qui évoquent assez précisément les coûteuses installations, comme celles réalisées pour l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515⁸⁵.

Dès le début du XV^e siècle, les installations fixes, sortes de tréteaux élaborés, appelées « échafauds », « establies »,

84. H. CHABEUF, « L'Entrée de Charles le Téméraire et les Funérailles de Philippe le Bon », *Mémoires de la Société Bourguignonne de Géographie et d'Histoire*, 18 (1902), p. 275-336.

85. Charles Quint avait commandé au chroniqueur officiel Remy du Puy la rédaction de cette somptueuse entrée, qui fut diffusée sous deux formes, une édition manuscrite pour le prince lui-même (conservée à Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms 2591) et une édition imprimée agrémentée de bois gravés fut destinée à un plus large public (dont un facsimilé a été publié par S. ANGLO, *La triomphante Entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515*, Amsterdam/New York, 1975) ; l'incunable est à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, Shelf Mark B 1553. Cf. D. EICHBERGER, *art.cit.*, p. 47-50, fig 3-4.

« estages » ou « loges », et plus rarement « théâtre »⁸⁶, vont se multiplier sur le chemin de la procession : une vision précise et suggestive en est d'ailleurs fournie par la soixantaine d'images des trente tableaux vivants conçus pour la *Joyeuse Entrée* de Jeanne de Castille à Bruxelles, à l'occasion de son mariage avec Philippe le Beau en 1496⁸⁷. Certaines entrées prévoient jusqu'à une vingtaine de stations (et quelquefois plus encore) comprenant, outre les tableaux vivants, des décors de fontaines ou d'arcs triomphaux. L'hôte princier entre par la porte principale de la ville, puis s'arrête aux places importantes, à certains coins de rue : des échafauds sont dressés sur la porte de la ville par laquelle on pénètre, adossés à une façade ou encore fixés à un pont. Jusqu'à l'arrivée de la procession, la scène est le plus souvent dissimulée par des portes à vantaux de bois ou fermée par des rideaux (comme le montrent précisément les tableaux de l'entrée de Jeanne de Castille). On dévoile donc, au sens propre, chaque nouveau tableau.

Celui-ci implique un nombre réduit d'acteurs, installés sur une estrade largement décorée représentant une scène précise, généralement sans mouvements, ni paroles. Des inscriptions attachées à la structure, ou des phylactères portés par les personnages, explicitent la scène ; parfois, c'est un orateur qui s'en charge. En fait, la plus grande variété de situations semble avoir été de mise, et ce dans le cadre d'une même

86. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 476.

87. Berlin, Kupferstichkabinett, ms 78 D5 ; cf. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 51 et fig. 6 et D. EICHBERGER éd. *Women of Distinction, Margaret of York, Margaret of Austria, Catalogue de l'exposition de Malines*, Leuven, 2005, p. 81 et fig. p. 149, 156, 223.

procession. Ainsi par exemple, lors de l'entrée de Philippe le Bon à Mons en 1455, on montre une Assomption de la Vierge accompagnée du chant d'un chœur angélique, tandis que sur quatre autres estrades sont données des représentations tout à fait silencieuses⁸⁸.

Dans le contexte des réflexions menées ici sur les relations entre l'Église et l'espace public, je me concentrerai sur quelques aspects seulement d'un domaine au demeurant fort riche : le rôle ou la participation des clercs aux festivités qui occasionnent le programme de ces tableaux vivants, l'importance et la nature du message religieux qui s'y délivre, enfin le caractère des liens qui sont alors tissés avec l'art pérenne religieux.

C'est la communauté urbaine qui organise et finance les festivités : le conseil de la ville, les corporations, mais aussi, dans les grandes villes bourguignonnes, les marchands étrangers. À Bruges pour l'entrée de Charles Quint en 1515, l'entreprise s'avère particulièrement complexe, ce dont témoigne assez précisément une comptabilité qui s'étend sur toute une année. Sur les vingt-sept installations, seize sont érigées aux frais de puissants négociants étrangers, tandis que onze dépendent du conseil de la ville et de ses corporations, qui ont élu un petit comité en charge de la conception et de l'organisation des festivités. Au sein de ce comité composé de onze citoyens, six appartiennent à la confrérie des rhétoriciens, institution qui est généralement en charge des performances et des activités de ce genre dans les villes

88. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 43.

bourguignonnes. Deux membres de ce comité font en même temps partie de la corporation des peintres : l'un des deux, Jan de Scheerere, semble avoir joué un rôle important car il est aussi payé pour écrire les vers en latin qui explicitent chacune des onze installations.

Alors que le programme des tableaux vivants est rarement construit comme une séquence narrative, mais bien plus souvent comme une succession de saynètes indépendantes, le discours est ici élaboré pour évoquer la fondation, l'essor et le déclin de la ville de Bruges ; et il s'adresse directement au prince, seul capable de sauver la ville du désastre économique⁸⁹.

Mais l'évocation de ce contexte foncièrement urbain et contemporain admet l'intégration d'une très large part de *topoi* religieux. Dans une perspective parfaitement explicite, on expose en effet un discours typologique : ainsi dix des échafauds présentent, juxtaposés, un épisode de l'histoire de la ville et une scène de l'Ancien Testament ; l'une d'elle, due à la corporation des drapiers, montre à gauche Moïse apportant le Décalogue du Mont Sinäi et, à droite, la confirmation des privilèges civiques par le comte de Flandre, Louis de Nevers, ce dernier se trouvant donc en parallèle avec Moïse. Mais on utilise aussi à Bruges des figures exemplaires de l'Antiquité, et l'on peut voir un peu plus loin un tableau vivant avec Alexandre et Bucéphale. Plus loin encore, un tableau conçu par les marchands espagnols prend place sur une estrade en

89. Les sources comptables de Bruges, pour la période concernée (5 septembre 1514 – 2 septembre 1515) ont été exploitées par S. ANGLO, *op. cit.*, pour restituer l'événement et ses préparatifs, p. 18-34.

trois parties : Charles-Quint trône au centre avec la roue de la fortune, celle-ci surmontée des six couronnes représentant les territoires espagnols ; tandis que campent, à côté, les personnifications de Force et de Tempérance ; dans la partie inférieure, la Fortune est enchaînée par deux autres vertus cardinales, Prudence et Justice ; on trouve enfin une dernière allusion à l'Espagne avec la représentation de deux souverains de l'Antiquité originaires de la péninsule, Théodose à gauche et Trajan à droite⁹⁰.

Visuellement, l'ancrage urbain est soigneusement mis en évidence dans quatre tableaux. L'église Saint-Donatien est ainsi explicitement suggérée par l'arrivée des reliques de saint Donatien à Bruges, mise en parallèle avec David jouant de la harpe devant l'arche d'alliance apportée de Sion. Un autre des onze tableaux vivants commandés par le conseil de la ville décrit également un monument significatif, le palais communal, et met en scène à gauche l'empereur Heraclius avec la Sainte Croix restituée à Jérusalem ; de l'autre côté, le patriarche de Jérusalem remet la relique du Saint Sang à Thierry d'Alsace⁹¹. On opère là, par l'évocation des monuments et des reliques qu'ils abritent, une valorisation intemporelle de la mémoire collective de la ville, dont la dimension religieuse s'avère évidemment essentielle.

Cette parfaite imbrication du politique et du religieux – en soi nullement étonnante – s'avère être une constante, dont la situation dijonnaise lors de l'entrée de Charles le Téméraire

90. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 47-51.

91. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 56-57.

offre un autre exemple frappant, tant au moment de la conception des tableaux que de leur déploiement : ainsi, c'est l'avis d'un franciscain, frère Gilles, qui est sollicité en 1469 pour définir le contenu des sept tableaux vivants en 1469 ; son projet est ensuite soumis et discuté par un chanoine de la Sainte-Chapelle, un certain Erard ainsi que par le maire et les échevins. Ils décident donc ensemble du programme. Six des sept tableaux présentent des prophètes et autres figures vétéro-testamentaires telles que Gédéon, Salomon et la reine de Saba ; et à mi-parcours se trouvent introduits le duc en chape vermeille, accueilli par deux anges, et des figures allégoriques de la Noblesse, du Clergé et du Tiers État⁹². Le déroulement de l'entrée du Téméraire est à son tour très explicite ; les ecclésiastiques y jouent un rôle majeur, et leur présence se voit soigneusement détaillée par les sources⁹³.

Cette présence des clercs lors de la conception des tableaux – qui n'est pas systématique, cependant : on ne la constate pas à Bruges, par exemple – trouve en effet aussi un écho dans le rituel des processions. Dans le royaume de France, le tournant se situe en 1431, à l'occasion de l'entrée du jeune Henry VI ; car parmi les réjouissances qui lui sont alors offertes, on remarque la présentation d'« une grand nef aux armes de la ville, placée à la porte Saint-Denis et dans laquelle se trouvent six hommes, figurant le premier un

92. H. CHABEUF, *art. cit.*, p. 257 et suivantes (entre autres, l'« avis pour l'entrée de Monseigneur et prinse de possession pour son duché » : outre la mention précise de toutes les scènes, de chaque personnage, les actions, les inscriptions, ainsi que leur localisation précise dans la ville).

93. H. CHABEUF, *art. cit.*, p. 274-277.

évêque, le second l'Université, le troisième les bourgeois et les autres des sergents ...⁹⁴ » ; dès lors, le clergé participe à la procession des habitants pour accueillir, hors les murs, l'hôte d'honneur, présence qui sera désormais de règle dans les entrées royales. Les représentations contemporaines en rendent d'ailleurs compte, comme l'a relevé Lawrence Bryant⁹⁵ : en effet, dans la reconstitution de l'entrée de Charles V à Paris en mai 1364 par Jean Fouquet dans les *Grandes Chroniques de France*⁹⁶, l'accueil du roi à la porte Saint-Denis est assurée par un groupe de Parisiens à genoux et, sur la droite, une assemblée de magistrats en robe, qui affichent une attitude également soumise, les yeux baissés. Par contre, le peintre des *Passages outre mer* de Sébastien Mamerot⁹⁷ représente l'entrée imaginaire de Louis VII à Antioche comme les entrées royales pratiquées à Paris depuis 1431 : c'est d'abord le clergé, puis les notables à cheval qui accueillent le roi ; enfin, devant la porte, se tiennent les habitants de la ville. Cette image permet d'insister sur la cohésion des corps, religieux, politiques, populaires, dans la réception donnée au prince ; et tous les témoignages

94. B. MIROT, « Cérémonies officielles à Notre-Dame de Paris au XV^e siècle », *Huitième centenaire de Notre-Dame de Paris, 1964*, Paris, 1967, p. 234.

95. L. M. BRYANT, *art. cit.*, p. 517, reproduit ces deux miniatures fig. 1 et 2 ; cf aussi sa note 9 qui souligne qu'en d'autres lieux, le clergé occupait une place importante dans les processions hors des murs de la ville : ainsi en Provence : N. COULET, « Les entrées solennelles en Provence au XIV^e siècle », *Ethnologie française*, 1977, p. 63-82.

96. Ms BnF, fr. 6465, fol. 417, peinte près d'un siècle plus tard, vers 1455-1460.

97. Ms BnF, fr. 5594, fol. 146, peint vers 1474-1475 par Jean Colombe et ses collaborateurs.

permettent d'évaluer, d'une part, l'extrême variété des situations, mais aussi la permanence de certaines données, parmi lesquelles l'entremêlement des discours profanes et religieux, et le rôle majeur accordé à ces séquences théâtrales qui focalisent tous les intérêts, de ceux des concepteurs comme de ceux des spectateurs.

Si l'on poursuit sur la question des contenus des tableaux vivants, il faut d'abord se souvenir de l'allégorie mystique développée par Georges Chastellain à propos de l'entrée de Louis XI à Paris en 1461⁹⁸, où le chroniqueur dresse un parallèle avec la naissance du Christ : les princes et les seigneurs présents sont alors comparés aux bergers se hâtant vers Bethléem... Pour Chastellain, « comme le Christ enfant, le nouveau monarque [promet] la paix et la bonne volonté dans une société tout entière harmonieuse⁹⁹ ».

Dans le détail, les thèmes abordés sur les nombreux échafauds, alternativement religieux ou profanes, sont bien connus¹⁰⁰. On montre ainsi, par exemple, devant l'hôpital de la Trinité (près de Saint-Martin-des-Champs), le Christ en croix entre deux larrons au centre de plusieurs scènes de la Passion¹⁰¹. À la Porte aux Peintres (c'est le nom de l'ancienne

98. Georges Chastellain, *Traité par forme d'allégorie mystique sur l'entrée du Roy Loys en nouveau règne*, dans *Œuvres*, K. de LETTENHOVE éd., Bruxelles, 1865, t. 7, p. 6 et 32.

99. L. M. BRYANT, *art. cit.*, p. 538.

100. En particulier grâce à la publication de B. MIROT, *art. cit.*, nourrie de la lecture des archives capitulaires de Notre-Dame et des chroniques contemporaines.

porte Saint-Denis, située sur l'enceinte de Philippe-Auguste¹⁰²), six personnages symboliques représentent la France. Le cortège royal arrive un peu plus tard à la fontaine des Innocents : là, le roi assiste à une chasse au cerf, au milieu de laquelle paraît saint Eustache ; les chasseurs sont nombreux, les chiens et les trompes font grand bruit, si l'on en croit les chroniqueurs. On donne ensuite quelques scènes de bataille. Plus tard, le cortège s'engage sur le Pont au Change ; là, d'autres tableaux vivants évoquent le baptême de Clovis et le miracle de la Sainte-Ampoule. Finalement, le roi met pied à terre, se voit accueilli par l'évêque de Paris, et la prestation de serment peut alors être opérée¹⁰³.

Si les lieux réservés aux stations ne changent guère d'une entrée royale à l'autre¹⁰⁴, bien des thèmes s'avèrent également récurrents, et c'est ainsi que l'on ménage une large part aux *topoi* religieux. Sortes d'*exempla* employés à des fins politiques, ils s'inscrivent dans une culture supposée acquise par le roi et par les membres de sa suite. Dans la réalité, quelques témoignages montrent toutefois qu'il n'en était souvent rien.

101. La Trinité abrite la confrérie de la Passion qui donne par ailleurs des Mystères : cf. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, « Le théâtre médiéval et l'espace parisien », *Colloque SITM de Groningen, 2005*, accessible en ligne : <http://www.sitm.info/history/groningen/bouhaik.htm> (je remercie Rose-Marie Ferré qui a attiré mon attention sur cette étude).

102. PH. LORENTZ et D. SANDRON, *Atlas de Paris au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 97.

103. Ainsi est évoquée par Mirot l'entrée de Louis XI, le 31 août 1461 : B. MIROT, *art. cit.*, p. 264-265.

104. Voir le parcours de l'entrée d'Henry VI en 1431 dans l'*Atlas de Paris, op. cit.*, p. 97.

Anne-Marie Lecoq a ainsi relevé que Froissart, décrivant les échafauds de l'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris en 1380, ne comprenait rien au lit de justice donné en spectacle devant le Châtelet : il pensait notamment reconnaître sainte Anne dans une allégorie de la Justice¹⁰⁵.

C'est dans cette perspective d'ailleurs que l'écrit joue un rôle essentiel, souvent mentionné dans les textes et justifiant des frais coûteux en raison de la riche calligraphie : les « rouleaux », « rolets », « placards », « compartiments », « tiltres », « pictures », « dictons », « epitaphes » et autres « briefs » explicitent les scènes et identifient les personnages¹⁰⁶. Les textes sont encore souvent complétés par la présence d'un « expositeur » installé sur l'échafaud même, ou à côté, à moins qu'il n'accompagne le roi. Dans les comptes de l'entrée d'Anne de Bretagne à Paris, en 1504, figure une rétribution à Jehan Perrier « lequel dit et exposa par plusieurs fois aux passants le mistere a la porte aux peintres »¹⁰⁷. Il est vraisemblable que son rôle était d'explicitier les faits représentés et de les actualiser. Joël Blanchard a justement évoqué à ce propos certaines « montres » muettes organisées parfois, dans le cadre de prédications, par les frères mendiants (aspect également abordé brièvement par Hervé

105. A.-M. LECOQ, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », *Les lieux du pouvoir*, P. NORA dir., t. II/2, Paris, 1986, p. 150 ; exemple repris par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 493, qui en produit d'autres, plus tardifs et tout aussi suggestifs, p. 494-495.

106. Aspect bien souligné par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 486-493.

107. CH. OULMONT, « Pierre Gringore et l'entrée de la reine Anne en 1504 », dans *Mélanges Émile Picot*, E. RAHIR éd., Paris, 1913, t. II, p. 391.

Martin)¹⁰⁸ : ainsi à Laval, en 1507, on dresse une scène sur un échafaud fermé par des courtines tirées lorsque le frère crie « *ostendatis* » ; c'est ce dernier qui assume le rôle d'« expositeur » en commentant la quarantaine de « tableaux vivants » alors présentés.

Pour finir, la question des rapports avec les œuvres artistiques pérennes conduit à son tour à souligner la porosité des domaines. Dagmar Eichberger parle à juste titre, à ce sujet, de « fertilisation croisée des deux media » : le terme de « tableau vivant » décrit d'ailleurs très concrètement cette rencontre et la création originale qui en découle ; car il ne s'agit ni d'un tableau à deux dimensions, ni, non plus, d'une performance, puisque dans la majorité des cas ne sont prévues ni paroles, ni mouvements¹⁰⁹.

Un aspect essentiel, déjà souligné, offre une première analogie dans les moyens d'expression partagés par les tableaux vivants et les œuvres d'art : il s'agit de l'importance accordée à l'écrit. Le recours aux textes paraît indispensable à la compréhension, comme on l'a vu, et renvoie à l'usage de la rubrique dans l'enluminure, ainsi qu'à celui des larges banderoles explicatives dans la tapisserie, avec d'ailleurs la même marge d'erreur et d'incompréhension.

Une autre donnée également déjà commentée renvoie au rituel de révélation issu des usages de la fin de l'Antiquité, avec le motif des rideaux pour les représentations

108. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 495-496 ; H. MARTIN, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge, 1350-1520*, Paris, 1988, p. 583-584.

109. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p.45-46.

d'évangélistes, pour le Christ en majesté ou la croix symbolique. La courtine sert là à séparer l'espace profane de celui dans lequel Dieu se manifeste. Joël Blanchard propose de reprendre la même analyse pour les entrées : « Le rideau que l'on tire, ou les panneaux de bois qui coulissent, appartiennent à un modèle théophanique de révélation et fonctionnent comme des indices de sacralité¹¹⁰. » L'ouverture des volets peints d'un polyptyque, à l'occasion des grandes fêtes religieuses, participe de cette même idée.

Rappelons ensuite que le lien entre le tableau vivant et l'œuvre pérenne est parfois parfaitement reconnu, voire souligné par les contemporains. C'est ce que laisse entendre le Bourgeois de Paris qui, dans son *Journal*, évoque la réception par les parisiens d'Henri V et Charles VI en 1420 avec un « moult piteux mistere de la passion Nostre Seigneur au vif, selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris ». C'est sur un échafaud de cent pas de long, dressé rue de la Calende, qu'est donnée la représentation¹¹¹.

Un autre cas, également bien connu, concerne la ville de Gand qui, après une ardente rébellion, se voit défaite en 1458 par le duc Philippe le Bon : l'accueil qu'elle lui réserve alors est orchestré dans le cadre d'une somptueuse cérémonie ; et les tableaux vivants imaginés par la ville plaident pour la clémence, en rappelant au duc l'indulgence de certains de ses

110. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 485, qui renvoie à J. K. EBERLEIN, « *Apparitio regis – revelatio veritatis* : Studien zur Darstellung des Vorhanger in der bildenden Kunst von des Spätantike bis zum Ende des Mittelalters », Wiesbaden, 1982, p. 5-12.

111. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 480-481.

prédécesseurs¹¹². Un de ces tableaux vivants prend place dans un échafaud à deux niveaux et reproduit l'organisation générale du polyptyque installé depuis 1432 dans la chapelle fondée par l'ancien échevin Joos Vijd dans l'église paroissiale dédiée à Jean-Baptiste¹¹³. Dans la chronique de Flandres, la description de ce seul tableau vivant, longue de cent dix lignes, donne une bonne idée de l'installation. Par bien des aspects, la structure dépend très exactement de la composition du polyptyque. Le tableau (intitulé *Chorum beatorum in sacrificium Agni Dei Paschalis*) montre l'Adoration de l'Agneau en bas et la vision céleste de Dieu le Père, Marie et saint Jean au niveau supérieur. Des passages abrégés des inscriptions apposées sur le cadre du polyptyque sont également cités. Enfin, des courtines blanches permettent de dissimuler la scène.

