

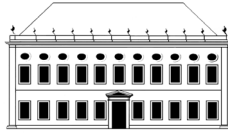
Sebastião Tavares de Pinho
Coordenação



eatro
Neolatino em Portugal
no Contexto da Europa

450 Anos
de Diogo de Teive

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: <http://www.imp.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-75-5

DEPÓSITO LEGAL

.....

© Junho 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

OBRA PUBLICADA COM O FINANCIAMENTO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT: Fundação para a Ciência e Tecnologia • Ministério da Ciência e do Ensino Superior
Apoio do Programa Operacional para a Ciência, Tecnologia, Inovação
do III Quadro Comunitário de Apoio

O TEATRO NEOLATINO EM PORTUGAL
NO CONTEXTO DA EUROPA

450 ANOS DE DIOGO DE TEIVE

(Página deixada propositadamente em branco)

Jean-Marie Valentin
Universidade de Paris

LES HUMANISTES ALLEMANDS ET LE THÉÂTRE NÉO-LATIN.
ENTRE L'HÉRITAGE, LA MORALE ET L'ÉLOGE PRINCIER

Naturellement, le Saint Empire s'inscrit majoritairement dans l'espace ouest-européen dont il épouse les grandes tendances. Son étendue, le mélange de populations et de langues, rendent cette réalité évidente. Comme partout, on rêve de faire ce qu'a fait et fait toujours l'Italie. Le discours inaugural du grand Celtis à Ingolstadt fournit la formule clé des humanistes du Nord des Alpes: la *migratio musarum*. L'imitation est effort conscient pour égaler et, un jour, dépasser le modèle. De plus, comme partout ailleurs, ce sont les chaires d'université, récemment créées, spécialement dans les Facultés des Arts, qui donnent l'impulsion. En ce sens, la date de fondation, le lieu de création, le choix des maîtres sont de puissants indicateurs de l'existence d'une politique nouvelle, mais l'Empire possède aussi de nombreux caractères propres. Ses structures politiques sont variées et révèlent très tôt un polycentrisme qui traversera les siècles. À l'Empereur, lui-même chef d'une dynastie ayant ses territoires patrimoniaux propres, s'ajoutent les princes-électeurs, des principautés, civiles et ecclésiastiques, de toutes sortes et de toutes tailles, des villes, libres ou non, qui ne cessent d'affirmer leur pouvoir, comme les princes, par des jeux d'alliances complexes et instables.

Ce monde est celui d'avant la Réforme et d'avant la rupture confessionnelle qu'elle entraîne. Par exemple, l'Allemagne du Sud, la *Germania Superior*, ne peut être dissociée de territoires de la *Germania Inferior* tels que les

Pays-Bas, membres à part entière de cette grande construction. L'humanisme pour sa part va accroître l'intensité des rapports culturels entre ces deux grands espaces. L'exemple le plus illustre est ici celui que donne Erasme, de *Rotterdam*, qui passe une grande partie de sa vie à *Bâle*, séjourne à *Sélestat* et *Strasbourg*, rend maintes visites à *Londres* à son ami Thomas More, chancelier d'Angleterre. Deux voies ont concentré sur elles ces échanges et lieux d'épanouissement de l'esprit nouveau, des méthodes exégétiques récemment introduites, des pratiques d'écriture savantes ou poétiques. A l'axe rhénan qu'Erasme personnifie admirablement⁽¹⁾ mais qui permet aussi de resituer la belle floraison alsacienne dans son vrai cadre, et qui fait de villes comme Bâle, Sélestat, Strasbourg, Tübingen, Heidelberg et, plus à l'est, Nuremberg, puis, dans l'espace du Rhin Inférieur, Louvain, Liège, Anvers, Rotterdam autant de points d'appui vivants, il y a l'axe danubien qui relie les villes souabes à Vienne, capitale de l'Empire, ainsi qu'aux espaces de l'Europe du Centre, encore exempte de Turcs jusqu'en 1526, la Hongrie et la Pologne notamment.

