

L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie

Samuel Junod

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041711ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041711ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Article abstract

Drawing from the notion of *excess*, this article outlines the transformations of French theater that occurred in the middle of the 16th century. Excess is often figured by the metaphors of the hydra or the dropsical monster. Hybridism is one of the most obvious forms of excess and a major characteristic of the mystery plays. The blurring between actors and spectators, written text and improvised performance, religious story and profane scenes are part of this hybridism. This explains why censorship, prohibition, and legislations are multiplying during the years 1540-1550 in the theatrical domain. This article analyses three plays published during this decade of generic and dramatic experimentation: Barthélémy Aneau's *Chant natal* (1539), Marguerite de Navarre's *Trop, Prou, Peu, Moins* (1544), and Théodore de Bèze's *Abraham sacrificiant* (1550). The transition from the era of the mystery plays to the era of the humanistic tragedy, sheds light on an essential difference: in the mystery play, the performance itself is excessive, while in the tragedy the performance represents and questions the nature of excess. By means of an unbridled scenography, the mystery play shows the Evil being defeated by the Good. Conversely, the tragedy invents a well mastered form to question the maleficent power of the presumptuous hero. The evolution going from the excesses of the mystery plays to the mysteries of excess reveals the great deal of uncertainty that permeates the French society after 1550.

Cite this article

Junod, S. (2008). L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 127–137. <https://doi.org/10.7202/041711ar>

Samuel Junod
Université du Colorado

L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie

La Renaissance française, qui s'est pensée très vite comme une ère de transition grâce au renouveau humaniste, offre en outre l'illusion parfaite d'une césure régulière en son milieu, dans les années 1550¹. Le basculement est politique (avec la fin du règne de François I^{er} et l'avènement de la figure tutélaire des Valois, Catherine de Médicis) mais également religieux (aube des guerres confessionnelles après l'échec du courant évangélique) et littéraire, sous le signe de la Pléiade qui impose l'idée d'une véritable révolution culturelle. Dans le domaine des arts de la scène, les années 1540-1550 voient le déclin des genres médiévaux (moralités, sotties, mystères) et l'émergence de la tragédie française d'inspiration antique. On sait que le changement n'est pas aussi brusque et que l'enterrement du mystère n'est pas concomitant avec la résurrection de Melpomène : les farces et les mystères seront encore produits tout au long du XVI^e siècle, avec un succès populaire bien supérieur aux tragédies et aux comédies à l'antique, qui recueillent les faveurs très théoriques d'une élite érudite et de classes studieuses. C'est à travers le prisme de la notion d'*excès* que j'ai choisi de proposer un regard sur quelques productions dramaturgiques qui se situent dans cette période de tâtonnements, en gardant à l'esprit qu'il n'y a pas de meilleure incitation à la définition d'une norme générique ou à la régulation d'un champ culturel que le vif sentiment que *quelque chose* va trop loin.

Entre abondance et excès

Dans les *Épithètes* de Maurice de La Porte, une sorte de *Dictionnaire des idées reçues* avant la lettre, paru en 1571, dans lequel l'auteur fournit pour chaque substantif ou nom propre choisi une série d'épithètes idoines, on trouve, sous l'entrée « Abondance », les termes suivants : « copieuse, fertile, joieuse [...] superflue [...] excessive » (1571 : 2 r^e). Quelle est la ligne de démarcation entre l'abondance et l'excès, entre la richesse et le luxe, entre la *copia* et la boursoufflure ? La catégorie de l'excessif relève avant tout d'une perception, le sentiment qu'on est passé de « beaucoup » à « trop », et que ce dépassement confine au monstrueux, engendrant une entité qui échappe à la taxinomie. C'est donc une notion qui se construit nécessairement par rapport à ce qui est perçu comme la norme, la mesure. L'excès est ressenti comme un rapport différentiel avec un élément connu et déterminé. On en prend conscience parce que quelque chose dépasse, déborde. C'est d'ailleurs le destin de l'excès d'être continuellement corrélé à la mesure, de ne pas exister en tant que valeur propre, positive. En outre, il serait probablement erroné de ne le définir que par rapport à la norme, alors que celle-ci s'érige souvent à partir de l'identification d'un d'excès, comme le montreront plusieurs décisions normatives qui interviennent précisément dans les années 1550 : la censure, qui sanctionne massivement, dès 1540, une littérature hérétique ressentie comme envahissante ; l'interdiction des mystères face à l'impression de débordements populaires qu'ils provoquent (1548) ; et enfin la définition d'un art poétique par la Pléiade devant la sensation d'anarchie littéraire qui émane de la persistance des genres médiévaux.