Par manque de place, la plupart des groupes représentant la communauté des saints est cependant réduite à un nombre limité d'acteurs. Mais un amendement significatif concerne plus particulièrement le groupe des *milites Christi*: le chroniqueur, décrivant en détail les saints militaires - Georges, Victor, Maurice, Sébastien, Quirin et Gandolphe - rappelle que ce dernier avait été duc de Bourgogne, et qu'il porte les armes de Bourgogne dans ses mains. Le message est assez clair, car en montrant ainsi un de ses ancêtres parmi les six plus importants saints chevaliers, il engage le duc à leur accorder sa faveur. L'option du comité organisateur est

112. P. BERGMANS, « Note sur la représentation du retable de l'Agneau Mystique des Van Eyck en tableau vivant à Gand en 1458 », *Annales de la Fédération archéologique de Belgique*, 20 (1907), p. 530-537.

113. Devenue cathédrale Saint-Bavon au XVI^e siècle.

également significative, avec cette inspiration directe d'une œuvre pérenne de la cité, jugée assez représentative et exemplaire pour servir de modèle exact à un tableau vivant¹¹⁴.

Un autre exemple peut être emprunté au même contexte bourguignon : à l'occasion du mariage de Marguerite d'York avec Charles le Téméraire en 1468, l'accueil de la princesse à l'Écluse donne lieu à une première entrée, au cours de laquelle trois loges sont aménagées ; leur contenu, révélé par le rituel des rideaux entr'ouverts, est composé non des éléments habituels du tableau vivant, mais bien de tapisseries (de l'histoire de Jason, de celle d'Esther et Assuérus) ; l'équivalence ainsi affichée de ces tapisseries avec des tableaux vivants ne peut manquer, à son tour, de nous interpeller¹¹⁵.

Dans l'évocation même des tableaux vivants par les contemporains, le passage aisé d'un spectacle visuel à l'autre est d'ailleurs souvent souligné : on trouve ainsi chez le Bourgeois de Paris la mention d'enfants parisiens présentant au Châtelet un tableau « sans parler, ni sans signer, comme si ce fussent images élevés contre un mur »¹¹⁶.

À l'occasion de l'Entrée de Marie Tudor à Paris en 1514, le récit de Gringore précise à son tour que le public a le sentiment que les acteurs « non obstant quilz estoient en vie que ce feussent statuez »¹¹⁷. On trouve d'ailleurs, presque indifféremment, des passages qui évoquent les effets d'illusion

114. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 56-57.

115. F. JOUBERT, *art. cit.*

116. *Journal d'un Bourgeois de Paris*, C. BEAUNE éd., Paris, 1990, p. 217, évoqué par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 483.

117. *Idem* et CH. R. BASKERVILL, *Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor into Paris*, Chicago, 1934, p. 11.

provoqués par la capacité des acteurs de rester immobiles et, symétriquement, l'impression de vie laissée par les mannequins réalisés pour l'occasion.

En outre, si l'immobilisme des personnages est de mise (leur gestuelle figée étant destinée à frapper l'imagination), des mécanismes permettent d'opérer des mouvements de translation dans le tableau, le plus souvent dans le sens vertical : soit la descente soit l'ascension d'un ange ou d'un enfant apportant une couronne, des clefs ou un cœur. Les objets eux-mêmes peuvent obéir à un mécanisme simple (boîtes qui s'ouvrent, animaux qui roulent les yeux...) ¹¹⁸. Et l'on connaît aussi quelques sculptures susceptibles d'être animées, comme les Christ en croix aux bras mobiles que l'on a pu mettre en relation avec les paraliturgies pascales ¹¹⁹.

L'expérience des décors éphémères et la participation à l'élaboration des décors des tableaux vivants constituent enfin une constante dans la formation de la plupart des artistes nordiques, particulièrement. On n'a pas manqué, en effet, de relever que les plus fameux d'entre ceux-ci se voient impliqués dans la conception et la réalisation de spectacles. Le cas le plus connu est bien sûr celui de Jean Fouquet à qui l'on confie un rôle essentiel lors de l'entrée de Louis XI à Tours, en 1461 ; et le peintre nous a laissé un souvenir suggestif témoignant de son expérience dans ce domaine, avec la

118. Mouvements évoqués par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 484-485.

119. J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen*, München, 1983 (3^{ème} éd.), p. 38-50.

représentation du martyr de sainte Apolline (dans ce cas, non un tableau vivant, mais un mystère)¹²⁰.

Ailleurs, comme à Dijon en 1474 pour l'entrée du Téméraire, des figures locales de premier plan sont engagées pour l'entreprise : ainsi le sculpteur Antoine Le Moiturier, qui réalise le modèle de la tête du lion ensuite exécutée en osier pour le tableau présenté devant la Maison du Miroir, où il figure aux côtés du prophète Jérémie ; ou encore le peintre Guillaume Spicre, qui est chargé de réaliser une quantité d'écus, de drapeaux, bannières, lances et écriteaux...¹²¹

Que penser alors de l'option nouvelle prise par Vrancke Van der Stockt, que l'on suppose avoir accédé à la fonction de peintre officiel de la ville de Bruxelles après la disparition de Rogier van der Weyden en 1464¹²² : dans son triptyque de la Rédemption¹²³, il abandonne la fonction iconique des représentations de groupes sculptés sur l'encadrement architectural de la scène, antérieurement mise à profit par Van der Weyden dans son retable de Miraflores¹²⁴ ; et il impose ainsi une nouvelle forme en donnant couleur et vie aux petits

120. V. DOMINGUEZ-GUILLAUME, « La scène et l'enluminure : l'Apolline de Jean Fouquet dans le *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier », *Romania*, 122 (3-4/2004), p. 468-505.

121. H. CHABEUF, *art. cit.*, p. 318.

122. R. VAN SCHOUTE, B. DE PATOUL éd., *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 524-531, 643.

123. Madrid, musée du Prado.

124. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

groupes (qui figurent les sept sacrements)¹²⁵, suggérant un parallèle avec des tableaux vivants. Il faut alors se souvenir que, pour les décors éphémères des festivités du mariage de Charles le Téméraire, Van der Stockt est avec Jacques Daret le peintre le mieux et le plus longtemps rétribué¹²⁶.

La haute stature d'un Hugo van der Goes doit encore être évoquée à ce sujet : après sa réception comme maître à Gand en 1467, ses premiers pas dans la carrière de peintre l'ont engagé essentiellement dans des entreprises de ce type ; car les commandes qu'il honore d'abord concernent en effet un grand nombre de tableaux héraldiques (comme ceux du pape pour le Grand Pardon à Gand en 1467-1468) et des peintures éphémères devant accompagner les Joyeuses Entrées, comme celles de Charles le Téméraire, Marguerite d'York et Marie de Bourgogne à Gand en 1469 et 1472. Jusqu'en 1474 au moins, il est continuellement impliqué dans des réalisations de ce genre¹²⁷. Et ce n'est certes pas anodin si la composition particulièrement originale de sa *Nativité et adoration des bergers*¹²⁸ recourt en particulier au motif de la révélation, avec les rideaux écartés par deux prophètes – un motif certes traditionnel, mais peu répandu à l'époque dans la peinture ; le ton dramatique (toujours souligné) adopté par le peintre

125. Sur ce sujet, cf. aussi l'interprétation donnée par P. PHILIPPOT, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas*, Paris, 1994, qui voit dans le parti adopté par Vrancke van der Stockt « un jeu purement pictural d'images dans l'image », p. 82.

126. F. JOUBERT, *art. cit.*

127. É. DHANENS, *Hugo Van der Goes*, Anvers, 1998, p. 69-80.

128. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

renvoie explicitement aux représentations théâtrales, et particulièrement à son expérience des tableaux vivants¹²⁹.

Après les travaux que nous évoquions au début, la réunion de ces quelques exemples permet ainsi d'attirer l'attention sur l'intérêt historique de ces tableaux vivants, dont une étude approfondie reste encore à mener, étude d'autant plus difficile – et stimulante – qu'elle interdit toute approche cloisonnée. Ici convergent plusieurs forces vives dans des créations hautement originales, mais solidement ancrées aussi dans les pratiques du temps, et particulièrement les pratiques artistiques. Créations dont les concepteurs, les publics, les discours sont aussi bien religieux que profanes ; qui peuvent se montrer hautement signifiantes ou largement décoratives ; qui usent et abusent des *topoi* mais les inscrivent dans des discours renouvelés ; qui mettent en œuvre des objets inertes ou vivants, éphémères ou pérennes ; qui se donnent sans mots ni mouvements... mais peuvent être commentées à haute voix. Ces créations offrent enfin un témoignage précieux de la rencontre de l'Église et du Théâtre, rencontre improbable mais bien réelle, dans la rue même, significative elle aussi de la porosité et de la fertilité des échanges humains à la fin du Moyen Âge.

129. É. DHANENS l'a relevé à juste titre : É. DHANENS, *Hugo Van der Goes*, *op. cit.*, p. 141 ; voir aussi D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 54.

ÉMILE MÂLE, L'ART ET LE THÉÂTRE AU
MOYEN ÂGE : JALONS ET RÉSONANCES

PAR ROSE-MARIE FERRÉ

MOTS-CLÉS : ICONOGRAPHIE, ARTS, THÉÂTRE,
HISTORIOGRAPHIE, ÉMILE MÂLE.

Résumé : Émile Mâle a été un des premiers à relever les relations entre les arts figurés, d'inspiration religieuse, et le théâtre. Valorisant certes le document écrit et pensant la production artistique en terme d'ascendance ou de hiérarchie, ce grand penseur a cependant été attentif à l'évolution des idées et à leur transmission. Cette étude se propose par conséquent de faire le bilan des thèses d'Émile Mâle, de souligner leur pertinence et leur héritage, mais aussi de montrer les débats qu'elles ont suscité et leurs limites dans la perspective d'une nouvelle manière d'envisager l'histoire de l'art du Moyen Âge. L'exemple de la commande de retables et de leur réception dans l'espace ecclésial sera ainsi envisagé.

Abstract : It returns to Émile Mâle to have underlined the relations between the figurative arts and the theater. Highlighting certainly the written documents and thinking the artistic production in term of ancestry or hierarchy, this great thinker was nevertheless attentive to the evolution of the ideas and to their transmission. However, it is now advisable to exceed these traditional reasonings of the influence of the dramatic art on the visual arts and to promote a more attentive study of the parameters of the artistic command. In this way, it seems important to indicate the big stages of the research on this subject, for a long time remained problematic among the specialists. But, beyond this assessment, it is also necessary to present the new initiatives of analysis of the medieval creation, more turned to the multidisciplinary and the consideration of the reciprocity of the diverse artistic languages. The example of the command of altarpieces and their reception in the ecclesial space will so be envisaged.

Émile Mâle, l'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et résonances

PAR ROSE-MARIE FERRÉ*

Il revient à Émile Mâle d'avoir pour la première fois abordé la question de la relation entre les arts figurés et le théâtre. Ce spécialiste a défendu en effet une thèse de large portée supposant l'influence de l'art dramatique et de ses procédés sur les arts. Même si cette réflexion est aujourd'hui jugée comme trop radicale, il convient cependant de rendre justice aux intuitions de ce grand penseur.

Force est aussi de constater que ce domaine de recherche est resté longtemps problématique. Les approches ont été diverses : certains chercheurs se sont réclamés d'Émile Mâle tandis que d'autres s'y sont opposés farouchement. Mais, malgré les polémiques, l'indifférence aussi, les interprétations erronées que l'on a fait de ses écrits, Émile Mâle a ouvert de nombreuses pistes de recherche. Fonctionnalité des images,

* Université Paris IV-Sorbonne.

dialogue entre les arts, contexte de réception des œuvres, « médialité médiévale » : d'autres voies d'investigation ont vu le jour. Il s'agit donc ici de faire le bilan de ces études et de montrer tout l'intérêt d'une interrogation conjointe de plusieurs modes d'expression artistique.

Si les relations de l'art dramatique et des arts figurés ont intéressé Émile Mâle, il convient de revenir en premier lieu, comme l'ont inauguré les auteurs du volume collectif consacré au penseur en 2005¹³⁰, sur la démarche plus générale de ce grand intellectuel, premier chargé de cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen Âge à l'Université de la Sorbonne en 1906, puis titulaire de la chaire d'histoire de l'art en 1912.

Conséquence de la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905, la suppression de la Faculté d'État de Théologie Protestante a laissé en effet la place à de nouveaux enseignements à l'Université. Le cours dont Émile Mâle prend alors la charge s'inscrit dans cette démarche laïque qui fait entrer l'étude des arts chrétiens dans le domaine des sciences historiques. Le sujet de thèse d'Émile Mâle (déposé en 1892) est d'ailleurs nouveau — l'étude de l'art chrétien médiéval (XIII^e siècle) —, ses méthodes d'investigation le sont tout autant : examen critique des documents du passé (sources d'archives et textes théologiques), observation minutieuse des monuments, avec relevés, et analyse sérielle des images.

130. *Émile Mâle (1862-1954), la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie. Actes de la table ronde qui s'est tenue à l'École française de Rome les 17 et 18 juin 2002*, École française de Rome, 2005 (*Collection de l'École française de Rome*, 345).

La composition de son jury de thèse est aussi révélatrice de ce nouveau mode d'enquête qui croise différentes spécialités : ainsi le président, Georges Perrot (1839-1914), directeur de l'École Normale Supérieure et spécialiste d'Antiquité grecque et d'archéologie, ou Charles Victor Langlois (1863-1929), professeur de paléographie et d'histoire du Moyen Âge, futur directeur de l'École des chartes, ou enfin Louis Petit de Julleville (1841-1900), titulaire de la chaire de littérature française du Moyen Âge et d'histoire de la langue française à l'Université de la Sorbonne et auteur d'un des premiers ouvrages consacrés au théâtre français du Moyen Âge. Dans cette perspective, les thématiques des enseignements retenues par Émile Mâle relèvent pareillement du vaste champ de l'histoire religieuse et suggèrent son intérêt pour l'évolution des idées, comme en témoignent par ailleurs ses quatre grands ouvrages de synthèse (1898, 1908, 1922, 1932)¹³¹.

Toutefois, et en dépit des efforts d'Émile Mâle pour faire ressortir l'individualité de la création et de l'artiste, l'art médiéval n'est envisagé que comme système rigide de signes univoques. De même, les sources écrites sont parfois utilisées mécaniquement pour expliquer le sens des images. Peu d'exemples précis sont finalement présentés, et ceci à dessein par souci de synthèse. Émile Mâle avouera lui-même avoir

131. É. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898 ; *L'art religieux de la fin du Moyen Âge. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge en France et ses sources d'inspiration.*, Paris, 1908 ; *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1922 ; *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.

voulu constamment « aller à la rencontre de l'esprit » et de la pensée organisatrice propres à tout homme et à ses œuvres. Audacieuse entreprise, certains aspects de cette réflexion doivent à présent être examinés comme la question de l'« influence du théâtre sur l'art à la fin du Moyen Âge ».

Ce sujet a été abordé pour la première fois par Émile Mâle lors d'une lecture faite à l'Institut de France – Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, durant la séance du 31 juillet 1903¹³². Se fondant toujours sur la recherche des sources littéraires, il envisage d'analyser certains motifs iconographiques majeurs des XIV^e et XV^e siècles à la lumière des témoignages dramatiques. Les quatre articles capitaux intitulés « Le renouvellement de l'art par les *mystères* à la fin du Moyen Âge » publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1904 couronnent cette démarche¹³³.

132. Analysée dans les *Comptes rendus des séances*, (1903), p. 330.

133. É. MÂLE, « Le renouvellement de l'art par les *mystères* à la fin du Moyen Âge », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e série, 31 (février 1904), p. 89-106 ; (mars 1904), p. 215-230 ; (avril 1904), p. 283-301 ; (mai 1904), p. 379-394. Repris dans ID., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, op.cit.*, chap. I, p. 34-74. D'autres essais de l'auteur reprennent cependant cette thématique : « Influence du théâtre italien sur l'art italien du XV^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e série, 35 (février 1906), p. 89-94. Voir aussi ses réflexions sur les drames liturgiques et les arts : « Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane », *Revue de l'art ancien et moderne*, 32 (août 1907), p. 81-92 ou « Le drame liturgique et l'iconographie de la Résurrection », *Revue de l'art ancien et moderne*, 39 (avril 1921), p. 213-222 : É. Mâle établit en effet un puissant rapprochement entre l'art et la liturgie puisqu'il considère la liturgie comme le domaine par excellence de la pensée symbolique de la période médiévale.

Dans un premier temps l'auteur se demande « comment l'iconographie chrétienne, qui s'était développée jusque-là avec autant de lenteur que le dogme, a-t-elle pu se transformer si brusquement ? ». Il répond en affirmant que « ce changement s'explique par l'épanouissement du théâtre religieux dans la chrétienté tout entière au commencement du XV^e siècle »¹³⁴. Mais Émile Mâle montre surtout que les auteurs dramatiques se sont inspirés essentiellement des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* du pseudo-saint Bonaventure pour créer de nouvelles scènes, plus pittoresques et dynamiques. Ce n'est qu'ensuite, par l'intermédiaire des Mystères, que l'ancienne iconographie s'est renouvelée. Déjà, l'auteur remarque que la pensée franciscaine a pu enrichir le jeu théâtral¹³⁵.

Dans son deuxième article, Émile Mâle insiste sur le fait que les artistes, qui assistaient aux représentations théâtrales et qui y collaboraient le plus souvent, s'inspiraient directement pour leurs œuvres des scènes qu'ils avaient vu jouées. S'appuyant sur plusieurs exemples — Procès de Paradis, Annonciation, Passion — il souligne dès lors la primauté du drame sur les arts figurés : « on peut dire de toutes les scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique, qu'elles ont été jouées avant d'être peintes »¹³⁶. Fidèle à ses premières amours, Émile Mâle en arrive même à considérer que par le biais des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* « c'est le génie du XIII^e siècle qui a vivifié la littérature et l'art du XV^e siècle »¹³⁷ !

134. É. MÂLE, *op. cit.*, février 1904, p. 95-96.

135. *Ibid.*, p. 106.

136. *Ibid.*, mars 1904, p. 215.

137. *Ibid.*, p. 230.

Le troisième article explore aussi les épisodes et les agencements iconographiques inédits que le texte du pseudo-saint Bonaventure ne peut expliquer. Émile Mâle passe alors en revue les événements de la vie de Jésus-Christ, en mettant en évidence tout ce que l'art doit à l'influence directe des mystères (par exemple les personnages nouveaux des sages-femmes pendant la Nativité, l'Adoration des Bergers ou encore la scène de la Véronique lors du Portement de Croix – thème en fait que l'on retrouve dans la littérature apocryphe). Il affirme que « les mystères ont mis sous les yeux des artistes des scènes de la vie de Jésus-Christ auxquelles ils n'avaient jamais pensé, et leur ont donné l'idée de les représenter »¹³⁸. Les artistes ont aussi emprunté aux mystères les costumes des personnages. Allant plus loin, l'historien de l'art voit dans le nouveau réalisme du XV^e siècle la marque du drame. Prenant l'exemple de la Crucifixion, dorénavant dépouillée de tout symbolisme, il conclut que « ce désir de représenter un fait dans sa vérité historique n'a pas dû venir d'abord aux artistes » et qu'il faut l'imputer « aux organisateurs des représentations théâtrales »¹³⁹.

Enfin, dans le dernier volet de sa réflexion, après avoir abordé les éléments de décors et accessoires que les artistes ont imité de la mise en scène théâtrale, Émile Mâle se livre à une conclusion édifiante sur les apports du théâtre à l'art français de la fin du Moyen Âge. Non dénué d'intérêt historiographique à cause des problèmes qu'il soulève, nous reproduisons ici le passage terminant ses démonstrations :

138. *Ibid.*, avril 1904, p. 289.

139. *Ibid.*, p. 296.

« On a beaucoup écrit sur les Mystères. On a longuement disserté sur l'art des poètes dramatiques, sur leur style, sur leur versification, — toutes choses de peu de prix. On a tout dit des Mystères, sauf pourtant l'essentiel. Car, s'ils méritent l'attention, ce n'est point du tout à cause de leurs qualités littéraires : ce sont de pauvres choses que nos drames religieux du XV^e siècle. Mais comment leur être sévère quand on songe qu'ils ont inspiré les maîtres les plus exquis ? N'est-ce rien d'avoir renouvelé des sujets que trois siècles avaient consacrés, d'avoir (merveille inouïe) enfanté un nouvel art chrétien qui vivra deux cents ans ? N'est-ce rien d'avoir enseigné à van Eyck, à Fouquet, à Memling, à Dürer, des groupements, des attitudes, de leur avoir imposé des costumes et jusqu'à la couleur de ces costumes ? Cela revient à dire que, dans le théâtre du Moyen Âge, le tableau vivant a seul de l'intérêt. [...] Les érudits se sont posé mille questions sur la mise en scène des Mystères, comme si c'était là un problème difficile à résoudre. Il suffit de regarder. Les tableaux, les vitraux, les miniatures, les retables nous offrent sans cesse l'image exacte de ce qu'on voyait au théâtre. Certaines œuvres d'art sont des copies plus frappantes encore, car l'action y est simultanée, comme dans les Mystères. Les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la vie de la Vierge, — où l'on voit dix scènes différentes se dérouler sur le même fond de paysage, où les acteurs du drame se transportent naïvement d'une *mansion* à une autre, — nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique¹⁴⁰. »

140. *Ibid.*, mai 1904, p. 390.