Ce monde est en outre marqué par la mobilité des meilleurs humanistes, Erasme naturellement, mais aussi Celtis. Tous bénéficient du vaste réseau d'universités récemment fondées, du système d'écoles latines (*Lateinschulen*) qui se substituent peu à peu aux *Domschulen*, voire aux *Klosterschulen* plus imbriquées dans les structures ecclésiastiques, cathédrales et monastères. Notons encore deux phénomènes qui contribuent à rendre plus actif et plus solidaire ce tissu: la correspondance entre humanistes, phénomène qui traduit, dans la rémanence, la tendance à remplacer le centre unique (disons: le modèle français en devenir) par le réseau (en langage moderne: le «network») et la création de sociétés, les *Sodalitates*, qui anticipent, il est vrai sans en avoir les objectifs concrets, le phénomène des académies des 16^e et 17^e siècles.

⁽¹⁾ Jean-Claude Margolin: *Erasme, précepteur de l'Europe*, Paris, Julliard, 1995.

Le dynamisme de ces hommes et des organismes, auxquels ils s'identifient ou appartiennent, se nourrit du sentiment d'œuvrer à l'avènement d'un âge nouveau et de travailler à un renouveau culturel qui tend à se réaliser, en dehors de tout conflit dogmatique, au sein même de l'Eglise-mère de Rome — on mesure ici la différence avec l'humanisme baroque du 17^e siècle romain de la cour des Barberini et du pontificat d'Urbain VIII, qui, s'il lui arrive de déborder de son cadre naturel, est substantiellement interne à l'Eglise catholique posttridentine.

Le théâtre n'est qu'une partie de cette grande entreprise de régénération par les lettres. Mais face à une politique de revitalisation du latin, comme langue parlée également, de retour aux auteurs antiques, de réfection de l'enseignement dont le collège secondaire sera le fruit historique, il occupe une place culturelle sans commune mesure avec ce que nous pourrions imaginer aujourd'hui. Pour les commodités de l'exposé, je me centrerai sur trois axes principaux:

- l'héritage
- la morale
- l'éloge princier, ou plus exactement impérial.

I. L'héritage

Les humanistes allemands, comme tous leurs frères de combat en Europe, ne s'adonnent pas seulement à l'exégèse philologique, et donc à l'établissement (et à l'édition) de textes sûrs. Ils veulent aussi faire renaître un latin

vivant, de modèle généralement cicéronien (quelles que soient les nuances), qui serait contre les latins d'Église ou scolastique, *la lingua franca* de la *Respublica litteraria*. Il y eut, dans l'Empire également, un effort considérable et systématique, dont l'enracinement progressif fut le résultat d'une lutte constante contre des résistances avant tout théologiques, la *scientia sacra* se sentant menacée dans son monopole et son statut de *regina scientiarum*. A Louvain par exemple, l'opposition fut particulièrement vive et se répéta avec une extrême intensité autour de 1520 quand commencèrent les ripostes institutionnelles (voyez au même moment la Sorbonne) et individuelles à la Réforme de Luther. Le cas de Martinus Dorpius⁽²⁾ est peut-être le plus révélateur, en ce sens en effet que le conflit l'oppose à lui-même en quelque sorte. L'humaniste qu'il est prend rapidement peur face à ce qu'il tient pour d'inacceptables audaces et qui sont, d'abord et avant tout, la suite logique de positions qu'il partageait pleinement peu avant. Il reste que les humanistes universitaires (ou non, comme Erasme) font appel au théâtre pour soutenir et alimenter leur plan de rénovation de la langue par la littérature transmise par la scène. Erasme traduisant en latin l'*Iphigénie* et l'*Hécube* d'Euripide, démontre la valeur de la langue de Cicéron comme médiateur culturel, y compris avec la Grèce. Mélanchthon, éditant Térence (1516), suggère la supériorité d'un modèle de langue sérieuse, sensible, noble (celle dont Diderot fera encore crédit à l'*Hécyre* / *Hecyra* du même Térence). On voit bien ici que le souci philologique n'est que subalterne face à une ambition étonnante: faire renaître un latin proche de ce qu'il avait été pour le transformer en instrument de ce changement culturel, qui est aussi retour aux sources, sans lequel l'humanisme lettré ne serait que projet savant.