Métaphores de l'excès : l'Hydre et l'Hydropique

Deux références surgissent fréquemment dans les textes littéraires de la Renaissance lorsqu'il s'agit de dénoncer l'excès et de l'illustrer de manière frappante : l'Hydre, monstre à sept têtes auquel deux têtes repoussent pour chaque tête coupée, et l'Hydropique. Celui-ci souffre d'une discrasie, un déséquilibre humoral qui produit une accumulation d'eau, d'air ou de flegme dans le corps, provoquant une soif inextinguible et une hideuse déformation sous l'effet des enflures. Le *Mystère de la Passion* joué en 1547 à Valenciennes représente, lors de la treizième journée du spectacle, la guérison d'un hydropique (voir Konigson, 1969). L'hydropisie, considérée par Ronsard comme un des maux du siècle ([1578] 1979 : 263 ss.), s'applique en particulier à un désir de pouvoir que rien ne peut assouvir, qui génère la tyrannie, un excès au sens étymologique pour celui qui est sorti du cadre des lois. Ce processus d'exemption parachève une sorte de gloutonnerie politique : je m'abstrais du cadre commun par dévoration ou engoulissement de tout ce qui me rend commun aux autres, de tout ce qui me soumet à une loi commune². L'absorption de toute loi fait de moi la seule loi. L'*hybris* et l'*hydropisie*, en somme, se fondent sur des

dysfonctionnements similaires. Le monstre de Lerne, qu'on retrouve dans plusieurs œuvres tragiques à la Renaissance, figure principalement le délit d'opinion, d'une opinion qui se dérobe à tout assaut de la raison pour se faire opiniâtreté, hérésie. Celle-ci, du reste, résulte d'une autre tare : la curiosité (voir Céard, 1986). Ce désir de sortir des limites que notre condition nous impose est souvent assimilé à l'orgueil, à la présomption et à l'outrecuidance, et condamné comme une folie : « C'est fureur, c'est fureur / De penser qu'il y ait des mondes hors du Monde³ », s'indigne Ronsard. Force centrifuge qui pousse l'individu hors de soi, ce type d'excès est appelé souvent extravagance, ou errance, laquelle est traditionnellement la punition des superbes.

Hybridité : les mystères

Après l'*hybris*, l'Hydre, l'Hydropique, voici l'hybridité, que je me propose d'esquisser dans le genre du mystère. Le mystère médiéval contenait en germe l'arrêt de sa propre disparition. On pense spontanément aux paramètres de la longueur, de la durée et de la complexité dramaturgique qui marquent l'histoire de ces spectacles et qui semblent prendre une importance accrue au fil des représentations. Un texte comme le *Mystère du vieux testament* devient en soi une compilation de mystères de près de 50 000 vers (certains en ont 60 000), contenant deux cent quarante-deux personnages, et mettant en scène des actions et des dialogues simultanés, à travers une multiplicité de lieux. La *Passion de Valenciennes* de 1547 s'étend sur vingt-cinq jours, le *Vieux testament* de 1542 à Paris s'étendait sur six à sept mois (même si on ne jouait que les dimanches et les jours fériés). Une *Passion* a tendance à devenir une somme d'histoires religieuses qui dépasse de beaucoup la seule mort du Christ, dans la mesure où elle incorpore une multitude de légendes, de récits bibliques ou extra-bibliques, d'allusions à l'actualité. On pourrait parler en outre de la surenchère dans les artifices scéniques, qui devait sans aucun doute répondre à une soif accrue de spectaculaire de la part de la collectivité. À titre d'exemple, on pouvait voir, sur les tréteaux de la *Passion* de Valenciennes en 1547 : Lucifer projeté par un dragon, des diables chassés des corps, la transfiguration, l'eau changée en vin et la multiplication des pains, des éclipses, des tremblements de terre, des étoiles filantes, le massacre des Innocents (avec vision de sang jaillissant des corps), l'arrachement de l'âme d'Hérode enlevée par Satan et ses diables, et bien d'autres événements extraordinaires. Mais le trait caractéristique principal qui menace le genre du mystère à la Renaissance me paraît être surtout le caractère hybride de ce spectacle.

Le texte, d'abord, tend à s'amplifier par agglomération de plusieurs mystères. Les actions différentes peuvent se multiplier, donnant un aspect hétérogène au matériau verbal. En outre, le texte et le jeu des acteurs entrent dans un rapport assez singulier dans bon

nombre de ces mystères. Il s'agit moins d'une parole-action que d'une parole-geste, une sorte de langue déictique servant à montrer, à désigner l'action et les éléments du décor qui se voient sur scène, à en souligner la signification. Le personnage, très souvent, désigne ce qu'il fait ou ce qui se fait, accompagne un geste d'une parole redondante : « regardez Madeleine pleurante », « oyez la voix tonnante de Dieu », « voyez comme je marche à nouveau », etc. D'une certaine façon, la parole et l'action se redoublent l'une l'autre.