Proche des préoccupations qui animaient alors les historiens de l'art français, et dont témoigne l'exposition des *Primitifs français* organisée par Henri Bouchot la même année, Émile Mâle met en exergue un fort sentiment national faisant de la France, grâce au théâtre des mystères, le foyer de renouvellement de l'iconographie religieuse¹⁴¹! Émile Mâle sera toutefois plus nuancé sur la question du rapport des arts figurés et du théâtre dans ses écrits ultérieurs¹⁴².

Loin de n'être qu'une formule obligée, force est pourtant de constater que si les travaux d'Émile Mâle sur l'influence du drame sur les arts figurés sont incontournables, il n'en demeure pas moins qu'ils suscitent d'importants débats et présentent des limites certaines. Les difficultés générées par ses réflexions concernent autant l'histoire du théâtre que celle de l'art médiéval, sur lequel nous insisterons. Plus largement, la principale aporie présentée par cette thèse est celle d'un raisonnement en terme d'ascendant, et donc d'antériorité et de hiérarchie d'un mode d'expression artistique sur un autre : « toutes les scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique [du XV^e siècle] (...) ont été jouées avant d'être peintes¹⁴³. » Que ce soit les attitudes de l'ange et de la Vierge de l'Annonciation qui d'une position hiératique vont adopter sous l'impact des innovations dramatiques les postures de la salutation et de la gémissement, ou que ce soit les nouvelles

141. *Ibid.*, p. 392-394.

142. É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, 1908 (2^e édition revue et augmentée, 1922), p. 35-85.

143. É. MÂLE, *op. cit.*, mars 1904, p. 215.

scènes pathétiques du cycle de la Passion (les adieux de Marie à son fils ou la scène de la Vierge de Pitié insérée entre la descente de croix et la mise au tombeau), Émile Mâle démontre toujours la prévalence du drame¹⁴⁴. Il franchit cependant la limite de la véracité scientifique en prenant l'exemple de l'apparition du motif de la colonne à laquelle s'appuie la Vierge avant d'enfanter¹⁴⁵. S'il accepte qu'aucune trace de cet épisode, inventé et développé encore une fois par le pseudo-saint Bonaventure, n'existe dans le théâtre, Émile Mâle voit dans son avènement dans la peinture (flamande notamment) l'influence directe des mystères ! Or, l'auteur nie ici le fait que les artistes puissent avoir eu recours directement au texte des *Méditations* pour concevoir de nouvelles scènes et ne veut pas accepter la moindre faille dans le système de dépendance qu'il a élaboré.

Comme le souligne Alois Maria Nagler en 1976 dans un chapitre de son ouvrage sur la mise en scène consacré aux relations des arts figurés et du théâtre¹⁴⁶, le problème principal qui a ensuite préoccupé la critique a été de savoir qui, du théâtre ou des arts visuels, a eu la primauté des innovations iconographiques de la fin du Moyen Âge. Plusieurs courants de pensée se sont alors dessinés dans l'historiographie.

Premièrement, un certain nombre de chercheurs, dont Gustave Cohen, Hildeburgh, Grace Frank ou Otto Pächt par exemple, ont poursuivi fidèlement les positions d'Émile Mâle

144. *Ibid.*, p. 220-227.

145. *Ibid.*, p. 221.

146. A.M. NAGLER, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms*, New Haven and London, 1976, chap. 6, p. 89-105.

sur l'antériorité du théâtre sur l'iconographie¹⁴⁷. Une deuxième thèse au contraire consiste à penser qu'à cause des traditions byzantines, l'art graphique avait joui d'une antériorité temporelle et exercé une influence sur les mystères¹⁴⁸. Enfin, d'autres courants plus nuancés estiment que l'art et le théâtre sont fondés sur une littérature commune (sources apocryphes, *Légende dorée* de Jacques de Voragine, textes mystiques, littérature pastorale) et connaissent donc une évolution parallèle qui empêche tout raisonnement en terme d'influence d'un art sur un autre¹⁴⁹.

Si ces approches présentent par conséquent le défaut de l'univocité, il convient cependant — tant pis pour le truisme ! — de les envisager toutes à la fois eu égard à l'ambivalence et l'ambiguïté de l'art du Moyen Âge. Voici le principal handicap des conceptions d'Émile Mâle et des controverses qu'elles ont engagées. Dans un souci revendiqué de systématisation, Émile

147. G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, 3^e édition, Paris, 1951 ; G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954 ; W.L. HILDEBURGH, « English Alabaster Carvings as Records of the Medieval English Drama », *Archæologia*, 93 (1955), p. 51-101 ; O. PÄCHT, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, 1962. Voir aussi : A. RAPP, *Studien über den Zusammenhang des geistlichen Dramas mit der bildenden Kunst*, München, 1936 ou M. D. ANDERSON, *Drama and Imagery in English Medieval Churches*, Cambridge, 1963.

148. Par exemple : F. P. PICKERING, *Literature and art in the Middle Ages*, Coral Gables, Fla., (traduction anglaise de la version allemande) 1970. À partir de la deuxième édition de son *Art religieux de la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, (1922), É. Mâle prendra également en considération les apports de l'art byzantin et nuancera ses propos sur les rapports du drame et des arts.

149. E. GRUBE, « Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche », *Maske und Kothurn*, 3 (1957), p. 22-59, ici p. 57.

Mâle n'apprécie pas à sa juste valeur le caractère « inter-référent » des arts de la période médiévale, et plus particulièrement du XV^e siècle. Le concept d'ailleurs d'« influence », litigieux tant il est imprécis et inadapté aux investigations sur l'art du Moyen Âge, met de côté non seulement le contexte précis de création des œuvres et les questions relatives à leurs fonctions, mais évacue aussi toute réflexion sur les paramètres de la commande artistique et sur le travail et le langage esthétique de chaque artiste.

Le dernier exemple pris par Émile Mâle est ainsi évocateur ; il concerne la simultanéité des actions du jeu théâtral que l'on retrouve dans la peinture, celle de Hans Memling notamment¹⁵⁰. Mais, peu de prix est ici accordé à la liberté créatrice de l'artiste et aux processus de création des images qui, quand ils sont compris, prouvent que la peinture a ses règles et son langage propre. Et de même, peu de cas fait aux exercices de méditation entretenus par l'image. C'est ce qui a d'ailleurs été dommageable à l'interprétation de la fameuse miniature du *Martyre de saint Apolline* peinte par Jean Fouquet dans le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* dans laquelle on a voulu voir absolument la retranscription exacte d'une scène de mystère¹⁵¹. Les récentes études de Nicole Reynaud rectifient cette vision, même si l'on ne peut pas nier une référence explicite au drame, mais elles prouvent aussi que

150. É. MÂLE, *op. cit.*, mai 1904, p. 390.

151. Chantilly, Musée Condé, miniature faisant partie des suffrages des saints.

l'artiste répondait avant tout aux impératifs de la peinture et non à ceux du théâtre¹⁵².

Le thème des arts dans le théâtre ou du théâtre dans les arts semblent en tout cas constituer aujourd'hui un nouveau défi pour l'historiographie. Déjà dans leurs travaux fondateurs, Erwin Panofsky et Pierre Francastel avaient inauguré de nouvelles conceptions de la création artistique, tributaire de son environnement politique, social et culturel¹⁵³. C'est la démarche que l'on retrouve dans le domaine de l'anthropologie historique et chez certains historiens des images comme Hans Belting, Jean Wirth, Jean-Claude Schmitt ou Jérôme Baschet¹⁵⁴.

152. N. REYNAUD, *Jean Fouquet. Les Heures d'Étienne Chevalier*, Paris, 2006, p. 216-222. Voir aussi la récente mise au point de V. DOMINGUEZ, « La scène et l'enluminure : l'Apolline de Jean Fouquet dans le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier », *Romania*, 122 (3-4/2004), p. 468-505.

153. E. PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, (traduction de l'anglais), Paris, 1969, ou *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, présentation par Daniel Arasse, Paris, 1997. P. FRANCASTEL, *La réalité figurative : éléments structurels de la sociologie de l'art*, Paris, 1978 (1^{re} édition 1965), voir par exemple p. 73-95 ou du même auteur : *La figure et le lien : l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1980 (1^{re} édition 1967). Penser également aux réflexions de Michæl Baxandall : *L'Œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (traduction de l'anglais), Paris, 1985.

154. H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, (traduction de l'allemand), Paris, 1998 ou *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, (traduction de l'allemand), Paris, 1998 ; J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, 1989 ou bien encore J. BASCHET, J.-C. SCHMITT dir., *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval : actes du 6^e International workshop on medieval societies*, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992, Paris, 1996.

Mais, au-delà de ces approches théoriques, les liens entre théâtre et peinture ont été abordés par certains historiens de l'art. Bernard Mosse s'est alors interrogé sur la notion de théâtralité picturale à travers le concept de narrativité au XIV^e siècle¹⁵⁵. D'autre part, certains aspects concrets du théâtre ont intéressé ponctuellement les chercheurs. Les études sur les décors de fêtes soulignent par exemple l'étendue de l'intervention des artistes dans la mise en scène et apportent déjà des pistes de réflexion sur les processus de création des images¹⁵⁶. Elles ne sont malheureusement ni reprises ni prolongées.

155. B. MOSSE, « De la théâtralité de la peinture au XIV^e siècle, d'Assise à Avignon : théâtre et peinture », dans *Théâtre et spectacles, hier et aujourd'hui, Moyen Âge et Renaissance, Actes du 115^e Congrès National des Sociétés Savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie, Avignon, 1990*, Paris, 1991, p. 83-92.

156. Par exemple : A. MÉLICOQ, « Artistes des XV^e et XVI^e siècles qui ont orné les heures des joueurs par personnages, etc. », *La Revue de l'Art*, 21 (1865) p. 255-260 ; D. EICHBERGER, « The *tableau vivant* - an Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities », *Parergon. Australian and New Zealand association for medieval and Renaissance studies*, 6A (1988), p. 37-64 ; F. JOUBERT, « Les peintres du Vœu du Faisan », M.-T. CARON et D. CLAUZEL dir., *Le Banquet du Faisan. 1454, l'Occident face au défi de l'Empire ottoman, Actes du colloque tenu du 21 au 24 juin 1995 à l'Hospice Comtesse de Lille et à l'Université d'Artois*, Arras, 1997, p. 187-200 ou ÉAD, « Le Mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York et ses enjeux artistiques », dans *Art et transferts culturels au temps de Charles le Téméraire, Colloque international de l'Université de Berne, 18-20 juillet 2008* (sous presse). L'intervention des peintres lors de la création des spectacles est aussi connue dans les monographies consacrées aux artistes : voir par exemple les travaux d'Élisabeth Dhanens sur Hugo van der Gœs.

Il faudrait aussi se tourner vers les récentes analyses des implications des œuvres d'art dans les pratiques dévotionnelles ou liturgiques comme l'ont fait le récent ouvrage dirigé par Francesca Flores d'Arcais consacré à la théâtralité de la sculpture italienne¹⁵⁷ ou encore les importants travaux concernant les retables siennois¹⁵⁸.

Plus spécifiques aux études théâtrales, certains spécialistes de la littérature ont essayé dans le même temps de montrer toute la pertinence de l'analyse conjointe des arts figurés et de l'histoire du théâtre. Cette nouvelle approche a été promue en particulier par toute une série de volumes intitulés *Early Drama, Art and Music* du Medieval Institute de la Western Michigan University. Les travaux de Clifford Davidson, et notamment son *Drama and Art* de 1977 ont inauguré une nouvelle méthode de recherche pluridisciplinaire¹⁵⁹. L'auteur a

157. F. FLORES D'ARCAIS dir., *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo, Atti del Convegno « Attorno ai gruppi lignei della Deposizione », Milano, 15-16 maggio 2003, Museo Diocesano Fondazione S. Ambrogio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Storia dell'Arte-Ricerche, Milano, 2005. Consulter aussi : M. BURRESI dir., *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo, Pisa, Museo Nazionale di san Matteo 8 novembre – 8 aprile 2001, Milan, 2000.**

158. Entre autres : K. VAN DER PLOEG, « How liturgical is a medieval altarpiece ? », dans *Italian panel painting of the duecento and trecento*, V. M. SCHMIDT éd., New Haven, London, 2002 (*Studies in the history of art*, 61), p. 102-121 ; P. CROSSLEY, « The Man from Inner Space : Architecture and Meditation in the Choir of St Laurence in Nuremberg », *Medieval Art — Recent Perspectives : A Memorial Tribute to C.R. Dodwell*, Manchester, 1998 ou B. WILLIAMSON, « Altarpieces, Liturgy and Devotion », *Speculum*, 79 (2/2004), p. 341-406.

159. C. DAVIDSON, *Drama and Art : An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama*, Kalamazoo, 1977 (*Early Drama*,

cherché à savoir ce que l'histoire de l'art pouvait apporter à la connaissance de l'histoire du théâtre. Il envisage les arts visuels comme des outils indispensables à la compréhension du drame médiéval. Certes réductrice, cette position permet cependant d'imaginer une relation du théâtre et des arts en terme d'échanges, mettant fin par là même à toute conception hiérarchique dans la veine d'Émile Mâle.

Martin Stevens nuance néanmoins cette tentative. Il propose ainsi de réexaminer la relation entre l'art dramatique et les arts figurés en dépassant d'une part l'interprétation causale (l'influence d'un art sur un autre), et d'autre part la proposition de Clifford Davidson de n'utiliser les arts que comme des outils pour le théâtre. Analysant le célèbre retable de la *Passion* de Hans Memling (Turin), Stevens veut démontrer l'intertextualité de deux moyens d'expression artistique de la fin du Moyen Âge¹⁶⁰.

Cette méthode prolonge finalement celle de Pamela Sheingorn qui dans ses nombreux essais a montré toute l'importance de la prise en compte de la réciprocité des arts visuels et performatifs¹⁶¹. Ses travaux portent aussi sur les

Art, and Music Monograph Series, 1), en particulier chap. I : « Drama and Art », p. 1-14 et le chap. IX : « Interdisciplinary Criticism and Medieval Drama », p. 100-125.

160. M. STEVENS, « The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama », *New Literary History*, 22, Baltimore, 1991, p. 317-337.

161. Par exemple, se référer à : P. SHEINGORN, « On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama: an Introduction to Methodology », *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22 (1979), p. 101-109 ; « The Visual Language of Drama : Principles of Composition », M. BRISCOE, J.C. COLDEWEY dir., *Contexts for Early English drama*, Bloomington, Indianapolis, 1989, p. 173-191 ou « Medieval Studies and the New Art

problématiques du manuscrit et du rapport texte – image. En particulier, son article rédigé en collaboration avec Robert Clark sur les manuscrits illustrés du mystère de la *Passion* d'Arnoul Gréban pose la question fondamentale des pratiques de lecture et de réception¹⁶². Ces réflexions apportent en effet de nouveaux éléments de compréhension sur les relations des différents langages artistiques — éphémères ou pérennes¹⁶³. Cette démarche, ainsi adoptée, dans le cadre de recherches récentes, pour l'étude de diverses œuvres d'art, a le mérite de mettre justement en valeur le caractère parfois « intermédiaire » de la création artistique médiévale¹⁶⁴.

History », *Medievalia*, 18 (1995), p. 143-162.

162. L.A. CLARK, P. SHEINGORN, « Performative Reading : The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama*, 6 (2002), p. 129-154 ou par les mêmes auteurs : « Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinage "Plays" ? The Case for Arras 845 as Performative Anthology », *European Medieval Drama*, 12 (2008), p. 109-147. Voir aussi : P. SHEINGORN, « Illustrations in the Manuscript of the Lille Plays », *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 30 (1988), p. 173-176 ou M. CRUSE, G. PARUSSA, I. RAGNARD, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Texte, Music », *Studies in Iconography*, 25 (2004), p. 1-46.

163. Se référer également à : L. WEIGERT, « Velum Templi : Painted Cloths of the Passion and the Making of Lenten Rituals in Reims », *Studies in Iconography*, 24 (2003), p. 199-229 et « Illuminating the Arras Mystery Play », dans *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, N.A. ROWE, D.S. AREFORD dir., Aldershot, 2004, p. 81-108 ; puis aux travaux d'ELINA GERTSMAN : « Pleyinge and Peyntyng : Performing the Dance of Death », *Studies in Iconography*, 27 (2006), p. 1-43 et *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, Aldershot, 2008.

164. Nous nous permettons de renvoyer à notre récent travail de doctorat : R.-M. FERRÉ, *La commande artistique à la cour de René d'Anjou : un concert de mots et d'images*, Paris-Sorbonne, 2008.

Dans le domaine de la peinture monumentale par exemple, les cas de certains retables interrogent sur leur mise en scène à l'intérieur de l'espace ecclésial et les relations de leur iconographie avec la liturgie et le drame. Le triptyque de l'*Annonciation d'Aix* peint par Barthélemy d'Eyck vers 1443-1444 (ill. 1) présente en effet la particularité de camper la scène de salutation angélique dans une église, choix relativement rare dans la peinture flamande de la première moitié du XV^e siècle¹⁶⁵. Son iconographie résulte également d'une savante interprétation du jeu liturgique de la *Missa Aurea*. Pendant que l'office se déroule dans le sanctuaire, Gabriel et la Vierge sont situés au premier plan, installés sous des architectures distinctes, évoquant les dispositifs scéniques utilisés parfois pour la fête de l'Annonciation¹⁶⁶.

L'exemple du retable du « *Portement de Croix* » par ailleurs est aussi particulièrement révélateur (ill. 2). Exécuté par le sculpteur Francesco Laurana pour le roi René en 1478, il était destiné à orner l'autel majeur de l'église des Célestins d'Avignon¹⁶⁷. Son iconographie a longtemps interpellé les

165. À l'exception du panneau peint de l'*Annonciation* de Jan van Eyck conservé à Washington : C. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan Van Eyck*, Princeton, 1982, p. 40-58.

166. R.-M. FERRÉ, « Le retable de l'*Annonciation* d'Aix de Barthélemy d'Eyck : une pratique originale de la vision entre peinture et performance », *European Medieval Drama*, 12 (2008), p. 163-183.

167. Pour une étude détaillée de cette œuvre, voir : « De la théâtralité des images : l'exemple du retable du « Portement de croix » de Francesco Laurana pour le roi René (1478) », dans *Les arts et les Lettres en Provence au temps de René d'Anjou : analyses, rayonnement, mémoire. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 18-21 novembre 2009*, C. CONNOCHIE-BOURGNE dir. (à paraître). Sur le retable, on peut également se référer à : *Le Roi René en son temps : 1382-*

chercheurs qui, s'ils s'accordent à reconnaître la scène du Portement de Croix, n'ont pas élucidé la présence de la Vierge évanouie devant le funeste cortège — l'assimilant à l'épisode de la Pâmoison lors de la Crucifixion. De même, l'aspect formel, très expressionniste, des sculptures a toujours posé problème eu égard au style habituel, délicat et serein, de l'artiste de formation italienne.

L'analyse des sources d'inspiration de Francesco Laurana ainsi que la mise en perspective des intentions du commanditaire, de l'environnement culturel et spirituel de l'œuvre ont permis néanmoins d'en révéler son sens profond. Si le retable évoque un seul et même moment du calvaire, situé avant la Crucifixion, il est une interprétation fidèle d'un extrait du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban — écrivain et dramaturge ayant travaillé au service de René et de son frère Charles du Maine. Cette référence au monde dramatique engage alors à s'interroger sur la réciprocité, voire la fusion, des arts au Moyen Âge.

D'un point de vue méthodologique, ces cas permettent en outre de prolonger les réflexions engagées par Émile Mâle et de fournir alors à ce chercheur, une centaine d'années plus tard, la réponse à ses questionnements sur le dialogue entre les arts. Toutefois convient-il encore, tout en poursuivant les intentions de ce savant, de nuancer quelque peu les choses.

1481, Musée Granet, Aix-en-Provence, 11 avril – 30 septembre 1981, Aix-en-Provence, 1981, p. 163-167 ; F. ROBIN, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, 1985, p. 247-252 et H.W. KRUFFT, *Francesco Laurana. Ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, 1995, p. 176-186, 222-223 et documents XIV-XXXI, XL.