(2) Sur tout ce contexte, voir Jean-Marie Valentin: *Aux sources du théâtre néo-latin de la Réforme catholique: l'«Euripus» (1549) de Livinus Brechtus*, dans: *Humanistica lovaniensia* 21 (1972), p. 81-188. Repris dans J.-M. V.: *Theatrum Catholicum. Les jésuites et la scène en Allemagne au XVI^e et au XVII^e siècle*, Nancy, 1990, p.131-206.

II. La morale

On peut dire qu'Erasmus et Mélanchthon étaient mus par des préoccupations qui reprenaient celles de nombre de leurs contemporains. Ils se demandèrent comment (et auprès de qui) faire fructifier l'héritage, comment actualiser le message, ou encore par quels moyens le christianiser en le faisant servir à l'éducation de la jeunesse — Mélanchthon était d'ailleurs l'auteur d'une *rhétorique*, Erasmus avait fait paraître un programme pédagogique, le *De pueris instituendis*,⁽³⁾ qui illustrent leurs préoccupations pédagogiques. Il apparut, comme nous pouvons le constater *a posteriori*, que trois voies au moins étaient praticables:

1. Celle de Dorpius. Elle se définit par le recours à Plaute, dont le jeune maître louvaniste complète l'*Aulularia* dont il écrit, dans un style aussi proche que possible de celui de l'auteur latin, les parties manquantes. Il fera de surcroît le même travail pour le *Gloriosus* (dit *Miles Gloriosus*).

2. Celle d'Adrianus Barlandus. Ce dernier tente, en latin, de refaire pour la latinité moderne le chemin même que l'on supposait les Grecs avoir parcouru, c'est-à-dire passer de l'épopée nationale fondatrice, en ce cas l'*Iliade*, aux textes tragiques représentés lors des grandes dionysies. Ainsi tire-t-il de l'*Enéide* de Virgile une *Dido*, à laquelle, selon toute vraisemblance, il accordait une valeur de paradigme. Plus tard, N. Frischlin et le jésuite Gretser emprunteront à leur tour ce chemin singulier.⁽⁴⁾

3. Celle, la seconde du même Adrien Barlandus, esprit décidément ingénieux et productif, qui rend concret le rêve sous-jacent aux pratiques des premiers universitaires «latinophiles»: faire rayonner le théâtre en pratiquant, à partir de lui et autour de lui, une irrigation, en favorisant un rayonnement venant féconder des formes en partie anciennes, en partie scolastiques, en

⁽³⁾ Edition, traduction et commentaires par Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966.

⁽⁴⁾ Jean-Marie Valentin: *Les jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001, p. 301-334.

partie nouvelles — mais dans tous les cas pleinement cohérentes avec les idées générales déjà définies.

172

C'est le développement des *concertationes*, des dialogues,⁽⁵⁾ des colloques et autres *progymnasmata*. Imités du rhéteur Aphthonius, ceux-ci furent portés à leur sommet à la fin du 16^e siècle par le Jésuite Jakob Pontanus. Ces petites formes confortent la primauté de Térence tandis que le succès rencontré par ces dernières, données sous une forme déclamée, et donc «sine scenico apparatu», favorise et la recherche d'un effet de réalité (les petites scènes quotidiennes «en situation») et le développement d'une technique fondée sur le renouveau général de la rhétorique (de Mélancthon au jésuite C. Soarez). A Strasbourg le travail de Jean Sturm, issu lui-même des écoles liégeoises et admirateur du *modus parisiensis*, montre comment cette intense pénétration du système pédagogique donne le branle, en l'absence même de l'accord de Sturm, à la pratique théâtrale. Les Jésuites saisiront plus tard le dynamisme inhérent à cet échafaudage premier et le capteront au profit de leur apostolat lié à la rhétorique, à la spiritualité des *Exercices* et à l'exploitation des affects.

L'idée qui s'impose — redisons-le: au sein même de l'humanisme —, c'est celle de la *pietas litterata*, du *bonus discipulus* face au *bonus magister*, tous deux devant devenir ou incarner déjà l'*homo bene dicendi peritus*, exaltant la morale du travail (contre la *pigritia*), une éthique de la bonne éducation, des règles de la civilité commençante, de la morale civile, et donc du service de la cité et de la collectivité comme lieu d'accomplissement du chrétien appelé à faire son salut dans le monde. C'est en même temps une théologie des œuvres et de la foi en vue du salut. On ne constate pas alors de conflit véritable entre ces deux voies, de même que règne l'harmonie postulée entre *fides* et *ratio*.