En effet, alors que l'iconographie traditionnelle estime par exemple que la signification de l'objet est fixée en lui-même, il faudrait peut-être aujourd'hui considérer certes plus précisément les paramètres de la création de l'œuvre (attentes et culture du commanditaire, intentions et expériences de l'auteur et de l'artiste), mais également prendre en considération l'interaction entre l'œuvre d'art et le lecteur et/ou le spectateur qui finalement construit du sens.

Un artiste qui fait référence à l'art dramatique dans son œuvre ou qui mobilise tout autre langage que le sien exclut donc une vision univoque et frontale. Il joue sur la compétence du futur observateur de repérer des citations et des modes d'expression qui appartiennent à un autre médium et qui ouvrent des possibilités d'interprétation et de signification. Tous les créateurs de la fin du Moyen Âge semblent bien en effet réfléchir sur des nouvelles façons de dire, de voir et de penser le monde. Les écrivains conçoivent ainsi souvent leur écriture en relation avec des images — réelles ou figurées (que l'on songe par exemple à Christine de Pizan ou Guillaume de Digulleville et au développement de l'allégorie que René exploite savamment) — tandis que les peintres créent des œuvres qui forment de véritables discours.

Enfin, ces interférences entre plusieurs moyens d'expression artistique interrogent sur les démarches à mettre en place pour envisager la création médiévale. Récemment, Pamela Sheingorn a appelé à un effacement des frontières entre les disciplines de l'histoire de l'art, de la littérature et de l'histoire du théâtre et a engagé à réfléchir sur ce qui constituerait une histoire de la culture visuelle d'une époque

ou d'un milieu, perceptible précisément au point de convergence des études sur les images et le langage¹⁶⁸.

Liste des illustrations :

1°) Triptyque de l'*Annonciation d'Aix*, Barthélemy d'Eyck, vers 1443-1444.

2°) *Portement de Croix*, Francesco Laurana, 1478.

168. P. SHEINGORN dans *Medievalia*, (1995), *art. cit.*, en particulier p. 143-146. Voir aussi les réflexions de S. BANN, « How Revolutionary is the New Art History ? », dans *The New Art History*, A.L. REES, F. BORZELLO dir., Atlantic Highlands, 1988, p. 19-29.

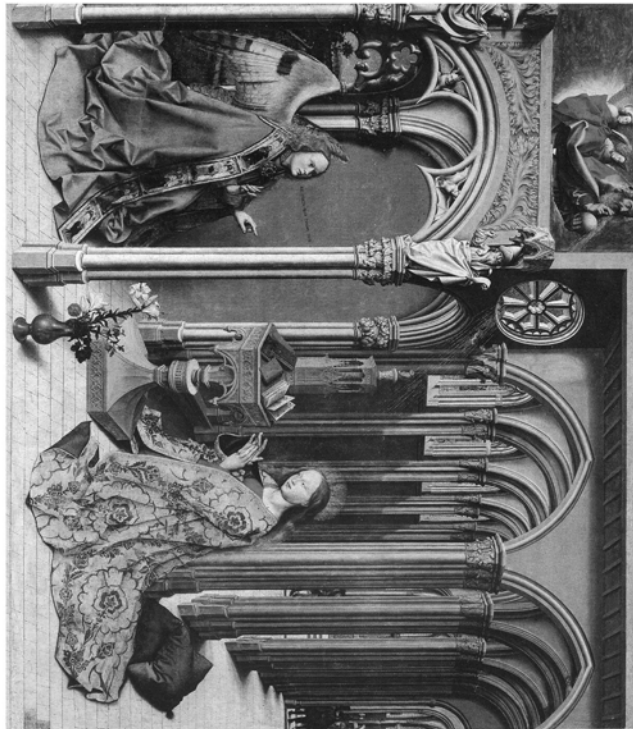


Illustration 1: Triptyque de l'Annonciation d'Aix, Barthélemy d'Eyck, vers 1443-1444.



Illustration 2: Portement de Croix, Francesco Laurana, 1478.

LE STATUT JURIDIQUE DE L'ACTEUR EN DROIT
CANON AU MOYEN ÂGE

PAR SIMON GABAY

MOTS-CLÉS : DROIT CANON, STATUT JURIDIQUE, ACTEUR, THÉÂTRE, MOYEN ÂGE LONG, EXCOMMUNICATION, HISTRION

Résumé : Dans l'étude des rapports entre l'Église et le théâtre, l'analyse des écrits juridiques, trop souvent dans l'ombre de celle de la théologie, n'a pas eu la place qu'elle mérite. Nous avons donc entrepris une étude de la documentation canonique, à la fois théorique et pratique, dont nous proposons ici les premiers résultats concernant l'acteur et son statut au Moyen Âge. Si le cas de l'excommunication de Molière est dans bien des esprits, d'une part il ne peut pas être généralisé, d'autre part il ne doit pas faire oublier l'existence d'une autre peine : l'infamie. Nous avons par ailleurs profité de cette enquête pour étudier la manière dont l'acteur se trouve défini par les juristes, notamment dans des gloses.

Abstract : In the study of the relationship between the Church and theatre, the analysis of legal writings, too often kept in the shadow of theology, has not received the attention that it deserves. Thus, we have undertaken an examination of the canonical documentation (both in theory and in practice) and we propose here the initial results concerning the actors and their status in the Middle Ages. Whereas Molière's excommunication is still considered representative of medieval practices, we will see that on the one hand it cannot be viewed as a typical case, and on the other hand it must not make us forget another penalty : infamy. We took advantage of this survey to study the way the actor is defined by jurists, especially in glosses.

Le statut juridique de l'acteur en droit canon au Moyen Âge

PAR SIMON GABAY*

Les rapports entre l'Église et le théâtre sont entachés d'un *a priori*, celui d'une hostilité radicale de la première envers le second, cette haine atteignant dans les esprits son paroxysme avec l'enterrement de Molière, de nuit et uniquement avec deux prêtres, après qu'Armande Béjart a plaidé la cause de son époux auprès de Louis XIV. La réalité de cette hostilité a pourtant été relativisée par les travaux de Jean Dubu¹⁶⁹ et Roger Duchêne¹⁷⁰, les deux chercheurs contextualisant des cas exceptionnels ou mal compris trop souvent présentés comme archétypaux.

* Universiteit van Amsterdam/Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek.

169. J. DUBU, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, 1997 (*Theatrum Mundi. Étude*).

170. R. DUCHÊNE, *Molière*, Paris, 1996, notamment les pages concernant l'enterrement.

Un document encore peu utilisé permet de revenir une nouvelle fois sur la question : il s'agit de la lettre *Sur le mandement de l'archevêque de Paris* du grand juriste du XVII^e siècle Étienne Baluze concernant l'excommunication de Molière¹⁷¹. Sur la canonicité du jugement de l'archevêque de Paris Hardouin de Péréfixe de Beaumont, le canoniste développe ainsi :

« Pour faire voir que l'autorité de l'église s'étend jusque-là, on pourrait alléguer une décrétale du pape Innocent III contre les comédies, qui est dans le corps du droit. (Cap. *Cum decorem. De vita et honestate clericos*¹⁷².) Mais on peut répondre deux choses. Premièrement, qu'il ne défend ces jeux qu'aux ecclésiastiques ; en second lieu, qu'il ne défend pas généralement toutes sortes de comédies, mais les comédies sales, infâmes et scandaleuses, que les prêtres et autre gens d'Église avaient accoutumé de faire dans les églises pendant les trois jours qui suivent la fête de Noël. Encore n'ordonne-t-il point l'excommunication, se contentant seulement de défendre cette sorte de divertissement¹⁷³. »

L'analyse de Baluze appelle de nombreuses remarques méthodologiques utiles pour notre enquête, à commencer par

171. Sur Baluze, cf. *Étienne Baluze, 1630-1718 : Érudition et pouvoirs dans l'Europe classique*, J. BOUTIER dir., Limoges, 2009.

172. La référence précise dans le *Liber extra* est III.1.12, *Ludi theatrales etiam praetextu consuetudinis in ecclesiis vel per clericos fieri non debent*. Pour le texte original, cf. *Corpus Iuri Canonici*, t. II, p. 452.

173. F. CHAMBON, « Un Document inédit sur *Tartuffe* », *Revue d'histoire de France*, 3 (1986), p. 124-126. Le document est reproduit dans *Molière et le roi : L'affaire Tartuffe* de F. REY, J. LACOUTURE, Paris, 2007.

l'évidence qui veut que si l'on cherche un positionnement direct de l'Église sur sa relation au théâtre, c'est bien vers le droit canon que l'on doit se tourner : conciles, collections canoniques, tribunaux ecclésiastiques nous donnent son jugement théorique et pratique. Cet écart entre l'abstrait du code et le concret de l'exécution n'est pas une particularité du droit, toute théologie ou théorie s'incarnant aussi dans la vie quotidienne, mais il nous semble qu'il pousse plus loin cette dichotomie, et surtout laisse historiquement traçable ces deux branches. On ne peut donc en rester aux foudres de saint Augustin ou de Bossuet, ni aux réhabilitations thomistes pour comprendre ce qu'a été la position de l'Église.

Mais plus que la théologie, le droit (canon) vit de sa propre histoire, se citant perpétuellement siècle après siècle, et seule la profondeur historique permet de comprendre la situation du XVII^e siècle : les racines de l'ambiguïté sur le statut de l'acteur plongent dans le Moyen Âge jusqu'à l'Antiquité, et en rester au Grand siècle est trop restrictif. Il faut alors continuer le travail historique de Baluze, en opérant un premier défrichage dans la masse de la documentation canonique relative à l'acteur. Pour cela, la période antique est le point de départ obligatoire, même si le Moyen Âge est l'objet de cette étude : elle reste en effet la matrice, inlassablement relancée tout au long des siècles médiévaux, pendant lesquels sa législation reste en vigueur. Les documents ne sont pas ancrés à leur date de rédaction, mais restent pérennes, et c'est donc autant dans la production que dans la reproduction des lois, au travers des innovations et des persistances que se définit la situation canonique de l'acteur médiéval.

Un premier problème apparaît cependant déjà, car l'identification d'une pratique « théâtrale » dans les textes de lois n'est pas toujours aisée : le terme, voire peut-être même une telle pratique, est inconnu du lexique médiéval¹⁷⁴. Or, nous ne souhaitons pas collectionner des documents qui seront lus *a posteriori* comme parlant de théâtre, un écueil extrêmement difficile à éviter, mais constituer un corpus reflétant l'état de la question à différentes époques pour en dégager une généalogie intellectuelle au lieu d'un état de fait à une époque tardive. Un des enjeux majeurs de cet article est ainsi de prouver qu'au moment clef de la constitution du droit, c'est à-dire du *Décret* de Gratien et ses premiers commentaires (XII^e-XIII^e siècles), c'est bien les acteurs d'une pratique performative « théâtralisante », et non de simples musiciens ou danseurs, qui font l'objet de l'attention des juristes.

L'un des intérêts du droit étant, comme nous l'avons dit précédemment, de pouvoir observer son application et de trouver dans la jurisprudence son ultime exégèse, d'ajouter à l'approfondissement de la question par l'histoire du droit celui par l'exécution, il semble impératif de confronter la théorie au concret des faits. L'existence, si ce n'est l'omniprésence, prouvée du théâtre au Moyen Âge ne peut que confirmer le scepticisme juridique de Baluze devant toute rigidité accusatoire et supposer l'existence d'un débat interne à ce sujet. De ce fait, il convient de circonscrire les limites (non pas de remarquer l'illégalité) de la pratique théâtrale en

174. Une rapide bibliographie sur cette question se trouve à la fin de la première partie de cet article.

regardant les documents d'archives. Cette recherche de la limite peut se trouver de plusieurs manières différentes : par la condamnation bien sûr, ou par l'interdiction, mais aussi par l'autorisation qui montrerait l'acquiescement du droit (et non l'absence de réprimande), faisant office de preuve par la documentation.

Il est évident que ce programme, particulièrement chargé, de l'Antiquité à la veille du concile de Trente¹⁷⁵, ne peut être tenu dans un court article, mais il présente notre réflexion et ses premiers résultats. Nous nous bornerons ici à quelques exemples que nous considérons comme représentatif du reste de notre documentation, en suivant les étapes présentées ci-dessus : nous suivrons un plan chronologique (Antiquité-période classique du droit-bas Moyen Âge) et autant que possible descendant (de la théorie à la pratique).

Les Canons d'origine antique

Il nous semble impossible, malgré le cadre médiéval proposé, de ne pas commencer avec l'Antiquité : la source de la condamnation de l'acteur se trouve en effet parmi les canons promulgués par les Pères de cette époque, et les

175. Cette date, censée marquer le passage à la période de la Contre Réforme, est prise, nous l'admettons, de manière autant pratique qu'arbitraire, mais les travaux de Jean Dubu (cf. *supra*) ont déjà revu une partie des idées reçues les plus importantes concernant cette époque, et nous avons pensé pouvoir compléter une partie de son travail en nous attachant à une chronologie haute plutôt que basse.

canons qui la disent forment un groupe particulier et persistant dans la matière juridique médiévale. Elle n'est pas tant, pendant le Moyen Âge, une période passée que la source inlassablement réactualisée, et c'est cet héritage pris comme référence par les canonistes plus que son application sous l'Empire qui nous intéresse ici¹⁷⁶, ce qui ne nous empêchera pas d'y adjoindre une rapide analyse.

Parmi les différents canons antiques, deux généalogies se distinguent assez nettement à travers les premiers siècles du Moyen Âge jusqu'au Moyen Âge central, participant de deux logiques complémentaires : celle de l'infamie et de l'excommunication, balisant l'exclusion (partielle) de l'histrion de la société et de la communauté chrétienne, et témoignant toutes deux de cette hostilité pluriséculaire identifiée par les chercheurs.

La première tradition de canons que nous avons retenue semble partir du concile de Carthage de 397¹⁷⁷. Elle se présente comme suit : « On ne refusera pas la réconciliation aux acteurs ni aux histrions, ni à toutes les autres personnes dans le même cas, ni enfin aux apostats, quand ils se seront repentis et seront revenus à Dieu¹⁷⁸. »

176. Ce mouvement incessant correspond parfaitement à la définition du long Moyen Âge de J. Le Goff comme une suite de Renaissances visant le retour à l'Antiquité. Cf. J. LE GOFF, *Un long Moyen Âge*, Paris, 2004.

177. Voir note suivante.

178. Nous mettons entre crochets la phrase liminaire, absente de certains canons : « [Ut aegrotantes qui pro se responderi non possunt, cum uoluntatis eorum testimonium sui periculo proprio dixerint, baptizentur.]

Ut scenicis atque histrionibus caeterisque huiusmodi personis, uel apostaticis conuersis uel reuersis ad Deum gratia uel reconciliatio non negetur. », Concile de Carthage de 397, *CCSL*, t. 189, p. 186 (c. XLV) et

Ce canon appelle deux remarques. D'une part, il sous-entend une excommunication de l'acteur (à qui on interdit de retourner dans la communauté des chrétiens), conformément à toute une série de canons antiques¹⁷⁹, mais d'autre part il laisse ouverte la possibilité d'une rémission, nuance sur laquelle nous allons revenir – le deuxième point rappelant directement l'attitude de l'Église gallicane du Grand siècle, comme dans le cas de Brécourt, qui dut publiquement renoncer à son métier pour être réconcilié¹⁸⁰.

La seconde tradition importante découle d'un autre concile de Carthage (de 419) et concerne l'infamie de l'acteur, à qui il n'est pas permis de porter plainte (mais qu'il est bien évidemment possible d'accuser) :

« De même, il a été décidé que tous les esclaves ou les affranchis n'ont pas le droit d'être admis à l'accusation, ni non plus tous ceux que les lois publiques n'admettent pas à

p.335 (c. XXXV).

179. Par exemple à Elvire en 305 : « Si auriga, et pantomimus credere voluerint, placuit, ut prius actibus suis renuncient et tunc demum suscipiantur ; ita ut ulterius ad ea non revertantur. Qui si facere contra interdictum tentaverint, projiciantur ab ecclesia. »

« Si un conducteur de chars dans le cirque, ou un acteur des pantomimes du théâtre, possède la foi, il est séant, d'abord qu'il renonce à son art ; ensuite on le recevra, pourvu qu'il ne soit pas retombé dans son métier : mais, si malgré l'interdit, il en essayait de nouveau, qu'on le chasse du sein de l'Église. » (Mansi, t. II, col. 16).

180. « Guillaume Marcoureau de Brécourt a reconnu qu'ayant ci-devant fait la profession de comédien, il y renonce entièrement et promet d'un cœur véritable et sincère de ne plus exercer ni monter sur le théâtre, quoiqu'il revînt dans une pleine et entière santé » (J. LOUGH, *Seventeenth-century French drama : the background*, Oxford, 1979, p. 30).

l'accusation de crime public. De même, tous ceux qui sont entachés d'infamie, c'est-à-dire les histrions et les personnes réputées honteuses, ainsi que les païens, ou les hérétiques ou les juifs. Cependant, ne doit pas être refusé à ces derniers la permission de plaider leur propres affaires¹⁸¹. »

Avec ce deuxième canon, qui s'inspire d'une peine équivalente prononcée par le droit romain dans le Digeste (reprenant les avis plus anciens de deux jurisconsultes du temps de Vespasien, Nerva fils et Pegasus)¹⁸², l'histrion se voit

181. « a/ Item placuit ut omnes serui uel proprii liberti ad accusationem non admittantur, uel omnes quos ad accusanda publica crimina leges publicae non admittunt.

b/ Omnes etiam infamiae maculis aspersi, idest histriones ac turpitudinibus subiectae personae, haeretici etiam siue pagani seu Iudaei ;

c/ sed tamen omnibus, quibus accusatio denegatur, in causis propriis accusandi licentiam non negendam. », Concilium Carthaginense (Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta) (Carthage, 419-419), c. CXXIX, *CCSL*, t. 149, p. 231.

182. « Ait praetor : "Qui in scaenam prodierit, infamis est". Scaena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco, ubi quis consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus, posita sit in publico privatove vel in vico, quo tamen loco passim homines spectaculi causa admittantur. Eos enim, qui quaestus causa in certamina descendunt et omnes propter praemium in scaenam prodeuntes famosos esse pegasus et nerva filius responderunt. »

« Le préteur ajoute : "celui qui montera sur un théâtre sera infâme". On entend ici par théâtre, suivant la définition de Labéon, tout endroit public ou particulier, où quelqu'un se donne en spectacle, soit en dansant, soit en restant en place, même dans les carrefours, où cependant on admet de temps en temps des gens pour donner un spectacle au peuple ; ceux qui descendent dans l'arène pour y gagner de l'argent à combattre, et en général tous ceux qui paraissent sur un théâtre pour y gagner de l'argent, sont infâmes, suivant l'avis de Pegasus et de Nerva le

donc doublement incapable : non seulement religieusement, mais aussi juridiquement dès le début de l'histoire chrétienne. L'infamie est d'ailleurs présentée comme consubstantielle à l'excommunication, dans la mesure où elle concerne aussi les hérétiques, les païens et les juifs, ce qui montre clairement la virulence extrême de la position de l'Église.

La teneur anti-théâtrale exprimée par ces jugements, trop souvent soulignée à travers les siècles par les juristes et les historiens, doit cependant être comprise avec plus de subtilité que comme une simple intransigeance, et donc être relativisée par quelques informations contextuelles. Il faut ainsi nuancer la radicalité des jugements, le but n'étant pas d'exclure, mais à la fois de gagner des fidèles et de concrétiser ce changement de camp. La juridiction ecclésiastique fait en sorte de proposer un choix net entre le statut d'acteur et de chrétien, tout en ménageant des ponts pour manifester sa puissance : il faut abandonner les uns pour l'autre, d'où la possibilité de rémission s'il y a abandon de la pratique. Le théâtre n'est alors qu'un simple marqueur d'autant plus facilement trouvé pour identifier le chrétien qu'il est particulièrement visible (on va, ou on ne va pas au théâtre) et apprécié (c'est donc un acte fort que d'y renoncer).

Si l'on peut d'ailleurs suivre les célèbres condamnations théologico-philosophiques d'un saint Augustin dans ses *Confessions* ou des autres pères antiques¹⁸³, doublement

filis. » (*Digesta iustiniani*, Lib. III, II (*De his qui notantur infamia*), 2, § 5. Traduction issue des *Cinquante livres du digeste ou des pandectes*, Hulot (trad.), t. I, 1805, p. 192).