(5) Il est toujours utile de se reporter à Louis Massebiau: *Les colloques scolaires du XVI^e siècle et leurs auteurs 1480-1570*, Paris, 1878.

La limite de ce théâtre est sa tendance à reconstituer un *speculum spatii scholastici*, ou du moins, à faire de cet espace un abrégé du monde en général selon un didactisme qui protège de l'extérieur et ne fait par exemple pas intervenir l'histoire ou la politique. C'est une morale de l'*exemplum* par transformation des œuvres antiques selon une conception qui peut rendre conciliables les deux univers culturels, l'antique, païen mais anticipateur du message chrétien (le saint Socrate d'Erasmus), et le moderne, chrétien, absolument supérieur et accomplissant l'histoire à travers la Révélation du Dieu d'amour. Cependant: l'écho demeure faible, les initiatives sont dispersées, locales, dépendantes des individus.

Les meilleures illustrations de ce mouvement sont celles relevées à la fin du XV^e siècle dans l'espace proprement allemand. Chez les grands auteurs, on constate la valeur fondatrice de ces textes dont la parution coïncide avec la publication de recueils de colloques, ce qui confirme la réalité de ce lien essentiel évoqué tout à l'heure.⁽⁶⁾ Il faut mentionner ici le *Stylpho* de Wimpfeling qui passe pour le premier drame néo-latin composé outre-Rhin. Lu par l'auteur (ou joué par ses élèves) à Heidelberg le 8 mars 1480, ce drame composé par le grand humaniste de Sélestat a un sujet de valeur générale. La technique est celle du contraste qui réapparaîtra plus tard dans les romans, en allemand cette fois, de son compatriote Jörg Wickram au milieu du 16^e siècle. Le monde peint est celui de l'école et l'objectif visé se réalise par la mise sur la scène de deux destins opposés, celui d'un étudiant zélé et appliqué qui connaît une ascension glorieuse et celui d'un élève négligent (*piger*), condamné à une déchéance progressive et qui se révèle être définitive.

C'est là une voie prometteuse marquée par une réelle qualité littéraire. La même remarque s'applique au *Codrús* de Kerckmeister de 1485... Quant au *Henno* (1497) du grand hébraïsant Reuchlin impliqué dans une querelle

⁽⁶⁾ Paul Bahlmann: *Die lateinischen Dramen von Wimpfeling's «Stylpho» (1480) bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte*, Münster, 1893.

fameuse, une «affaire» comme l'on a dit, qui mettait en jeu la légitimité de la critique philologique et de la lecture des textes en hébreu, il appelle quelques brèves remarques particulières. Le titre d'abord: *Scena Progymnasmata sive Henno*. Reuchlin lie exemplairement ici le dialogue pédagogique venu de l'Antiquité et le théâtre; «sive» terme appelé à une grande fortune, affiche ostensiblement le didactisme, la leçon, inhérente au texte et à la représentation. Enfin le sujet se place dans la proximité de *L'Histoire de Maître Pathelin*, un des grands textes français du Moyen Âge, sans que l'on puisse fournir toutefois la preuve d'une filiation philologique. Mais le registre est nouveau. C'est celui du comique de la «farce» — comme l'exprimait le texte français. Indubitablement, il y a dans ce cas une ouverture vers des formes de rire indépendantes du monde scolaire dont les frontières les plus strictes sont clairement désormais transgressées. Cette potentialité ne sera toutefois guère exploitée. Mais il est de fait qu'elle existe et suggère, outre une pression du bas-comique déjà présente dans Plaute, un besoin de situations réalistes qui mettent en scène des milieux et des individus ou professions inspirés d'une réalité sociale certes stylisée, mais proche de la vie concrète au sens même de la formule cicéronienne: «comedia imitatio vitae civilis».

III. L'éloge princier

Le rapprochement des dates est peut-être artificiel, mais la proximité est parfois révélatrice de l'apparition de mouvements nouveaux. Dès le début du 16^e siècle, on voit paraître deux textes dont la publication chronologiquement voisine marque l'émergence d'une nouvelle écriture dramatique que l'on considèrera comme le troisième volet de la production humaniste dans l'Empire. Le premier à pour titre *Ludus Dianae*, il date de 1501. Le second s'intitule *Laudes Maximiliani*. Sortis des presses en 1504, tous deux sont de la plume du même auteur, l'archihumaniste Conrad Celtis (ou Cel-

tes).⁽⁷⁾ Cet important représentant des lettres latines en Allemagne eut une audience considérable, d'abord et avant tout dans les territoires impériaux de la maison des Habsbourg. Il fut proche de l'Empereur lui-même et protégé par lui. A Vienne fut fondée à son intention une nouvelle faculté des arts. Celtis était un patriote allemand, comme les Alsaciens Wimpheling et Beatus Rhenanus. Il était préoccupé par la défense du passé des Allemands et soutint le mouvement national qu'avait déclenché la redécouverte de la *Germania* de Tacite. Il voulait promouvoir la culture allemande et lui donner la première place. C'est à lui que l'on doit notamment la première édition moderne (en 1501) des comédies de Roswitha von Gandersheim, pièces écrites au 10^e siècle et dont l'objectif était déjà de fournir un substitut chrétien au théâtre de Térence. L'idée du *Terentius Christianus* réalisée par Schnonaeus près d'un siècle plus tard, apparaissait aussi grâce à Celtis comme une aspiration actuelle, mais également comme portée par une recherche multiséculaire qui cherchait à fusionner les héritages pour mieux leur conférer l'onction du christianisme.

Celtis était enfin historien et son texte sur Nuremberg, capitale des villes ralliées à l'humanisme (elle fut la patrie de Pirckheimer puis de Dürer), le *De origine, situ et institutis Norimbergae libellus* de 1502, transplante en Allemagne la tradition italienne (celle de Ludovico Bruni) des éloges de villes. On sait que Celtis fut l'initiateur des *Sodalitates*. La *Danubiana* fut de toutes la plus importante, mais il y eut également, en fonction de ses lieux d'activité académique, la *Vistulana* à Cracovie, la *Sodalitas litteraria Hungarorum* et la *Rhenana*. Or, ce rayonnement comme cette présence multiple ne se départissent jamais d'une aspiration à fixer un centre qui ait la force symbolique du pouvoir. L'Empereur en devient donc le cœur et de ce fait, Celtis inaugure, au théâtre ainsi que dans l'éloge, un *humanisme politique* qui rejoint le parti-pris pro-habsbourgeois (et secondairement

⁽⁷⁾ Heinz Kindermann: *Le théâtre en Autriche au temps de Maximilien I^{er}*, dans: Jean Jacquot (dir.): *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, p. 159-170.

anti-français) des historiographes alsaciens.⁽⁸⁾ C'est un moment nouveau et riche potentiellement d'un courant original: avec Celtis, le théâtre n'est plus confiné aux dépendances et espaces subalternes des universités. Il n'est plus seulement la forme la plus élaborée d'une pratique pédagogique pénétrée de part en part par la pratique des *exercitia rhetorica* et des *progymnasmata*. Il change de lieu pour se muer en spectacle virtuel, puis réel, de cour. Si son esprit demeure pleinement chrétien et son idéal, hautement poétique, il est clair qu'il est indissociable de son destinataire suprême, la personne de l'Empereur. Mais il faut encore aller plus avant et rappeler que ce type d'écriture, qui ne se conçoit pas sans le concours des autres arts (peinture, musique, danse, ballet, emblématique) et conduit logiquement à la plurimédialité, établit également le destinataire en protagoniste. Mais comme il n'est pas possible de placer l'Empereur en personne sur la scène, comme on le ferait du roi à la cour de Versailles, l'éloge se doit de mettre à contribution deux modes d'expression qui concrétisent cette volonté de grandeur dont le *stylus gravis* est le correspondant au sein de la hiérarchie traditionnelle des styles.