183. Cf. notamment le récent travail de L. LUGARESI, *Il Teatro di Dio : il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, 2008

motivées par des griefs platonisants et une décrépitude des arts de la scène, des raisons plus pragmatiques peuvent être trouvées : les spectacles rentrent par exemple en conflit avec la messe car ils lui sont (par hasard ?) concomitants, et détournent donc les fidèles du culte¹⁸⁴. Derrière ses canons et ses condamnations, l'Église se crée tout simplement une place dans la société romaine.

Le prolongement de cette idée d'une confrontation volontaire avec le monde païen peut nous amener à un constat simple : une juridiction trop sévère n'est pas nécessairement faite pour être respectée, mais vise simplement à pouvoir intervenir à tout moment dans le jeu social, de jauger et de montrer sa capacité à être appliquée¹⁸⁵.

(*Supplementi Adamantius*, 1).

184. Le concile de Carthage de 397 (c. LXXXVIII) le dit d'ailleurs clairement : « Qui die solemniter praetermissio ecclesiae conuentu ad spectacula uadit, excommunicetur. »

« Celui qui, le dimanche, néglige l'assemblée solennelle des fidèles à l'Église, et va au spectacles, sera excommunié. » (*Concilia. Africa A. 345-A. 525*, CCL, t. 149), p. 352).

Ce conflit entre le spectacle et la messe est lui aussi promis à un grand avenir, et on le retrouve tout au long du Moyen Âge jusqu'à l'obligation de reverser une partie des bénéfices aux pauvres, étant donné que cet argent échappe à la quête... (Arrêt du parlement du 27 janvier 1541, concernant les représentations des Confrères de la Passion : « Et à cause que le peuple sera distrait du service divin et que cela diminuera les aumônes, ils bailleront aux pauvres, la somme de 1.000 livres tournois, sauf à ordonner plus grande somme ». On trouve encore de multiples traces de cette attitude, comme à Lyon *via* les taxes ecclésiastiques sur les représentations, l'argent étant bien (aussi) le nerf de la guerre...

185. Cette situation serait similaire aux degrés de parenté parfois impossibles à respecter lors des mariages, la législation n'ayant alors d'autre

Preuve de la relative irrationalité de cette juridiction, l'Empire, qui comme on l'a vu déclare pourtant l'histriion infâme, se voit obligé de défendre des comédiens attaqués par l'Église mais nécessaires aux divertissements populaires et au maintien de la paix sociale¹⁸⁶.

À la condamnation de l'Église, et notamment des théologiens, s'oppose la demande de certains chrétiens, de même qu'au droit adogmatique et disciplinaire de l'Église s'oppose celui d'un empire pourtant chrétien, etc. Ce n'est au final pas tant l'Église qu'une Église qui s'est opposée au théâtre avec une certaine réussite (mais pas une réussite certaine), phénomène que décrit Paul Veyne en ces termes :

« Certes, à toute époque, bien des penseurs chrétiens, de Théophile d'Antioche ou de Clément d'Alexandrie à saint Jérôme et à Bossuet, ont tenté, avec un succès douteux, de détourner les fidèles des spectacles qui offrent mille occasions de pécher, et parce que « ceux qui sont riches des plaisirs mondains ne sont pas capables des spirituels », pour

but que de s'infiltrer au cœur de la vie des fidèles. L'Église impose son droit autant qu'elle s'impose elle-même. Voir J. BASCHET, *La civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2004, p. 430).

186. V. Fauvinet-Ranson, « Les spectacles traditionnels dans l'Italie ostrogothique : l'attitude de Cassiodore et de Théodoric d'après les *Variæ* », E. SOLER, FR. THELAMON dir., *Les Jeux et les spectacles dans l'empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Mont-Saint-Aignan, 2008 (*Les Cahiers du GRHIS*, 19), p. 143-160, va dans ce sens et montre un cas sous-estimé de défense de la pratique théâtrale là où l'on tend à voir une unanimité. Emmanuel Soler propose lui aussi une analyse très intéressante dans son article « L'État impérial romain face au baptême et aux pénuries d'acteurs et d'actrices dans l'Antiquité tardive », *Antiquité Tardive, revue internationale d'histoire et d'archéologie tardive (IV^e-VIII^e s.)*, 15 (2007), p. 47-58.

parler comme saint François de Sales. [...] Ce sont des écrivains, des penseurs qui le disent, c'est un totalitarisme d'intellectuels [...] « irresponsables », qui ne sont pas en mesure de réformer la société¹⁸⁷. »

La tendance à trop utiliser la théologie comme source pour l'étude de notre question a très certainement rendu certains chercheurs, aidés par la transmission textuelle, trop peu critiques, et surtout (peut-être par réflexe de classe) trop confiants dans la valeur des textes produits par les penseurs.

Bien ou mal compris, le droit maintient avec le passage au Moyen Âge la plupart des canons antiques, en ajoute de nouveaux, et réorganise cette matière dans les collections canoniques : la législation ne va donc pas être complètement bouleversée. Il faut ainsi remarquer la persistance claire des deux canons mentionnés précédemment, qui survivent très bien au changement d'époque. Le canon relatif à la réconciliation se trouve (entre autres) dans :

a/ le *Codex canonum ecclesiasticorum et constitutorum Sanctae Sedis Apostolica*¹⁸⁸

b/ le *Codex Canonum Ecclesiasticorum Sive Codex Canonum Vetus Ecclesiae Romanae*¹⁸⁹

187. P. VEYNE, « Païens et chrétiens », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 111-2 (1999), p. 901 et 908.

188. *Codex canonum ecclesiasticorum et constitutorum Sanctae Sedis Apostolica* (440-461) cap. II, c. XXXIII, PL, t. 56, col. 428a (417c).

189. *Codex Canonum Ecclesiasticorum Sive Codex Canonum Vetus Ecclesiae Romanae* (470-544), c. XLV, PL, t. 67, col. 195b.

- c/ la *Collectio canonum ab Angelramno Metensi episcopo adunata et Adriano summo pontifici oblata*¹⁹⁰
- d/ les *Décrets* de Burchard¹⁹¹, Yves¹⁹² et Gratien¹⁹³
- e/ la *Somme* de Thomas d'Aquin¹⁹⁴

Le canon concernant l'infamie se trouve répété dans les collections suivantes :

- a/ la *Documenta juris canonici veteris*¹⁹⁵
- b/ le *Codex Canonum Ecclesiasticorum Sive Codex Canonum Vetus Ecclesiae Romanae*¹⁹⁶
- c/ les *Canones selecti ex antiquissima Herovalliani canonum collectione*¹⁹⁷
- d/ la *Collectio Dionysio-Hadriana*¹⁹⁸
- e/ les *Capitularia* de Charlemagne¹⁹⁹

190. *Collectio canonum ab Angelramno Metensi episcopo adunata et Adriano summo pontifici oblata* (791-791), c. XII, PL, t. 96, col. 1051a.

191. *Decretum* (1000-1025), Lib. IV, c. XXXVI, PL, t. 140, col. 733d.

192. *Decretum* (1040-1116), Pars I, c. 230 ; et *Ex decretis Roma* (1040-1116), AII. XVII, c. XXV.

193. *Decretum* (Bologne, 1139-1150), Pars III, d. II, c. XCVI, PL, t. 187, col. 1780c.

194. *Summa Theologiae* (1224-1274), II, q. 80 a. 6 co.

195. *Documenta juris canonici veteris* (440-461), c. VI, PL, t. 56, col. 877c.

196. *Codex Canonum Ecclesiasticorum Sive Codex Canonum Vetus Ecclesiae Romanae*, c. CXXIX, PL, t. 67, col. 222d.

197. *Canones selecti ex antiquissima Herovalliani canonum collectione* (600-700), XL/2, PL, t. 99, col. 1039b.

198. *Collectio Dionysio-Hadriana*, 774, c. XCVI, COCHLAEUS éd., f°85 r.

199. *Capitularia*, PL, t. 97, col. 166d.

f/ le *Poenitentiale*²⁰⁰ et le *Liber Ad Otgarium*²⁰¹ de Raban Maur

g/ le *Spicilegium sive collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae Bibliothecis delituerant*²⁰²

h/ les *Opuscula et epistolae quae spectant ad causam Hincmari Laudunensis*²⁰³

i/ les *Decretum*²⁰⁴ et *Ex decretis Roma*²⁰⁵ d'Yves de Chartres

j/ le *Décret* de Gratien²⁰⁶

Il est cependant difficile d'étudier le haut Moyen Âge, et nous préférons passer rapidement sur cette période pour éviter de trop complexes débats. Cette période pose de nombreux problèmes, notamment lexicographiques, et laisse un doute sur la réalité de la pratique, même si nous pensons que l'argument d'une disparition sous les coups de l'Église devrait être revu à la lumière des lignes précédentes²⁰⁷ et de la

200. *Poenitentiale*, c. X, PL, t. 110, col. 476a.

201. *Liber Ad Otgarium*, c. I, PL, t. 112, col. 1400b.

202. *Canonum penitentialium*, II/5, J.-L. DACHERY éd., *Spicilegium sive collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae Bibliothecis delituerant*, Paris, 1730, p. 532.

203. PL, t. 126, col. 399a.

204. *Decretum*, Pars XVI. c. 64.

205. *Ex decretis Roma*, AII. XXI, c. II.

206. *Decretum*, Pars IIa. C. IV. q. I. c. I, PL, t. 187, col. 705b.

207. Sur le problème du Haut Moyen Âge, cf. l'article de J.D.A. OGILVY donnant toutes les références nécessaires : « Mimi, Scurræ, Histriones : Entertainers of the Early Middle Ages », *Speculum*, 38-4 (1963), p. 603-619 ; et L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Bari, 1988 (*Biblioteca*

nouvelle bibliographie sur la période antique²⁰⁸. Si la possibilité d'un droit sans objet, inlassablement et mécaniquement répété par des juristes, n'est en effet pas à exclure, une étude plus précise des légères inflexions des textes juridiques et leurs déplacements dans les collections pourraient remettre en question certaines conclusions trop hâtives sur la question. À qui veut la voir, l'existence de la pratique théâtrale, et donc l'actualité des canons afférents, reste un fait plus que plausible sur lequel il serait judicieux de revenir.

À côté de ces débats, il reste assez aisé de conclure que les deux points importants concernant le statut de l'acteur précédemment cités ne disparaissent jamais vraiment de la législation, et sont régulièrement mentionnés : ils atteignent sans encombre le moment clef de la formation des premières grandes collections qui formeront le *Corpus Iuris Canonici*, qu'ils influenceront nécessairement. Mais au même moment l'Église, bien que toujours sur le qui-vive et en constante réforme, quitte lentement une phase conquérante et déplace son intérêt sur d'autres points plus en rapport avec ses nouvelles préoccupations : d'autres canons apparaissent et se mélangent aux premiers, avec une tendance assez nette qu'est la concentration de la législation sur le sacré, qu'il soit

universale Laterana, 242).

208. Le numéro sur les spectacles de la revue *Antiquité tardive* d'où est tiré l'article d'Emmanuel Soler cité *supra*, ainsi que l'ouvrage qu'il a dirigé avec Françoise Thelamon, *Les Jeux et les spectacles dans l'empire romain tardif*, *op. cit.* constituent un excellent départ, avec la bibliographie personnelle des différents auteurs contenus dans ces deux volumes.

homme, temps ou lieu (et tout particulièrement les clercs, les églises et les fêtes et dimanches).

L'acteur dans les grandes collections canoniques

La seconde phase de la législation que nous voulons étudier est le début de « l'époque classique » du droit canon (1140-1375), pendant laquelle apparaissent deux des collections les plus importantes : le *Décret* de Gratien (c. 1140) et le *Liber Extra* de Grégoire IX et Raymond de Peñafort (bulle *Rex pacificus*, 5 septembre 1234). Comme pour les canons antiques, la logique de « décrochage », qui veut que l'on remonte (très) haut dans la chronologie pour comprendre les périodes basses, reste plus que jamais de mise, et atteint même son apogée : les canons de ces deux collections forment le socle du *Corpus iuris canonici*, règle unique de l'Église canonique romaine jusqu'en 1917, date de l'arrivée du nouveau code. Les juristes et les clercs d'une grande partie du second millénaire ont donc lu les textes que nous allons présenter : comme le montre l'exemple d'Étienne Baluze, c'est à ces canons que l'on retourne, même au XVII^e siècle.

En regardant de manière plus précise dans le *Décret* de Gratien les passages concernant le théâtre, on constate que le juriste insiste très lourdement sur l'incompatibilité entre la cléricature et celui-ci : interdiction d'assister aux spectacles²⁰⁹, notamment lors des mariages²¹⁰, interdiction d'ordination ou d'accès à des charges ecclésiastiques pour celui qui a joué sur

209. Pars I. D. XXIII. c. III, *PL*, t. 187, col. 131a.

210. Pars I. D. XXXIV. c. XIX, *PL*, t. 187, col. 194b.

la scène²¹¹ sous peine de retrait de la charge²¹² – à cela s'ajoute une différenciation nette du chant de la messe à celui du théâtre²¹³ et des interdictions de rétribution²¹⁴ (ce qui peut être compris comme une concurrence déloyale, et une perte aux dépens de l'aumône²¹⁵).

Le théâtre est donc bien plus présent que le canon *Donare*²¹⁶, habituellement cité par les chercheurs, et il en est de même dans toutes les autres collections canoniques de

211. Pars I. D. XXXIII. c. II, *PL*, t. 187, col. 185b ; Pars I. D. XXXIV. c. XV, *PL*, t. 187, col. 193c ; Pars prima. Distinctio XLVIII. 1. Pars, *PL*, t. 187, col. 250c.

212. Pars I. D. XLVI. c. VI, *PL*, t. 187, col. 244a.

213. Pars I. D. XCII. c. I, *PL*, t. 187, col. 429b.

214. Pars I. D. LXXXVI. c. VII et VIII, *PL*, t. 187, col. 408b et c.

215. Il convient de rappeler encore une fois que, si les positions théologiques ont leur importance, un aspect purement pratique ne peut être omis. Cela est très explicite à Freising (1440), dans le c. IV : « Ne redemptoris domini nostri Jesu Christi patrimonium inutiliter consumatur, aut in usus temporales, exquisitis diabolicis suggestionibus expendatur, de quo potius pauperum necessitatibus est subveniendum : statuimus ne clerici, maxime beneficiari, quacumque dignitate præfulgeant, mimis, jocularibus, histrionibus, buffonibus, galliardis, seu hominibus artis ludicræ, prætextu nuptiarum, militiæ, vel alterius similis cause, quidam largiantur ?). »

« Afin que le patrimoine de N.-S. J.-C., ne soit pas dévoré vainement, ni dépensé à des choses temporelles par les suggestions raffinées du diable, tandis qu'il doit subvenir aux besoins des pauvres, nous avons décrété : les personnes d'église, surtout celles qui sont rentrées, quelle que soit leur importance, ne donneront rien, ni aux mimes, ni aux jongleurs, ni aux histrions, ni aux bouffons, ni aux galliards, ni à tout homme de l'art scénique, sous quelque prétexte que ce soit, noces, milice ou autre cause. » (Mansi, t. 32, col. 5). D'autres canons reprennent presque textuellement le même texte.

l'époque – le tout étant exponentiellement multiplié par les gloses relatives à chacun des textes²¹⁷. Sans dire que le théâtre est une réelle préoccupation pour les juristes, on ne peut que remarquer sa présence non négligeable dans les textes : il est une des manifestations de la volonté ascétique affirmée d'un clergé qui se concentre sur lui-même.

Mais l'abandon (tout relatif, nous allons le voir ensuite) des laïcs par la juridiction ne s'est pas fait brutalement, comme le montre une lettre du Pape Nicolas I^{er} à la fin du IX^e siècle. S'il est vrai que les destinataires, le peuple bulgare et son roi (Boris I^{er}), sont alors en pleine christianisation et donc peu aguerris au droit canon, la formulation reste intéressante : alors qu'on le questionne pour savoir si l'on peut jouer pendant les Pâques, Nicolas I^{er} se voit obligé de répondre que cela est chose défendue « en aucun autre temps...²¹⁸ ». Le principe d'une interdiction est donc bien intégré, et

216. Pars I. D. LXXXVI. c. VII. « *Immane peccatum est res suas donare histrionibus.* [Unde Augustinus tract. C. ad c. 16 Joannis]

Donare res suas histrionibus vitium est immane, non virtus. Et scitis de talibus, quam sit frequens fama cum laude, quia, *sicut scriptum est,* *laudatur peccator in desideriis animae suae, et qui iniqua gerit, benedicitur.* » (PL, t. 187, col. 408b).

217. Le temps manque pour analyser plus en profondeur d'autres collections : tout au plus pouvons nous mentionner qu'elles tendent toutes à organiser la matière de la même manière que Gratien. Nous comptons revenir sur cette situation ultérieurement, notamment dans notre thèse de doctorat.

218. *Responsa Nicolai ad consulta Bulgarorum*, « *Consultitis si liceat in quadragesimali tempore jocis vacare ; quod non solum in quadragesimali, verum etiam in nullo tempore licitum est Christianis* », PL, t. 109, col. 998c.

naturellement appliqué au temps sacré, mais le reste du temps semble, à l'inverse, échapper à la rigueur juridique chrétienne. Il pourrait y avoir une déperdition lente de l'intelligibilité et de l'application des canons à travers les siècles.

La législation conciliaire œcuménique connaît une situation légèrement différente : si elle se focalise elle aussi sur le sacré, elle est beaucoup moins loquace que les collections canoniques. Le seul concile s'attaquant au problème, celui de Latran IV, repris partout en France²¹⁹, va se borner à interdire la profession d'histrion aux clercs²²⁰. Il faudra attendre Bâle pour avoir un nouveau canon d'une telle importance, et encore celui-ci se limitera à la fête des fous et aux églises²²¹.

Tous ces textes semblent finalement s'en tenir à une idée simple : non pas que le laïc jouant dans un lieu profane un autre jour qu'un jour saint ne risque rien, mais que son cas

219. Par exemple à Tours, dès 1215 (cf. J. AVRIL éd., *Les Conciles de la province de Tours, Concilia Provinciae Turonensis (saec. XIII-XV)*, Paris, 1987 (*Sources d'histoire médiévale*), p. 121) ou à Sisteron : O. PONTAL éd., *Les Statuts synodaux français du XIII^e siècle*, Paris, 1983 (*Collection de documents inédits sur l'histoire de France*, 15), t. 2 : *Les Statuts de 1230 à 1260*, p. 215.

220. « Clerici officia vel commercia saecularia non exercent, maxime inhonesta, mimis, ioculatoribus et histrionibus non intendunt et tabernas prorsus evitent, nisi forte causa necessitatis in itinere constituti ; ad aleas vel taxillos non ludant, nec huiusmodi ludis intersint. [...] »

« Les clercs n'exerceront pas de charges ou de commerces profanes, surtout déshonnêtes ; ils n'assisteront pas aux séances de mimes, de jongleurs et d'histrions ; ils éviteront les tavernes, si ce n'est pas nécessité lorsqu'ils sont en voyage ; ils ne joueront pas aux osselets ou aux dés et ne participeront pas à des jeux de ce genre. », cf. G. ALBERIGO éd., *Les Conciles œcuméniques*, Paris, 1994 (*Le Magistère de l'Église*), t. 2/1 : *Les Décrets, de Nicée à Latran V*, p. 520-521.

221. Cf. *infra*.

intéresse moins les législateurs qu'avant. Ce fait pourrait confirmer notre supposition selon laquelle l'extrémisme des temps antiques valait dans une période (agressive) d'expansion, et que l'accentuation du contrôle donne proportionnellement de la latitude aux acteurs. Certes, l'arrière-plan philosophique laisse planer l'idée que la réforme d'un clergé érigé en exemple passe, plus que la coercition, comme le meilleur moyen d'arriver à ses fins, mais le relâchement de la pression est visible.

À ce premier signe de souplesse s'en ajoute un autre : la redéfinition des canons antiques. L'importance quantitative et qualitative de la littérature juridique à l'époque classique lui permet plus de précisions dans ses condamnations : les juristes affinent la lecture des canons dans leurs gloses au point de s'engager dans des débats qui dépassent de loin leur matière. Extrêmement riches, ces textes périphériques montrent deux choses : d'une part que la précision lexicographique recherchée transforme certains passages en dictionnaires ou en arts poétiques, d'autre part que ces subtilités permettent de définir (ou font finalement apparaître) avec plus de précision ce qui tombe, ou ne tombe pas, sous le coup de la loi, et de ce fait officialise la légalité de pratiques jusqu'à présent (apparemment) condamnées.