Le premier de ces modes est la référence mythologique, traitée souvent à travers le canal de l'*adumbratio*. A une époque où la répartition future entre mythologie et histoire, vouées, l'une, à structurer l'opéra, l'autre à pourvoir la scène dramatique en sujets, cette pratique n'a rien qui contrevienne à une poétique à laquelle — pour d'évidentes raisons chronologiques — la distinction postérieure entre théâtre parlé et théâtre chanté ne saurait s'appliquer. A quoi il faut ajouter que l'éloge exige des héros positifs qui rehaussent la gloire de l'Empereur (ou de l'Impératrice) et de l'Empire et puissent, dans l'idéal, suggérer une perfection atteinte ou à atteindre. L'éloge, en effet, conserve en lui quelque chose de l'*Institutio principis* dont on observe justement à cette époque, et très précisément au début du 16^e siècle avec Erasme, la naissance prestigieuse — c'est d'elle encore que dérivent le *De*

⁽⁸⁾ Cf. Jacques Ridé: *L'image du Germain dans la pensée et la littérature allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI^e siècle*, Paris/Lille, 3t., 1976.

Principatu de Machiavel et l'abondante littérature anti-machiavelienne qui suivit surtout chez les jésuites. L'exploitation en situation de la mythologie est ainsi inséparable d'un complexe d'idées convergentes, asymptotique de leur réalisation pleine et entière ou répondant à un jeu d'oppositions frontales. Comme on le sait, si la mythologie pourvoit le drame en figures bien identifiées, elle exige, pour nourrir les dialogues et visualiser les heurts et les conflits, la présence d'allégories. Il ne s'agit pas alors de ressusciter la psychomachie telle que Prudence l'avait conçue pour le Moyen Âge, mais de peupler l'espace théâtral de figures empruntées aux mondes des vices ou des vertus d'une part, d'entités abstraites du discours philosophique grec, et notamment hellénistique, d'autre part.

L'emploi de ces figures, facilement identifiables par le spectateur (elles apparaissent fréquemment avec un bandeau portant leur nom), est puissamment évocateur en raison même des traits figuratifs qui les définissent de longue date. Elles s'insèrent en outre dans une histoire de la pensée qui va privilégier la sophistique et le stoïcisme, tous deux relus à la lumière de la patristique, et ce depuis les écrits de Basile de Césarée et de Justin Martyr aux premier et deuxième siècles.⁽⁹⁾

Celtis innove donc en composant, à trois ans de distance, son *Ludus Dianae* et ses *Laudes Maximiliani*. Il produit là en effet les deux modes, modernes à l'époque, de la littérature encomiastique, le dramatique et le poétique, qui ont dès lors légitimement leur place à côté de la narration historique. Mais son autorité est aussi à la source d'une lignée qui connaîtra son acmé avec les formes majeures de l'art de cour baroque que sont, dans la seconde moitié du 17^e siècle, les *ludi caesarei* jésuites, la *festà teatrale* d'inspiration italienne et l'opéra vénitien implanté dans la Vienne impériale et dont *Il Pomo d'oro* (1667) de Sbarra et Cesti constitue la réalisation inégalée.⁽¹⁰⁾

⁽⁹⁾ Sur ces filiations, se reporter à Jean-Marie Valentin, *supra*, note 2.

⁽¹⁰⁾ Jean-Marie Valentin: «*Il Pomo d'oro*» et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold I^{er}, dans: J.-M. V.: *L'Ecole, la ville, la cour. Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Empire au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 507-528.

Pour l'heure, l'entreprise humaniste demeure enclose dans un cadre nettement plus modeste. Toutefois, elle apporte, à travers l'exploitation dramatique du «mythe» d'*Hercule à la croisée des chemins*, un mode de théâtralisation efficace à travers le dialogue, la symbolique puissante de personnages antagonistes, une symbolique par ailleurs facilement transposable au plan de l'éloge.⁽¹¹⁾ Hercule, tel que le présente Prodicos de Ceos dans la version qu'en donnent les *Mémorables* de Xénophon, la seule qui nous soit conservée, est, et va demeurer, une figure que son statut de demi-dieu pare d'une aura renforcée par son apothéose ultime. Mais même dans sa jeunesse, période de sa vie que privilégie Prodicos et que devaient moraliser les Pères de l'Église, Hercule est traité en exemple inégalé pour cette raison que son choix en faveur d'Arété (la Vertu) contre Kakia (la Volupté) fait de lui le triomphateur, le «domitor monstrorum» ou «domitor ferarum», le «pacator orbis», toutes qualités que lui applique Sénèque le tragique. Celui à qui le «princeps tragœdorum» accorde la récompense suprême sur terre (le trône, *solium*) et au ciel (l'admission à l'Olympe, et donc au Paradis chrétien) est en toute certitude une figure propre au discours hyperbolique. Concédons au passage que l'allusion à Sénèque se réfère davantage au 17^e siècle, mais il est indiscutable que dès le 16^e siècle, elle fournit une caution prestigieuse (celle de la tragédie de l'*Hercules Œtaeus*) à l'exploitation de ce sujet par la scène.