Les canonistes constituent par exemple des taxinomies de jongleurs dans les gloses du *Décret* de Gratien avec pour but d'en réhabiliter certains : ils distinguent des catégories d'histrions et, le cas échéant, la raison de la condamnation de chacun. Ce mouvement est d'ailleurs plus général : la période de constitution des grandes collections est un moment de plus grande détente qui voit d'autres tentatives similaires dans

d'autres genres, comme celles de Pierre le Chantre (fin du XII^e siècle)²²² ou de Thomas de Chobham (début du XIII^e siècle)²²³. Pour revenir aux textes juridiques, l'essai principal de définition et de découpage dans la matière des amuseurs publics se trouve ainsi dans la glose du célèbre canon *Donare*, faite par Rufin :

« Doit être compris comme concernant tous les jongleurs, bien que les histrions soient proprement ceux qui racontent des histoires, qui transforment leur visage et leurs habits et représentent d'autres images provoquant le rire, et ainsi racontent presque une histoire par leur propre corps. Lesquels, en fait, sont infâmes *ipso jure*, comme *infra*...²²⁴ »

De cet extrait, qui frôle l'art poétique, un point important se dégage : sans parler ouvertement de « théâtre », un nombre suffisant de ses caractéristiques (déguisement, *impersonation*...) permet de prouver que les juristes légifèrent sur celui-ci. Il est donc clair qu'il est légitime d'invoquer ces canons pour définir

222. *Summa de sacramentis et animae consilis*, A. DUGAUQUIER éd., Louvain, 1954-1967, §211 et 343, III, 2a. Sur Pierre le Chantre et Thomas de Chobham, on pourra se référer à J.-Cl. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 271 ; J.W. BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants*, Princeton, 1970, t. 1, chap. 9 (« Service in the Court » : « At the periphery of the Court : Entertainers », p. 198-204) ; ou enfin l'article du même J.W. BALDWIN, « The Image of the Jongleur in Northern France Around 1200 », *Speculum*, 72-3 (1997), p. 635-663.

223. *Summa confessorum*, F. BROOMFIELD éd., Paris/Louvain, 1968, p. 291-293.

224. « *Donare* (etc.) *ystrionibus*. Hoc de omnibus jocularibus intelligendum est, licet ystriones proprie dicantur quasi ystriones, qui transformationes vultus vel habitus et alias imagines dignissimas risu representant et ita quasi quandam sui corporis ystoriam faciunt. Qui quidem ipso iure sunt infames, ut *infra* C. IV. q. I c. I. » (RUFIN DE BOLOGNE, *op. cit.*, p. 176).

la position de l'Église, et accessoirement que tout texte employant ces termes au XII^e siècle peut faire référence à ce type particulier de performance.

Lorsque le jugement de ces histrions est prononcé, dans la glose du canon reprenant la substance de celui du concile de Carthage (419) sur l'infamie (le premier des deux types antiques définis *supra*), cette catégorie des *histrions* est à nouveau divisée²²⁵ : Rufin de Bologne la sépare en deux groupes, dont un est sauvé (« Pas tous, mais ceux qui font des choses déshonnêtes de leur corps²²⁶. »), tout comme Étienne de Tournai (qui reprend le texte de son maître en ajoutant « ut funambuli » à la fin²²⁷). Cet ultime raffinement permet de définir qui, dans la masse des amuseurs publics, est condamné, et de dire que parmi les *histrions*, terme qui désigne bien des praticiens du théâtre, uniquement une partie d'entre

225. Pars II. C. IV, q. I, c. I, « Diffinimus eum recte ad accusationem non admitti, qui, postquam excommunicatus fuerit, in ipsa adhuc excommunicatione constitutus, sive sit clericus sive laicus, accusare voluerit.

§ 1. Omnes etiam infamiae maculis aspersi, id est histriones ac turpitudinibus subjectae personae, haeretici etiam, sive pagani sive Judaei, ab accusatione prohibentur. »

« Nous décidons que ne soit logiquement pas autorisé à porter plainte celui qui a été excommunié, tant qu'il reste dans l'excommunication, qu'il soit clerc ou laïc, s'il veut accuser quelqu'un.

Tous ceux qui sont frappés d'infamie, c'est-à-dire les histrions, et toutes les personnes indignes, comme les hérétiques, les païens et les juifs, sont interdits d'accusation. » (*PL*, t. 187, col. 705b).

226. « *histriones* : non quilibet ioculatores, sed qui ludibrium sui corporis faciunt. », RUFIN DE BOLOGNE, *Die 'Summa decretorum' des Magister Rufinus*, H. SINGER éd., Paderborn, 1902, p. 274.

227. ÉTIENNE DE TOURNAI, *op. cit.*, p. 200. Cité *infra*.

eux connaît une infamie *ipso jure* (c'est-à-dire sans condamnation, et non une *infamia jure*²²⁸), laissant ainsi une (large) frange de la profession hors de cette condamnation. La rétribution de l'acteur est en fait un problème plus grave que sa possible infamie : tous ne sont pas infâmes, mais aucun ne peut légalement obtenir de salaire – c'est là un point de divergence avec Thomas d'Aquin, aussi souple sur la question du salaire que sur celle de la pratique de l'acteur²²⁹.

228. C. LEVELEUX-TEXEIRA la définit comme telle : « L'infamie [*ipso jure*] est constituée immédiatement, dès l'actualisation de la conduite incriminée, sans qu'une condamnation judiciaire soit nécessaire. Elle est en quelque sorte inhérente à un certain nombre de comportements réprouvés et leur est radicalement indissociable. S'il s'agit bel et bien d'une peine, celle-ci n'intervient pas au terme d'un procès, puisqu'il n'y a aucun décalage entre la violation de la loi et sa sanction et que celui qui se rend coupable d'une telle illégalité voit le droit lui même prononcer sa condamnation. », cf. « Fama et mémoire de la peine dans la doctrine romano-canonique (XIII^e-XV^e siècles) », dans *La peine : discours, pratiques, représentations*, J. HOAREAU-DODINAU éd., Limoges, 2005 (*Cahiers de l'Institut d'anthropologie juridique*, 12), p. 50.

229. *Summa Theologiae*, II-II, q. 168 a. 3 ad 3 : « Ad tertium dicendum quod, sicut dictum est, ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae. Ad omnia autem quae sunt utilia conversationi humanae, deputari possunt aliqua officia licita. Et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, idest, non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis. Et quamvis in rebus humanis non utantur alio officio per comparationem ad alios homines, tamen per comparationem ad seipsos et ad Deum, alias habent seriosas et virtuosas operationes, puta dum orant, et suas passiones et operationes componunt, et quandoque etiam pauperibus eleemosynas largiuntur. Unde illi qui moderate eis subveniunt, non peccant, sed iusta faciunt, mercedem

Cette compréhension du droit antique doit cependant être récente, comme le prouve la concomitance avec les travaux de Chobham et Pierre le Chantre – dont il faut remarquer qu'ils sont légèrement postérieurs, et que, dans l'état actuel des recherches, c'est chronologiquement le droit qui a le premier réhabilité l'acteur. La suite de la glose du canon cité au paragraphe précédent par Étienne confirme d'ailleurs que le

ministerii eorum eis attribuendo. Si qui autem superflue sua in tales consumunt, vel etiam sustentant illos histriones qui illicitis ludis utuntur, peccant, quasi eos in peccato foventes. Unde Augustinus dicit, super Ioan. quod donare res suas histrionibus vitium est immane. Nisi forte aliquis histrio esset in extrema necessitate, in qua esset ei subveniendum. Dicit enim Ambrosius, in libro de Offic. pasce fame morientem. Quisquis enim pascendo hominem servare poteris, si non paveris, occidisti. »

« Comme nous l'avons dit le jeu est une nécessité de la vie humaine. Or tout ce qui est utile à la vie humaine peut être accompli par des métiers licites. C'est pourquoi même le métier de comédien, qui a pour but de délasser les hommes, n'est pas de soi illicite ; les comédiens ne sont pas en état de péché, pourvu qu'ils pratiquent le jeu avec modération, c'est-à-dire en n'y employant pas de propos ou d'actions illicites, et en ne s'y livrant pas en des circonstances et des temps défendus. Alors même qu'en matière humaine ils n'auraient pas d'autre fonction envers les autres hommes, ils ont néanmoins, vis-à-vis d'eux-mêmes et de Dieu, d'autres occupations sérieuses et vertueuses ; par exemple lorsqu'ils prient, lorsqu'ils mettent en ordre leurs passions et leurs actions, et parfois aussi lorsqu'ils font l'aumône aux pauvres. C'est pourquoi ceux qui leur accordent des subsides modérés ne pèchent pas, mais agissent avec justice, en leur attribuant le salaire de leurs services. Mais ceux qui dépensent leurs biens avec excès pour de telles gens, ou encore qui soutiennent les comédiens pratiquant des jeux illicites, ceux-là pèchent, car ils encouragent leur péché. C'est en ce sens que S. Augustin dit que "donner ses biens aux comédiens est un grand vice". À moins, par hasard, qu'un comédien se trouve dans une extrême nécessité : il faudrait alors lui venir en aide. Car

débat sur le statut de l'acteur persiste encore à la fin du XII^e siècle, en relançant au passage le problème de l'excommunication.

« *Histrions* : Pas tous, mais ceux qui font des choses déshonnêtes de leur corps, comme les funambules. Cela selon certains, car selon d'autres quiconque est excommunié est infâme, et par conséquent aucun excommunié ne peut prononcer des accusations²³⁰. »

L'infamie et l'excommunication du comédien sont donc deux choses différentes, mais selon certains uniquement, et si l'histrion n'est pas nécessairement infâme, il serait bien toujours excommunié. Il est donc essentiel de continuer à séparer clairement les deux problèmes, comme cela était déjà le cas dans l'Antiquité, et à ne pas prendre la preuve de la capacité juridique de jongleurs et d'histrions comme celle d'une intégration au troupeau. Cette capacité des jongleurs est par exemple bien avérée par des rôles de témoins dans divers actes juridiques²³¹, preuve de leur intégration (y compris aux

S. Ambroise écrit : "Donne à manger à celui qui meurt de faim. Celui que tu aurais pu sauver en lui donnant à manger, si tu ne l'as pas nourri tu l'as tué." »

230. « *histriones* ; non omnes, sed qui ludibrium corporis sui faciunt, ut funambuli. Et hoc secundum quosdam, secundum alios quaecunque causa excommunicatus est infamis est, et ideo nullum excommunicatum accusare potest. » (ÉTIENNE DE TORNAC, *Die 'Summa' des Stephanus Tornacensis über das 'Decretum Gratiani'*, F. VON SCHULTE éd., Giessen, 1891, p. 200).

231. Entre 1076 et 1120, les moines de l'abbaye de Notre-Dame-sous-Plancy (Aube) emploient comme témoin un jongleur selon R. LOUIS, *De L'histoire à la légende*, vol. II : *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste : Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*,

milieux ecclésiastiques). Le statut de l'acteur est une facette à au moins deux faces, que l'on ne peut réduire à une simple condamnation, mais à travers l'interaction complexe de divers canons aux effets différents.

L'évidence de l'excommunication aux yeux d'Étienne reste tout de même un problème majeur difficilement résoluble : nous n'avons encore aucune sentence d'excommunication juridique concernant les acteurs de théâtre prononcée à l'échelle de la Chrétienté occidentale, en dehors de cette simple phrase. Les canons listant les excommuniés dans les grands conciles provinciaux ne les mentionnent pas, ce qui ne peut s'expliquer par une évidence de la peine encourue dans la mesure où prêtres simoniaques et nicolaïques sont tout aussi logiquement condamnés, mais extrêmement explicitement. Elle reste néanmoins tout à fait plausible, comme nous allons le voir plus loin avec les législations aux visées plus locales, qui, seules, semblent trahir ce rejet.

Le statut de l'acteur se joue (si l'on peut dire !) dès sa naissance dans ces creux et ces silences, et c'est ce flou persistant qui permettra toutes les dérives de l'Église gallicane au XVII^e siècle (car, il est toujours nécessaire de le rappeler, la question est assez française). Il est donc difficile de trancher clairement, et en lieu et place de l'exposition claire du discours canonique du XII^e siècle, l'exhaustivité même ne pouvant probablement pas même apporter une réponse définitive,

Auxerre, 1946-1947, p. 178.

Des documents officiels de Saintonge et d'Aunis mentionnent aussi divers jongleurs qui ont servi de témoins. Cf. *Cahiers de civilisation médiévale*, 29 (1986), p. 325.

nous ne pouvons que proposer de souligner une dynamique datée le plus précisément possible.

À la date haute que serait le *Décret* de Gratien, s'oppose la date basse qu'est pour nous celle de la *glossa ordinaria* au *Liber extra* de Grégoire IX, écrite par Bernard de Botone en 1241 (pour la première version), notamment avec la glose de la fameuse décrétale *Cum decorem* d'Innocent III²³² (celle mentionnée par Baluze) qui confirme la possibilité d'une position moins radicale à l'égard du théâtre (non des acteurs) que celle de nos deux canonistes. De la possibilité de l'absence de condamnation de l'acteur, on passe à la possibilité d'une appréciation de sa pratique.

« Cela n'interdit cependant pas de représenter la Nativité, Hérode, ainsi que Rachel pleurant ses fils, car ils encouragent les hommes au repentir plutôt qu'à la lascivité

232. III, 1.12 : « Interdum ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus anni festivitibus, quae continue natalem Christi sequuntur, diaconi, presbyteri ac subdiaconi vicissim insaniae suae ludibria exercere praesumunt, †per gesticulationum suarum debacchationes obscenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, quem potius illo tempore verbi Dei deberent praedicatione mulcere. »

« De temps en temps, on fait des spectacles théâtraux dans certaines églises, et non seulement on introduit dans celles-ci des masques pour des spectacles absurdes, mais aussi, en vérité, pendant certaines festivités de l'année qui suivent immédiatement la Nativité du Christ, même les diacres, les presbytères et les sous-diacres pensent pouvoir exercer les uns après les autres leur moquerie malsaine, et, avec les délires obscènes de leurs gesticulations, ils font baisser le prix de l'honneur de l'Église devant le peuple, alors que, durant cette période de l'année, ils devraient l'améliorer avec la prédication de la parole de Dieu. » (*Corpus Iuris Canonici*, E. FRIEDBERG éd., Leipzig, 1879–1881, t. II, p. 452).

et la volupté, de même que le Seigneur et d'autres qui sont représentés à Pâques pour exciter la dévotion...²³³ »

Nous avons là pour la première fois la reconnaissance explicite de la légalité, et même de la légitimité du théâtre, donc du geste de l'acteur. Aucun autre document juridique positif trouvé à l'heure actuelle n'est plus clair et antérieur dans son jugement. Ce qui peut paraître peu n'a cependant pas amené toutes les conclusions pourtant majeures qu'il est possible d'en tirer, et notamment une. Ce texte est encore une fois écrit et largement diffusé avant la *Somme* de Thomas d'Aquin, et la logique qui voudrait voir présider la thomistique à nombre de basculements positifs du XIII^e siècle trouve ici une limite. En d'autres termes, Thomas n'a pas réhabilité le théâtre, mais l'acteur, et ce sur la base d'ouvertures progressives tout au long du siècle qui le précède, ouvertures qui sont par ailleurs le fait de juristes et non de théologiens.

Nous avons néanmoins déjà dit qu'une ouverture juridique n'en implique pas nécessairement d'autres : si la levée de l'infamie, dans le cas d'une absence de scandale, n'empêche en rien l'excommunication, la légitimité d'une pièce dans les mêmes conditions ne devrait donc pas avoir plus d'effet sur le statut juridique de l'acteur. Un tel effet boule-de-neige n'est pas impossible mais reste improbable à la vue des faits : le doute perdure, sans que personne ne semble inquiet et

233. « Non tamen hic prohibetur repraesentare Praesepe Domini, Herodem, Magos et qualiter Rachel plorabat filios suos, cum talia potius inducant homines ad compunctionem quam ad lasciviam et voluptatem, sicut in Pasca Sepulchrum Domini et aliae, quae repraesentantur ad devotionem excitandam. » (K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1962, t. 2, p. 416).

désireux de l'éclaircir dans le droit. À la lueur de notre documentation, certes imparfaite, nous pouvons même dire qu'aucune réhabilitation juridique n'interviendra plus au long des siècles, et seuls les théologiens sauveront définitivement l'acteur – et s'il y a bien originalité de Thomas, c'est celle-ci. Étonnement, la jurisprudence et les réglementations locales qui prennent le relais ne font pas aboutir par écrit cette acceptation lente du théâtre que nous voyons dans les faits : le poids de la tradition était-il trop lourd ?

Pour cette raison, nous pensons une nouvelle fois que nos textes ne sont pas les premières manifestations écrites d'une plus longue tradition pro-théâtrale juridique ou théologique (qui a par ailleurs pu exister) apparaissant déjà constituée, mais bien la naissance désordonnée et progressive d'une défense du théâtre, et donc de son acteur, au sein même de l'Église. Plus précisément, ce n'est pas tant la naissance de la réhabilitation du théâtre, que la constitution des arguments d'un courant chrétien qui lui est favorable et qui s'oppose à la position classique héritée de l'Antiquité, que l'on pourrait facilement et rapidement qualifier d'augustinien pour schématiser les idéologies et les forces en présence.

Moyen Âge tardif et pratique juridique

La somme des canons mentionnés ci-dessus va constituer le socle indépassable de la législation catholique sur l'acteur au Moyen Âge et jusqu'au XX^e siècle : conciles œcuméniques, par exemple, ne vont pas revenir sur la question du théâtre, si ce n'est celui de Bâle que nous avons déjà mentionné et sur

lequel nous allons revenir. Notre idée initiale d'une lecture descendante, partant du code en vigueur pour atteindre la pratique en passant par tous les intermédiaires (conciles régionaux, synodes locaux...), s'impose d'elle même, et, parallèlement à la question du théâtre, nous comptons donc soulever le problème du respect et de la compréhension de la loi au Moyen Âge, en faisant passer l'épreuve des faits aux théories juridiques sus-mentionnées.

Il ne suffit en effet pas de dire qu'un mouvement de réhabilitation débute à tel moment, dans tel canon ou telle glose, avec tel juriste, si les faits contredisent le discours, et « nous savons tous [...] que le droit est la plus puissante école de l'imagination. Jamais poète n'a interprété la nature aussi librement qu'un juriste la réalité²³⁴ ». Le leurre théologique du fait d'une mauvaise lecture de quelques auteurs, mis en avant par Paul Veyne, ne doit en aucun cas céder la place à une situation inverse, idéalisant le droit et la théologie du XIII^e siècle comme cela a pu être le cas. Par une nouvelle erreur de lecture, nous en arriverions trop rapidement à soutenir l'avènement d'une ère paradisiaque pour le théâtre, sous le regard attendri de quelques thomistes malgré eux – paradis thomiste s'agençant intellectuellement trop bien avec la catastrophe (janséniste) du Grand Siècle pour ne pas éveiller les suspicions.

Il faut donc étudier la pratique juridique dans les règlements locaux et dans l'activité des tribunaux. Cependant, afin de ne pas recueillir une vision uniquement négative, comme on l'attend d'une loi qui est là pour sanctionner, il est

234. Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

nécessaire de prendre en compte les aspects positifs comme les autorisations de jeu : il faut comprendre ce que l'on ne peut pas faire, et ce que l'on peut faire publiquement (ce à quoi le droit a acquiescé, et non ce qu'il n'a pas vu). Les doutes, notamment celui concernant l'excommunication, vont ainsi trouver là un début d'éclaircissement, au risque de découvrir une situation plus anarchique dans la pratique que dans la théorie, *via* la nécessité d'attitudes opposées qui coexisteraient, allant du maintien de l'orthodoxie à un soutien de la part des autorités ecclésiastiques, à cause des contextes différents.

Précisons dès maintenant que l'on ne peut conclure à la traditionnelle et supposée incohérence du catholicisme, s'appuyant sur des disparités géographiques ou encore le clivage cleric/laïc. La comparaison a beau être contestable, on ne peut que remarquer que l'on n'a jamais demandé au Royaume de France d'être cohérent sous prétexte d'une unité politique, d'ailleurs aussi vague celle de l'Église. Ni au paysan de vivre comme un noble, ni à l'homme de droite d'être d'accord avec celui de gauche sous prétexte d'être français. La situation inverse, l'armée unanime rangée derrière le pape, est bien sûr tout aussi fausse... C'est pour cette raison que nous avons insisté précédemment sur le fait qu'il n'y a jamais eu de condamnation pure et simple, mais le maintien constant d'un pluralisme *via* d'autres droits tempérant les ardeurs irréalistes de quelques intégristes (le droit romain protégeant les acteurs), ou l'apparition de courants internes à l'Église amenant la contradiction (relativisation des condamnations). Pour les mêmes raisons, nous ne pouvons, comme nous l'avons dit, conclure à une suite de reniements de l'Église,

d'abord hostile (Antiquité), puis favorable (Thomas d'Aquin), de nouveau défavorable (Bossuet), et une nouvelle (et dernière ?) fois enthousiaste. L'Église n'est pas un bloc, mais l'ensemble le plus large (et en constante expansion) du monde d'alors, et donc nécessairement une tentative de cohésion entre des forces centrifuges créées par sa tendance centripète, une tension impossible vers la fusion parfaite de ce qui la constitue – un « plébiscite de tous les jours » ?