Quelles en sont (il est temps d'en parler) les manifestations textuelles les plus remarquables à l'époque des humanistes ?

A la Renaissance, l'*Hercules Prodicus* supplante, sans le faire passer entièrement à l'arrière-plan, le Pâris du célèbre jugement (qui fournit cependant encore la trame d'*Il Pomo d'oro* de Sbarra-Cesti). Mais les humanistes ne sont pas les premiers à développer ce sujet. Avant eux, ce sont des tableaux avec «inscriptions» dans les langues vernaculaires, où l'on recourt

⁽¹¹⁾ Voir Jean-Marie Valentin, *supra*, note 2.

à la structure «pythagorique» de l'Y et évangélique des deux chemins selon la parabole rapportée par l'évangile de Matthieu.

On en rencontre par exemple dans les entrées solennelles de Bruges en 1468 pour le mariage de Marguerite d'York et du Téméraire, puis de Paris en 1486 pour la venue d'Anne de Bretagne, future épouse de Charles VIII. Ce n'est cependant qu'en 1490 à Vienne (en France, au sud de Lyon), que le choix d'Hercule adolescent fait l'objet d'un traitement dont l'allégorie de l'Entendement donne la clé morale et politique. Le bon prince choisit la voie escarpée, avec son lot de difficultés et d'amertumes. Il y gagne son salut, le secours de Dieu, maître des royaumes et des empires, et permet ainsi à ses sujets de faire à leur tour leur salut. En novembre 1497, l'*Hercules in bivio* est porté au théâtre par un humaniste du cru, Joseph Grünpeck. Son texte fut publié en cette même ville (Augustae Vindelicorum) en 1498 sous le titre (explicatif et poétologique) suivant: *Comœdia utilissima, omnem latini sermonis elegantiam continens...* qui ne renseigne pas vraiment, on le voit, sur le protagoniste. Mais il s'agit bien de l'*Hercules adulescens* qui opère le choix attendu. Grünpeck inaugure ainsi la pratique, très répandue en Allemagne jusqu'à l'époque moderne, du «drame de la décision» (*Entscheidungs-drama*). D'autre part, il imagine une inversion de la situation de départ, qui le conduit à montrer Hercule s'effaçant dans la scène ultime devant l'Empereur Maximilien et lui offrant le trône que lui avaient gagné ses travaux. C'est l'alliance de «solium» et de «virtus» qui continuera à alimenter les diverses formes de l'épidictique à l'époque du baroque impérial triomphant. En 1509, à Augsbourg encore, Pinicianus, l'ami de Jakob Locher, à qui l'on doit la traduction du *Narrenschiff* (devenu en latin la *Stultifera Navis*), met en scène une *Virtus et voluptas* qui reprend le schéma exposé dans la *Divina Institutio* de Lactance. C'est, cette fois, le jeune Charles, alors âgé de neuf ans, le futur Carlos Primero d'Espagne devenu plus tard empereur sous le nom de Charles Quint en 1519, qui tranche le débat — l'élément d'institution princière revient ainsi en force dans cette adaptation panégyrique du motif.