La lecture « littéraliste » du droit concernant le statut juridique de l'acteur, en continuité parfaite avec l'intransigeance canonique de l'Antiquité, est attestée tout au long du Moyen Âge. Elle se manifeste évidemment par l'excommunication, proférée par exemple par des chapitres lors des délibérations capitulaires – ainsi celui Saint Hilaire de Poitiers défend en 1476 au maître de la psalette de jouer des moralités sous peine d'excommunication²³⁵. Cette peine doit être rapprochée d'une autre, distincte bien que similaire : la privation de l'eucharistie, qui n'est pas nécessairement une des

235. « Eadem die prefati domini capitulantes inhibuerunt magistro Johanni de Bavery, rectori sive gubernatori clericulorum chori ipsius ecclesie, ne a cetero habeat se intromettere de et super quibusdam vilibus, turpibus, infamibus et inhonestis ludis seu jocis, vulgariter et galice nuncupatis *farces*, *moralités*, et hujuscemodi publice, manifeste vel occulte, nec etiam alios et maxime illos qui sunt de ecclesia ad faciendum talia et tales insolencias provocet sive facere procuret quovismodo, sub penis excommunicationis et privationis suarum administrationis et officii que habet et obtinet in predicta ecclesia ; quam quidem penam ex nunc prout ex tunc et e converso prefati domini voluerunt et volunt dictum de Bavery incurrere et incurrisse, si secus fecerit. » (L. RÉDET éd., *Documents pour l'histoire de l'église de Saint-Hilaire de Poitiers*, Paris, 1857 [*Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 19], t. 2, p. 167).

manifestations de l'excommunication. Les statuts synodaux de Cambrai et Tournai (première moitié du XIII^e siècle, répété au début du XIV^e siècle à Cambrai)²³⁶ ou ceux d'Eichstädt (1435)²³⁷ préconisent ce refus pour les histrions. Ce même refus est d'ailleurs confirmé à rebours par un cas limite : l'autorisation spéciale faite aux mimes et autres jongleurs de Strasbourg, qui n'ont le droit à la communion qu'une fois l'année à condition d'arrêter leur jeux et leurs farces quinze jours avant et après Pâques²³⁸.

236. « Nullus arcendus est a communione nisi excommunicatus fuerit, vel nominatim interdictus, vel aliquo crimine notorio notatus, ut meretrices publice, mimi, histriones, et illi qui dominicis diebus solemnitatibus ex precepto institutis sarta vel coronas de floribus vel herbis, vel de quacumque alia materia faciunt ad vendendum. »

« Personne ne doit être exclu de la communion, sinon les excommuniés, ou ceux qui sont individuellement interdits de la prendre, ou ceux qui sont marqués par quelque délit notoire comme les prostituées publiques, les mimes, les histrions, et ceux qui, les dimanches et lors des solennités obligatoires font des tresses ou des couronnes de fleurs ou d'herbes pour les vendre. [...] » (J. AVRIL, éd., *Les Statuts synodaux Français du XIII^e siècle*, Paris, 1995 (*Collection de documents inédits sur l'histoire de France*, 23), t. 4 : *Les Statuts synodaux de l'ancienne province de Reims*, p. 44-45, 160 et 331).

237. ED. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1910 (*Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences historiques et philologiques*), p. 28.

238. Lettre donnée en 1480 par l'évêque de Bâle, Gaspard zu Rhein, renouvelant celles du légat en Allemagne Julien Cesarini (1431-1444) : « Dilictis in Christo fistulatoribus, tibicinis et mimis societatis et confraterniæ villæ Altenthann nuncupatæ, atque cæteris in instrumentis musicalibus, lusoribus societatis et confraterniæ ejusdem tam in dicta villa, quam in civitatibus et aliis diæcesis Basiliensis et Argentinensis constitutis ». Il leur permettait de communier une fois par an au temps de Pâques, « dummodo per quindecim ante hujus sacramenti perceptionem,

L'interdiction/autorisation de Strasbourg est un exemple parfait d'un grave problème pour la constitution d'un corpus fiable, car elle montre le surgissement presque *ex nihilo* de la documentation de cas aussi imprévisibles que leurs conséquences sont importantes. Contrairement à d'autres interdictions plus fameuses (mariage, etc.), celle concernant le théâtre n'apparaît jamais mécaniquement à une place fixe dans les divers documents canoniques, ce qui la rend extrêmement difficile à repérer, et les cas les plus fréquents peuvent encore être fortement nuancés par d'autres ayant statistiquement le statut d'exception. La législation conciliaire alsacienne suit ainsi la tendance déjà analysée de l'époque en répétant aléatoirement les classiques interdictions concernant le clergé²³⁹, et ne laisse aucunement présager la plus grande rigueur appliquée dans les faits révélée par l'autorisation annuelle de communion. La mention dans les conciles et la fréquence des répétitions ne sont donc pas obligatoirement représentatives de la réalité canonique des acteurs.

La suspicion doit-elle alors s'étendre ? Faut-il considérer que le refus de la communion et sa cause probable, l'excommunication, sont partout de mise, et prouvent la mise

et post illam per totidem alios dies ab officiorum vestrorum et scurilium operum exercitiis absteineatis. » (PH.-A. GRANDIDIER, *Œuvres historiques inédites*, Colmar, 1865, t. II, p. 183).

239. On trouvera le texte de plusieurs d'entre elles (Décret de Giselbert évêque de Brême en 1292, Synode de Cologne de 1307, Concile de Strasbourg de 1310) et quelques références (des prescriptions similaires des évêques de Strasbourg répétées en 1306, 1310 et 1345) dans l'article de B. BERNHARD, « Notices sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace relevant de la juridiction des anciens seigneurs de Ribeaupierre », *Revue historique de la noblesse*, 3 (1845), p. 171-172 (notamment la note 4).

au banc de la société des acteurs ? Nous avons présenté ailleurs un cas des officialités de 1486, parfaitement contemporain des violentes condamnations de Poitiers, d'Eichstädt ou de Strasbourg mentionnées ci-dessus, montrant la complète acceptation de la pratique théâtrale par l'Église²⁴⁰ : c'est un autre document rare, celui du concile de Sens de 1485 exigeant une autorisation préalable²⁴¹, qui motive la condamnation de Gaspard Famart²⁴². Un grand

240. S. GABAY, « Réguler la pratique théâtrale », *Questes. Numéro spécial : La Règle du jeu*, 18 (2010), p. 44-53.

241. L'autorisation est requise pour quelques jeux uniquement, mais en l'absence de tout autre document expliquant une telle demande, nous pensons possible de faire un lien entre les deux cas. Le texte est le suivant : « [...] Quod si ad memoriam festivitatum, et venerationem Dei ac sanctorum, aliquid juxta consuetudines ecclesiae, in Nativitate Domini, vel Resurrectione, videantur faciendum : hoc fiat cum honestate et pace, absque prolongatione, impedimento, vel diminutione serviti, larvatione et sordidatione faciei, ex speciali permissione Ordinarii, et beneplacito ministrorum ipsius ecclesiae. [...] »

« Si en commémoration des fêtes ou à la gloire de Dieu et des saints, on fait quelque chose, selon la coutume de l'Église, à Noël ou à la Résurrection, que ce soit honnêtement, paisiblement, en peu de temps, sans empêchement ni amoindrissement des offices, sans masque, ni barbouillage sur la figure, après une permission spéciale de l'Ordinaire, et le bon plaisir des ministres de l'Église. » (Mansi, t. 32, col. 413).

242. « Gaspardus Famart stagnarius gallice potier d'estain commorans in loco cimeteri sancti Johannis etc. emendavit lusisse certum ministerium seu ludum de vita sancti mathurini in quadam aula absque hoc quod ludus fuisset visitatus taxata ad iiij solidos et dimendium salarius. »

« Gaspard Famart, potier d'étain, demeurant dans le quartier du cimetière Saint-Jean, etc. est condamné à quatre sous parisis et un demi-salaire pour avoir joué un certain mystère ou jeu de la vie de saint Mathurin dans une certaine cour sans que ce jeu soit approuvé » (cf. L. POMMERAY, *L'Officialité*

nombre de cas identiques pourraient être alignés : tous les documents des officialités des XV^e-XV^e siècles que nous avons jusqu'à présent rassemblés montrent la clémence des jugements rendus, et des peines plus souvent pécuniaires qu'incarcératrices – et aucune excommunication évidente²⁴³.

Si nous partons du principe simple que le clergé ne peut à la fois interdire et exiger une autorisation, nous ne pouvons que conclure à une légalité du théâtre, à défaut de pouvoir encore affirmer une bienveillance à son égard. Néanmoins, nous avons déjà dit et rappelé que cette légalité du geste théâtral ne peut se confondre avec l'absence d'excommunication : le fait que, pour reprendre notre exemple du paragraphe précédent, un laïc (un « potier d'estain ») soit jugé par un tribunal ecclésiastique permet-il de conclure à l'absence d'excommunication (qui le rendrait justiciable du for séculier) ? La réponse est négative, dans la mesure où il faut faire une distinction entre l'excommunication mineure, ne privant que de la participation visible au mystère ecclésial, et l'excommunication majeure, excluant de la communauté des fidèles et donc du for ecclésiastique²⁴⁴, or les histrions tombent selon certains dans la première catégorie (par exemple chez Dreux de

archidiaconale de Paris aux XV^e-XVI^e siècles : sa composition et sa compétence criminelle, Paris, 1933, p. 420).

243. Notre article précédemment cité propose quelques exemples supplémentaires, sur lesquels nous comptons revenir dans notre thèse de doctorat.

244. V. BEAULANDE, *Le Malheur d'être exclu ? Excommunication, réconciliation et société à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 24-26, notamment p. 14.

Hautvillers²⁴⁵). Nous retrouvons alors la même situation que celle donnée par la norme canonique, et le conflit précédemment présenté entre les gloses du *Décret* et du *Liber extra* (excommunication de l'acteur *vs* légalité possible du théâtre) qui revient en même temps à autoriser et interdire.

La solution juridique apportée par Dreux à notre question est très importante, car elle dénoue bon nombre de problèmes théoriques, tout en garantissant sa mise en pratique par les juges : écolâtre et official, il bénéficie de son expérience de praticien (et non pas de professeur) pour rédiger sa *Somme*, que l'on ne peut donc accuser d'être en décalage avec les faits. Si nous précisons donc encore un peu plus le statut de l'acteur, en rendant juridiquement possible la coexistence improbable de divers phénomènes (existence légale du théâtre, mais pas nécessairement de ses acteurs qui se voient refusés l'Eucharistie, donc peut-être excommuniés, bien que maintenus dans le for ecclésiastique), nous arrivons à la situation très complexe d'une « dilution » des peines qui,

245. Véronique Beulande omet les histrions dans son résumé de la liste de Dreux de Hautvillers (*op. cit.*, p. 29, note 36) : s'il est vrai qu'ils ne sont pas intégrés à un des six grands cas énumérés, nous les classons tout de même dans le sixième, sinon rien n'explique leur apparition soudaine à la fin d'un paragraphe « De minori excommunicatione, et in quibus casibus infligitur a jure » au milieu des usuriers, des voleurs, et le parallèle établi avec les prostitués. Cf. P. VARIN, *Archives législatives de la ville de Reims : collection de pièces inédites pouvant servir à l'histoire des institutions dans l'intérieur de la cité*, Paris, Imprimerie du Crapelet, 1940 (*Collection de pièces inédites pouvant servir à l'histoire de France, première série, Histoire politique*), t. 1 : *Coutumes des cours ecclésiastiques et civiles*, p. 391 (cf. citation *infra*).

pourtant maintenues, sont presque invisibles par la réduction de leur portée...²⁴⁶

Avec Dreux, bien qu'intelligente, c'est cependant une solution datée du XIII^e siècle qui nous est proposée, ce qui reste légèrement trop tôt pour garantir autant que nous le souhaiterions la réalité de son application au bas Moyen Âge, d'autant que l'explosion de la documentation et donc, jusqu'à une preuve (possible) du contraire, de la pratique théâtrale sont postérieurs. Un cas, extrêmement répandu sème de nouveau le trouble : les prêtres-acteurs, dont le statut est incompatible avec une excommunication, même mineure.

La fin du Moyen Âge contredit parfois complètement les canons promulgués aux XII^e-XIII^e siècles : de la protection du sacré, on passe à son utilisation, dans le cadre d'un véritable déferlement théâtral sur les régions de France. Pas une région qui ne voit des religieux, prêtres ou pas, qu'ils soient réguliers, séculiers ou frères, qui jouent au théâtre. Les fêtes et les

246. Le texte de Dreux donne un autre exemple de cette effrayante complexité : l'argent de l'histrion est obtenu par une pratique illégale, mais l'argent gagné ainsi, lui, est légal (notamment dans le cas d'une aumône...). « Sed licet, secundum quod dicit lex, meretrix turpiter faciat, et quamvis se turpiter exponat, non tamen turpiter accipit, et in eam transfertur dominium, nec ab ea poteste repeti ; unde potest elemosina fieri de re taliter acquisita. Idem est in histrionatu tenendum et servendum. »

« En revanche, bien que, selon ce que dit la loi, une prostituée agisse honteusement, et bien qu'elle s'expose honteusement, elle ne reçoit pas de paiement honteusement, et la possession qui lui est transmise ne peut lui être reprise, d'où il suit que l'on peut faire aumône d'une chose acquise pareillement. Et la même chose doit être tenue pour vraie et observée avec les histrions. » (P. VARIN, *Archives législatives de la ville de Reims, op. cit.*, p. 391).

dimanches deviennent (logiquement) le temps préféré du jeu, notamment la Pentecôte qui ne connaît presque pas d'année sans une représentation dans une des villes du domaine français. L'Église, que ce soit ses chapelles, son portail ou sa nef est utilisée pour un nombre incalculable de ses représentations.

Comme preuve qu'il est bien légal de jouer dans une église, nous pouvons mettre en avant la reprise de la glose de Bernard à la décrétale d'Innocent au Moyen Âge tardif : un canon du concile (certes provincial) de Tolède de 1473²⁴⁷

247. « Ab ecclesia, ubi redemptor noster Jesus, in cujus nomine omne genu flectitur, jugiter pro nobis immolatur, turpitudine quæque merito est abolenda. Quia vero quædam tam in metropolitanis, quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostræ provinciæ consuetudo inolevit, ut videlicet in festis nativitatis domini Jesu Christi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum, dum divina aguntur, ludii theatrales, larvæ, monstra, spectacula, nec non quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur [...] sacro approbante concilio [...] prohibemus [...] Per hoc tam honestas representationes et devotas, quæ populum ad devotionem movent tam in præfatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere. »

« L'Église où notre rédempteur Jésus, au nom de qui tout le monde fléchit le genou, s'immole incessamment pour nous, doit être surtout purgée des choses honteuses. Aussi, dans nos métropoles, nos églises cathédrales et autres, la coutume inepte étant aux fêtes de Noël, de S. Étienne, S. Jean, et SS. Innocents, et autres, pendant les messes solennelles, d'introduire dans l'église des larves, des monstres, et d'y faire des jeux de théâtre et des montres, toutes choses inconvenantes ; en outre d'y parler tumultueusement, de pousser des cris, de chanter des vers, et de tenir des discours dérisoires, qui empêchent l'office et détournent l'esprit du peuple des choses pieuses, nous défendons. Cependant, par cela, nous ne comptons pas interdire les représentations honnêtes et dévotes, qui

précise bien dans ce sens une telle compréhension du canon « *De spectaculis in ecclesia non faciendis* » du concile (œcuménique) de Bâle (Session XXI, 1435)²⁴⁸. Pour ce qui est du jeu des religieux et lors des fêtes, nous pouvons présenter un contrat passé entre les acteurs de la *Moralité de l'Amour et la Fille* joué à Toulon en 1494²⁴⁹. Parmi les acteurs, outre plusieurs artisans (deux apothicaires, trois notaires, un tailleur, un orfèvre, un

incitent le peuple à la dévotion, et ce autant au jours précédemment mentionnés qu'aux autres. » (Mansi, t. 32, col. 397).

248. « Turpem etiam illum abusum in quibusdam frequentatum ecclesiis, quo certis anni celebritatibus nonnullis cum mitra, baculo ac vestibus pontificalibus more episcoporum benedicunt, alii ut reges ac duces induti quod festum fatuorum, vel innocentum, seu puerorum, in quibusdam regionibus nuncupatur, alii larvales et theatrales iocos, alii choreas et tripudia marium ac mulierum facientes homines ad spectacula et cachinnationes movent, alii comessationes et convivia ibidem praeperant : haec sancta synodus detestans, statuit et iubet tam ordinariis, quam ecclesiarum decanis et rectoribus, sub poena suspensionis omnium proventuum ecclesiasticorum trium mensium spatio, ne haec aut similia ludibria, neque etiam mercantias seu negotiationes nundinarum in ecclesia, quae domus orationis esse debet, ac etiam coemeterio exerceri amplius permittant, transgressoresque per censuram ecclesiasticam, aliaque iuris remedia punire non negligant. Omnes autem consuetudines, statuta ac privilegia quae his non concordant circa haec decretis, nisi forte maiores adicerent poenas, irritas esse haec sancta synodus decernit. »

« Un autre abus honteux est fréquent dans certaines églises ; lors de certaines fêtes de l'année quelques personnages avec mitre, crosse et habits de pontifes donnent une bénédiction à la manière des évêques, d'autres sont vêtus comme des rois et des ducs, on appelle cela dans quelques régions la fête des fous ou des innocents ou bien des enfants ; d'autres jouent à se déguiser ou à faire du théâtre, d'autres y dansent ou y font des farandoles d'hommes et de femmes qui servent de spectacles et qui font rire, d'autres préparent dans le même milieu des festins et des banquets ;

savetier et un boulanger), nous trouvons un clerc bénéficiaire, un chapelain de Toulon, un religieux des Frères prêcheurs²⁵⁰, soit trois grades différents des plus répandus au bas Moyen Âge et que l'on retrouve d'ailleurs régulièrement dans les représentations. Ce jeu, dont Albanès pense qu'il traite du mythe de Psyché (donc païen...), doit être joué « deo duce » pendant la quinzaine de Pâques (« *ludere in quindena Paschatis proxime venturi* »). Tous ces faits, qui selon nos conclusions précédentes devraient poser problème, sont inscrits dans le

ce saint synode ayant en horreur cet abus, statue et ordonne aussi bien aux ordinaires qu'au doyens et recteurs d'églises, sous peine d'une suspension de tous leurs revenus ecclésiastiques pendant trois mois, de ne plus permettre que se déroulent dans l'église qui doit être maison de prière, ni même dans le cimetière, ces farces ou des semblables ni non plus des marchés de foires, et de ne pas négliger de punir les transgresseurs par une censure ecclésiastique ou par d'autres remèdes de droit. Ce saint synode déclare sans valeur, toutes les traditions, coutumes et privilèges qui ne sont pas en accord avec ces décrets, sauf si par hasard elles y ajoutaient des punitions plus graves. » (G. ALBERIGO éd., *Les Conciles œcuméniques*, éd. cit., p. 2010-2011).

249. J.-H. ALBANÈS, « Copie de deux documents mentionnant des jeux de moralités représentés en Provence au XV^e siècle », *Revue des sociétés savantes des départements*, 5-7 (1874), p. 506-510.

250. La liste précise est la suivante : « [...] dominus Guillelmus Aycardi, clericus beneficiatus Tholoni, dominus Ant. Fornerii, cappellanus Tholoni, frater Blasius Dudoni, ordinis predicatorum, dominus Johannes Marini, filius Petri, magister Ant. de Coreys, appotecarius, magister Gabriel Fornerii, alias Braveti, notarius, magister Dionisius Moteti, sartor magister Nicholaus Chapucii aurifaber Tholoni, magister Jac. Progenne, magister Marinus Andree, notarius, magister Symon Calhoni, appotecarius de Areis, magister Johannes Stephani, sabaterius de Oliolis, magister Honoratus Catellini, de Tholono, et magister Jac. Moteti, pistor Tholoni. » (J.-H. ALBANÈS, *art. cit.*, p. 509).

contrat dont un des témoins est l'official du diocèse (« *Testes dominus Guigo Matharoni, vicarius et officialis Tholoni* ») : il semble difficile d'imaginer un spécialiste du droit laisser faire une telle chose, et même de se porter garant de sa bonne réalisation, si elle devait contrevenir à la loi. Il existe donc bien une fenêtre d'action légale pour l'acteur médiéval.