Il apparaît à travers ces exemples que les humanistes n'empruntent plus seulement ici aux auteurs et aux traditions antiques. La sortie hors des espaces universitaire et scolaire, le rapprochement avec le pouvoir politique suprême et le système, contrôlé par celui-ci, des *poetae laureati*, favorisent une circulation des motifs entre milieux et donc entre espaces linguistiques. On peut y voir une rivalité, mais aussi, comme dans le cas de Brant-Locher, une complétude motivée par la nature du public et celle de l'espace social retenus. Le chapitre 107 de *La Nef des fous*, intitulée *Von Lon der Wisheit (Le salaire de la sagesse)*, expose en vers allemands rimés, à quatre accents, l'épisode qui nous occupe. Et c'est ce texte qui a servi de base à la représentation donnée en allemand en 1512 à Strasbourg, non loin de la cathédrale, ce qui en souligne assez l'esprit religieux. Locher, qui assura par sa version latine la fortune européenne de la *Nef* dans les pays voisins (c'est elle qui fut traduite dans diverses langues, non l'original), adapte ce *Lon der Wisheit* dans le style humaniste. Il l'orne de gravures et il lui donne pour titre *Concertatio virtutis cum voluptate*. Il met ainsi en évidence aussi bien l'aspect structurel (le débat rhétorique de la *concertatio*) qui paraît l'emporter ici sur la référence à Hercule (mais le cadre est urbain, patricien, c'est celui d'une ville libre d'empire), que la dimension morale, très typique de Brant. Ce défenseur des belles-lettres gardait, en juriste et en administrateur (*Syndikus*) de la ville, un attachement profond, et actif, au bon ordre des choses: avec lui, Hercule et ses déesses, qui traduisent ses hésitations, confortent en définitive, et sans le moindre doute, la vision d'un *Ordo Christianus* collectif tout-puissant, qui s'impose à chacun, selon le principe organisationnel de la hiérarchie terrestre et cosmique.

Du point de vue dramatique cependant, c'est Chelidonium qui a fourni la version la plus étoffée de ce schéma. Sa *Disceptatio*, pièce-hommage, tout en autonomisant l'éloge du prince à l'aide d'une préface flatteuse, multiplie le nombre des personnages. Ainsi, les versions scolaires et aristocratiques du théâtre humaniste néo-latin montrent avec lui qu'elles révélaient des potentialités comparables quant à une évolution vers une structuration

plus complexe du jeu scénique. Le nombre de personnages, la possibilité d'actions fondées sur la péripétie aristotélicienne (et non plus sur les seules linéarité ou exploitation par la variation d'une situation unique), l'insertion d'épisodes secondaires et de scènes de guerre indiquent une évolution contrastant avec le statisme qu'implique l'éloge. L'interférence des formes, des langues et des lieux de spectacles ainsi que le fait voir, entre autres, le texte de Brant, suggère en outre la lente édification d'une vie théâtrale à la recherche de cadres propres à en favoriser l'éclosion.

Dans l'Empire, la Réforme et la Contre-Réforme ne permirent pas pendant longtemps une véritable apparition du théâtre moderne, laquelle passait par l'affirmation des troupes professionnelles et la victoire de l'*histrion* sur le *rhetor*. Chacune des Églises voulut maintenir la scène dans son orbite. En 1534, commence l'ère, durable, du théâtre luthérien. En 1549, est jouée la première «comœdia» catholique d'esprit déjà tridentin, l'*Euripus* de L. Brechtus. Le développement prodigieux de cette grande invention du 16^e siècle que fut le collège, libéra les universités du fardeau qu'était la mise en place effective d'un système complexe de représentations régulières. Le lien avec l'humanisme fut réel et partout constatable. Mais il passa après 1530-1550 par une christianisation (les Hiéronymites) qui déborda à son tour sur la confessionnalisation. Le didactisme fut commun aux uns et aux autres, mais les deux systèmes rivaux furent, pour l'essentiel, imperméables l'un à l'autre jusqu'après 1650. En revanche, le mode encomiastique s'épanouit à Vienne et cette fois dans les seuls territoires *catholiques* gouvernés par les *Habsbourg*. Les grands spectacles néo-latins, le faste des *ludi scenici* orchestrés par les jésuites, constitueront une référence durant la période qui va de la fin de la guerre de Trente Ans à l'échec turc devant Vienne en 1683. Leur moindre poids coïncide à cette date avec le recul du néo-latin dont l'emploi devait être réservé désormais aux idiomes universitaires techniques. L'allemand s'imposa alors dans la tragédie silésienne, et l'italien devint jusqu'à Mozart le langage de l'opéra. Le théâtre néo-latin, introduit par les humanistes, perdit alors définitivement sa place d'exception.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