Nous pourrions continuer afin de constituer un véritable catalogue des autorisations aux alentours de la fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle, des dizaines d'entre elles montrant le théâtre investissant le sacré. Le problème auquel nous nous heurtons atteint alors une limite inattendue : tous les cas, de l'excommunication à l'autorisation, en passant par des stades intermédiaires comme l'excommunication mineure, peuvent trouver une occurrence légalement justifiable au Moyen Âge tardif. Nous devons donc pour l'instant en rester au fait que dans la pratique, si tout peut être défendable et attaquant, ménager les susceptibilités de chacun reste, en l'absence de règle claire, la meilleure ligne de conduite pour un acteur : le respect simple des juridictions (notamment en demandant les autorisations adéquates) ou d'une certaine décence (dont les frontières sont extrêmement difficiles à apprécier) sont la clef d'une tranquillité qui peut malgré tout être menacée par l'arbitraire.

*

« Que l'on soit au quatrième siècle ou sous un roi très-chrétien, c'est la même chose : les gens sont croyants, se passionnent pour ou contre le jansénisme, mais, malgré Bossuet, ils vont au théâtre et à l'opéra²⁵¹. »

Le bon sens de Paul Veyne précise un point fondamental qui ne s'argumente ni ne se prouve vraiment, mais que nous pensons néanmoins pouvoir confirmer pour notre époque de référence : l'Église n'arrive pas à interdire le théâtre – ce qui n'a pas été vrai pour la gladiature, un problème dont la résolution permettrait d'ailleurs très certainement une meilleure compréhension de cette particularité théâtrale si insaisissable²⁵². Cette banale assertion pourrait nous questionner sur la pertinence d'un problème dont la majorité des intéressés se moque, mais, au contraire, c'est sa vérité qui confère selon nous un sens à cette étude. Parce qu'il est toujours plus simple d'interdire à quelques acteurs de jouer une pièce qu'à la masse des spectateurs anonymes d'y assister,

251. P. VEYNE, *art. cit.*, p. 909.

252. Nous pensons toujours aux explications de Paul Veyne (*art. cit.*). La réussite de cette interdiction permet d'ailleurs clairement de nuancer l'incapacité à réformer de la théologie, qui peut donc arriver à ses fins.

quelque chose de plus grand se joue dans le statut de l'acteur, et c'est cette chose qu'il faut lire dans les diverses positions exprimées au fil des siècles.

La dimension philosophique de l'antithéâtralisme mise en évidence par Jonas Barish²⁵³ est bien évidemment attestée, mais il ne s'agit ici pas tant de juger du degré de conviction et de la cohérence des « terroristes » de Paul Veyne (ainsi que celles de leurs dignes successeurs), que d'en mesurer l'impact politico-juridique. Or si le code, à travers ses diverses expressions que sont les conciles ou les collections canoniques, a ainsi pu exprimer les fantasmes ascétiques de quelques-uns, nous pensons que cette intransigeance n'a essayé de prendre corps que pendant les périodes de lutte pour la vie (dans l'Antiquité) ou la survie (en période de concurrence) du catholicisme, et sans jamais vraiment y parvenir. Le principe de réalité veut que l'interdiction soit, purement et simplement, impossible, mais le principe médiéval de retour à l'Antiquité implique simultanément le retour régulier de ce tropisme. Toute cette dynamique peut se retrouver concentrée dans le calvinisme de la Réforme, qui connaît une situation rigoureusement identique en accéléré, et la symbolise donc parfaitement : Calvin reniera de son vivant ses principes, en admettant l'impossibilité d'interdire une pièce, et en repoussant dans le futur le temps idyllique où ces pratiques auront disparu²⁵⁴.

253. J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, 1986.

254. Nous pensons aux débats accompagnant la représentation de 1546. La thèse de G.D. JONKER, *Le Protestantisme et le théâtre de langue française au XVI^e siècle*, Groningue, 1939, p. 197 s. résume l'affaire et en donne la bibliographie.

Si la condamnation de l'acteur persiste au Moyen Âge, cela peut être comme reliquat conservé par tradition et par inertie, et/ou comme un outil de contrôle social, en dirigeant le théâtre par un acteur dont le statut ne dépend pas tant de son jeu que du contexte (thème, public, etc.). Cette condamnation est le dommage collatéral constant d'une lutte pour contrôler le temps libre, la réunion publique ou encore le discours... C'est là la seule logique... En prenant un peu de distance, nous remarquons que les intransigeances les plus patentes réapparaîtront avec la Réforme ou le jansénisme en France, et les condamnations d'acteurs de l'époque médiévale s'avèrent dans une certaine mesure aussi vraies que celles des sorcières ou les terreurs de l'inquisition. Le Moyen Âge peut être vu comme un moment de répit pour les acteurs, encadré par deux autres périodes de loin plus virulentes dans leur législation. Encore trop souvent taxés d'obscurantisme, les médiévaux sont bel et bien ceux qui ont ouvert une voie vers la réhabilitation du théâtre, et de ce fait celle de l'acteur, mais aussi soutenu l'activité théâtrale avec comme premier mécène cette Église médiévale.

Mais le droit ne dit jamais explicitement ce relâchement qui reste dans la glose, comme s'il ne pouvait se renier lui-même, et par ce simple fait se donne une marge de manœuvre extraordinaire : il peut à tout moment laisser faire ou interdire, à son gré. Le flou juridique a des avantages évidents dont il ne faut pas sous-estimer l'utilité, surtout à propos d'un objet comme le théâtre : lieu d'expression publique, il est de toutes

les révoltes²⁵⁵. Pour cette raison, nous ne pensons pouvoir expliquer les rapports du droit et du théâtre uniquement par la pratique : la condamnation peut rester dormante dans l'arsenal juridique en tant de paix, tout se jouant alors dans la jurisprudence, et ressortir si nécessaire en tant de guerre.

Parce que les fidèles vont toujours au spectacle, une partie du clergé attaque l'acteur, et une autre partie finit toujours par le réhabiliter. Parce qu'ils y vont, c'est un fabuleux moyen de communication, mais aussi de désinformation ; parce qu'ils y vont, c'est un moyen de montrer sa capacité à interdire, mais c'est une interdiction que l'on ne peut tenir longtemps ; parce qu'ils y vont, le théâtre est un objet incontournable, et parce qu'il est incontournable, il est difficilement contrôlable... Il est par nature un point glissant qui dit plus que lui-même, et qu'il faut donc s'efforcer de comprendre. Trois pistes s'offrent alors pour la poursuite des recherches. Premièrement, afin de mieux comprendre ce statut qui reste si volubile, un approfondissement semble nécessaire par l'élargissement : le lieu, le temps, les personnes et les modalités du jeu permettraient de mieux cerner les limites du théâtre et de dégager le point de bascule vers l'illégalité. Deuxièmement, il conviendrait aussi de revenir sur l'infamie, encore difficile à estimer avec notre documentation : elle aussi reste très floue, et nous n'avons pas encore réussi à l'apprécier comme elle devrait l'être. Troisièmement, nous pensons qu'une étude de la légalité de la rétribution de l'acteur serait fort souhaitable :

255. Pour prendre un exemple chronologiquement proche : le rôle du théâtre pendant la Réforme n'est plus à prouver. Cf. K. LAVÉANT, « Le théâtre du Nord et la Réforme : un procès d'acteurs dans la région de Lille en 1563 », *European Medieval Drama*, 11 (2007), p. 59-77.

par soucis de cohérence, nous n'avons pu que rapidement évoquer cette question²⁵⁶ qui, elle aussi, soulève de sérieux problèmes et ne se résout que par des subtilités assez étonnantes...

Liste des abréviations :

CCSL : *Corpus Christianorum Series latina*, Turnhout, Brepols.

Mansi : *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Florence/Venise, 1759-1798, 31 vol.

PL : *Patrologiae cursus completus, series latina*, éd. J.-P. Migne, Paris, 1844-1864, 221 vol.

256. Le canon *donare* évoqué plus haut, celui du concile de Freising, le texte de Thomas d'Aquin ou le raisonnement de Dreux de Hauvillers sur le revenu de l'acteur, sont quelques uns des nombreux exemples de cette question.

PROLONGEMENTS

PAR DANIEL RUSSO

Prolongements

PAR DANIEL RUSSO*

I. Les rapports entre les arts plastiques et les « mystères » liturgiques, selon les perspectives d'Émile Mâle (1862-1954), telles qu'il les a exprimées, successivement, dans un article publié en 1908, sur l'art à la fin du Moyen Âge et ses formes de « renouvellement », c'est-à-dire dans son vocabulaire, ses formes de « refondation », voire de « reformulation », puis dans la grande synthèse de 1922 sur *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie*.

Selon Mâle, la question ne se pose pas vraiment à « l'archéologue » qu'il se dit être, pas davantage à l'historien ; elle ne se pose pas du tout, pour lui, puisque les arts plastiques comme les arts du théâtre, au Moyen Âge, relèvent de cette pensée d'un tout social « organique » qui appartient en propre

* Université de Bourgogne, Dijon, et Institut Universitaire de France.

à la visée générale de l'Église [sa thèse, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1898], ainsi que Rose-Marie Ferré l'a bien mis en valeur : en cela, du reste, il ne diffère guère d'autres historiens européens qui lui sont, peu ou prou, contemporains, Johan Huizinga (Groningue, 1872-De Steeg, 1945), Edgar de Bruyne (Leper, 1898-Bruxelles, 1959), entre autres. Sur ces vues restrictives, j'observerai, cependant, que deux critiques précises ont été formulées, l'une en 1962 déjà, par Otto Pächt (Vienne, 1902-1988), dans son livre *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England* [Oxford, Oxford University Press], à partir de l'examen minutieux des enluminures du *Psautier de Saint-Alban* (réalisées avant 1123), l'autre en 1997, par Dorothy F. Glass, dans son travail de thèse publié sous l'intitulé *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany* [Princeton University Press], à partir cette fois de l'analyse iconographique des trois linteaux de portails, situés sur les grandes voies de pèlerinages à Rome et à Saint-Jacques de Compostelle : San Cassiano a Settimo, Sant'Angelo in Campo, San Leonardo al Frigido, et en se concentrant sur la séquence de l'*Entrée de Jésus Christ à Jérusalem*, parce qu'elle servait de support à la rencontre des médias du temps, tous réunis en un même point, devant l'église et sur le parvis. Concouraient ainsi ensemble, dans la démonstration de D.F. Glass, la parole du prêche, la procession, le bâtiment construit, l'image sculptée, tous ces médias servant en quelque sorte à instituer un lieu de rassemblement à l'intérieur de l'horizon plus vaste de la chrétienté. Pour O. Pächt, la critique portait sur le manque de conception élargie que présentait ce qu'il faut bien nommer la « thèse » d'Émile Mâle sur l'art religieux médiéval « sans artistes », et sa trop forte « analyse de

position », un peu à la manière d'un géographe, et pas mal d'un géographe de l'école vidalienne (à la suite de Paul Vidal de la Blache, Pézenas, 1845-Tamaris-sur-Mer, 1918). Pour D.F. Glass, dont certaines pages du premier chapitre sont une critique tout à fait raisonnée sur la méthode et l'analyse de l'œuvre de Mâle, ce dernier a manqué d'avoir un point de vue global sur l'interaction, fondamentale au XII^e siècle, entre tous les arts visuels dans leurs contextes et dans la gestique qui servait à les médiatiser, que ce fût à travers la liturgie, les rites et les rituels, les comportements et les attitudes relevant du vécu religieux des chrétiens. Selon elle, toujours, en partant du concept du « social » organisé dans, et par, l'Église médiévale, Mâle s'interdisait de prendre en compte « l'agentivité » des arts visuels de l'époque, pour dériver le terme français d'« agentivité » d'Alfred F. Gell (Londres, 1945-1997), *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford, Clarendon Press, 1998), donc leur capacité propre à supporter, mais aussi à informer les formes de la vie en société.

*

II. À partir de ces constats, qui pourraient bien sûr être développés, une première voie s'ouvre à la réflexion : celle du **vocabulaire**. Il apparaît évident que pour Mâle, Huizinga, De Bruyne, les mots et, plus encore, les concepts dont ils se servaient n'ont rien à voir avec ceux d'O. Pächt, puis de D.F. Glass. Il est tout aussi évident que leur base de conceptualisation s'avère radicalement différente : pour les premiers, le « concept du concept » était le cadre néo-thomiste

de la pensée qui dominait alors certains des cercles et des milieux intéressés à toutes ces questions ; pour les seconds, il ne s'agit rien moins, et cela vaut surtout pour D.F. Glass, que de produire une analyse à faciès scientifique et le plus rationnel, démonstratif, objectif possible. Ne soyons donc pas dupes ni des mots, ni des concepts, mais sachons tout de même, à travers la distance du temps, évaluer au mieux de possibles prolongements à la suite de toutes les prises de position en présence, en particulier à travers le langage utilisé. Nous reviendrons donc sur quelques termes entendus pendant la journée, ou nous en proposerons d'autres susceptibles de lancer le débat pour discuter les outils de l'analyse, parce qu'ils nous semblent mériter des approfondissements ultérieurs pour le champ d'étude envisagé, et plus largement en sciences humaines et sociales.

1. Ce sont les mots suivants, tous associés les uns aux autres et désignant, chacun, une notion ou un ensemble de notions, qu'il faudrait préciser :

- les mots/concepts d'*installation*, de *dispositif*, de *performance*, ce dernier nous le retiendrons au titre des arts mimétiques – peinture, sculpture, architecture, danse, théâtre – , et pas vraiment dans le sens réduit de la *performance des images*, qui rabattrait trop la problématique à un champ tout de même limité, celui des images, et à une seule visée sociale du processus en jeu [bonne discussion dans *La performance des images*, Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, et Thomas Golsenne éd., Bruxelles, 2009 (*Problèmes d'histoire des religions*, 39)], alors qu'il y a aussi une intention dans chaque manifestation d'arts plastiques ou d'arts de la scène, un *Kunstwollen* qui leur serait

propre pour ainsi dire [W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, en part. p. 336-356, sur « les mixtes de médias »] ;

- les mots/concepts de *protocole* (plutôt que processus), de périmètre [plutôt qu'espace, ou qu'espace figuratif ; Élie Koenigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, éd. du CNRS, 1975, à partir notamment de la « notion » d'espace figuratif avancée par Pierre Francastel (Paris, 1900-1970), *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967 (*Bibliothèque des sciences humaines*)], de *communication visuelle* et de *regard* ;

2. Pour ces mots/concepts, il serait intéressant d'éprouver leur validité en comparant les champs de l'étude entre eux : architecture/arts plastiques/arts du théâtre, et en montrant comment ils peuvent ou non aider à circonscrire telle ou telle partie du problème posé par le rapprochement. Le concept des « mixtes de médias » pourrait être appliqué à quelques points-tests conduisant des arts plastiques – sculpture, peinture – vers les arts du théâtre :

- aux XI^e/XII^e siècles, les figures élaborées en sculptures sur les parties basses ou latérales des portails dans les basiliques sur les grands chemins de pèlerinage [revenir à Arthur Kingsley Porter (Stamford, 1883-Innisbofin, 1933), contre Mâle justement, et à son grand livre *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 1923 ; mais aussi à Gustave Cohen (Saint-Josse-ten-Noode, 1879-Paris, 1958) et à son *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, n. éd. Paris, Champion, 1926] ;

- aux XV^e/XVI^e siècles, la tradition des « Triomphes » qui se retrouve dans les grandes scénographies urbaines des entrées princières, comme Fabienne Joubert l'a montré, mais encore dans toutes les mises en scène des pouvoirs dans la ville, des différents pouvoirs sur la ville, et des pouvoirs de la ville. Nous pourrions ajouter d'autres cas-tests, et ce serait de bonne méthode pour tester le concept des « mixtes de médias ». Cependant, à juxtaposer les études de cas, nous risquerions trop de demeurer à l'extérieur du *protocole* qu'on donne à voir au théâtre et dans les arts visuels, comme à l'extérieur de ses multiples aspects à saisir, au contraire, de l'intérieur.

*

III. Une deuxième voie serait alors celle de la **production d'un corpus documentaire**, iconographique, mais pas seulement, puisque nous pensons là aux textes, contextes, hors-textes, et donc en termes de compétences élargies. Du simple point de vue iconographique, bornons-nous à quelques remarques qui vont dans le sens de relevés et de listes, toujours dans le champ des rapports entre l'Église, la production d'un discours sur elle-même, l'ecclésiologie, et les arts visuels, dont les formes de théâtre. La mise en liste viserait à établir **des entrées commodés** qui fourniraient **des points de repérages** transversaux. Par exemple :

- les lieux, entre autres **la place et ses aménagements**, ce qui pourrait mener à revoir l'hypothèse d'Henri Rey-Flaud du « théâtre en rond » dans les mystères et à la fin du XV^e siècle,

à partir des schémas d'aménagement urbanistique, dans une chronologie plus étendue, allant du XIII^e siècle jusqu'à l'époque moderne [villes d'Italie, des Flandres, d'Allemagne, ...]. Ceci pourrait conduire à poser la question de « comment 'faire le lieu' » dans les registres du visuel et à travers ses différentes manifestations [pour un questionnement général, Christian Jacob dir., *Les lieux du savoir*, 1, *Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel, 2006 ; pour une étude ponctuelle, l'exemple de Florence, les travaux et les analyses de Marvin Trachtenberg sur Florence entre fin du XIII^e siècle et XV^e siècle]. Ceci reviendrait à s'interroger sur « l'Aristote latin », la transmission de certaines de ses *catégories* et la mise au point d'un système ou d'un pré-système de théâtralisation dans l'ordre du figuratif [sur *figura*, Erich Auerbach, « Figura », *Neue Dantenstudien*, 5 (1944) ; trad. partielle Diane Meur, *Écrits sur Dante*, Paris, Macula, 1998, p. 211-220],

- les éléments qui relèvent de la mise en scène commune au « théâtre de l'Église » et au théâtre - pour les premiers, tout ce qui relève de ce que Richard A. Goldthwaite a appelé « la production des biens de consommation par l'Église », entre autres, mais au premier chef, « la paraliturgie », pour les XIII^e-XVII^e siècles [*Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993] : au fond, les éléments, c'est-à-dire les « accessoires », du service de l'autel dans un cas, et ceux du service de la scène dans l'autre cas ;

- les éléments en transfert d'un champ à l'autre, peut-être les plus intéressants, parce que mobiles, sans cesse en migration d'objets, d'un positionnement à l'autre ; par exemple,

l'estrade, la chaire, l'escabeau, la tenture, voire la tapisserie, mais plus rarement. Ce n'est qu'un échantillonnage : toutefois, nous constatons que certains de ces éléments/objets « en migration » sont communs à la prédication et au théâtre, à la parole donc, prêchée et dite, sur différents modes et sur divers tons. Il s'ensuivrait aussi, presque nécessairement, une enquête dans la musique, ou mieux l'idée qu'on se faisait de la « musicalité » [voir Jean-Claude Bonne, Eduardo Aubert, « Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms BnF latin 1118 : entre performance et performativité », dans *La performance des images, op. cit.*, p. 225-240]. Dans cette veine d'imagerie et de réalisations tantôt monumentales, tantôt mobilières, peut-être pourrions-nous repérer surtout **les passages et les points de contacts** éventuels entre les différents arts visuels, autrement dits **les seuils**, au sens que les linguistes ont donné à ce mot pour désigner « la référence » ou « le point de référence » comme un acte linguistique « par lequel le sens des termes employés est reconnaissable » et « une situation spatio-temporelle possible » qui le rend possible [Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin, Einaudi, 1984 ; *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani, 1997, trad. fr. par Julien Gaymard, Paris, Grasset, 1999, pour les passages cités] ; à partir de cette base d'observations, nous pourrions aussi faire retour sur le concept de *mimesis* qui, d'une manière ou d'une autre, demeure au fond d'une partie de la discussion en cours [Erich Auerbach (Berlin, 1892-Wallingford, 1957), bien sûr, *Mimésis* composé dans le contexte de pensée des années 1940, et les relectures en cours ; pour celles-ci, Paolo Tortonese dir., *Erich*

Auerbach. La littérature en perspective, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009].

*

IV. Une troisième, et dernière voie, serait à explorer qui mènerait à nous interroger sur l'**ontologie** des manifestations visuelles de tous ces liens et de toutes ces mises en rapport entre les arts visuels, et plus particulièrement entre les formes et les figures du théâtre et les arts plastiques. Ceci aiderait à formuler la question au niveau ontologique de **la présence** et de ses moyens de « représentation », dans un régime autre de compréhension des faits observés [« représentation », au sens où peut l'entendre Jack Goody, *Representations and Contradictions. Ambivalence Towards Images, Fiction, Relics and Sexuality*, Londres, Blackwell Publishers, 1997, trad. fr. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2003 (Poche, 2006)].