Sur le plan du récit, les effets de contamination peuvent être prodigieux. Ainsi, le Juda de Valenciennes, né hors de toute relation charnelle entre ses parents, tue son père, épouse sa mère, et, après avoir découvert la sordide vérité, se réfugie auprès du Christ pour mieux le trahir. À côté de cette contamination entre l'Évangile et la tragédie antique, on trouve sur la scène du mystère un brouillage entre le pittoresque hexagonal et le récit biblique. Ainsi, parmi les personnages sacrés, on rencontre, sur le chantier de la tour de Babel, un maçon nommé Cassetuillau, un charpentier du nom de Gastebois, ainsi que deux manœuvres, Cul-Esventé et Pille-Mortier. Cela n'est pas uniquement anecdotique, mais reflète l'existence de deux autres principes d'hybridité dans le mystère. D'abord, la frontière entre acteurs et spectateurs est perméable. Ceux qui assistent aux saintes évolutions sur les tréteaux sont parfois sollicités pour participer à l'action ou invités à succomber plus pleinement à l'illusion de la représentation. Ainsi, toujours à Valenciennes, on distribue à une centaine de spectateurs de cette fameuse eau changée en vin (ô ivresse du spectacle !) ou de ces pains et poissons multipliés (Konigson, 1969 : 56-57). Non seulement acteurs et spectateurs sont substituables, mais – autre type de substitution convoquée par cet événement – la scène devient lieu de communion, condition du miracle, espace proprement sacramentaire où se rejoue une espèce de transsubstantiation illusoire.

Tout cela rend encore plus vertigineux le dernier type d'hybridité, le plus connu, celui qui signera l'arrêt de mort du mystère en France. Il s'agit bien sûr de la coexistence des registres sacrés et comiques, de la cérémonie religieuse avec la fête populaire, qui commence à poser de sérieux problèmes avec l'apparition du schisme religieux à la Renaissance. On sait qu'on intercalait des farces entre les mystères, pour ressaisir l'attention du spectateur qui piquait du nez. Pis, on insérait dans le cours même du mystère des intermèdes bouffons, dédiés à certains personnages en particulier (fou, diable, valet, etc.). Or, il arrive que ce soit un auteur différent qui écrive les passages bouffons, ou même qu'une indication marginale comme « *stultus loquitur* » laisse libre place à une improvisation burlesque⁴. C'est la cause expresse de l'indignation du procureur général en 1541, qui voulut interdire à la Confrérie de la Passion de Paris de jouer le monumental mystère des *Actes des Apôtres* :

Ces gens non lettrez ni entenduz en telles affaires, de condition infame, comme un menuisier, un sergent à verge, un tapissier, un vendeur de poisson qui ont fait jouer les *Actes des Apostres* et qui ajoutant, pour les allonger, plusieurs choses

apocryphes, et entremettant à la fin ou au commencement du jeu farces lascives et momeries, ont fait durer leur jeu l'espace de six à sept mois, d'où sont advenues et adviennent cessation du service divin, refroidissement de charitez et d'aumones, adultères et fornications infinies, scandales, derisions et mocqueries (reproduit dans Petit de Julleville, 1880 : 424).

Donnons un exemple de dérision : une machine fonctionne mal, les spectateurs crient : « Le Saint-Esprit n'est pas descendu ! » (p. 424).

Participation du spectateur, improvisation, contaminations possibles à l'infini : on saisit maintenant en quoi les mystères laissent le champ libre à l'excès – un excès qui est celui d'un spectacle potentiellement débridé, rattaché de façon relativement lâche à un texte le plus souvent anonyme. Dans cette fête corporatiste et participative, le peuple, cette *hydre testue*, comme l'appelleront les auteurs de la deuxième moitié du siècle, est l'acteur principal.

Briders l'excès : interdits et normes (1540–1550)

Dès 1540, les décisions visant à brider les excès en matière religieuse se multiplient et, dans le même temps, les dogmes se définissent, comme le prouve l'ouverture du concile de Trente en 1545. L'analyse de l'activité de censure déployée par la Sorbonne, relayée désormais par le Parlement et le Roi, est édifiante. Si les censeurs n'avaient mis à l'index que onze imprimés et douze manuscrits dans les deux décennies précédentes, le chiffre s'accroît désormais radicalement (Higman, 1979 : ch. 4). Un édit du Parlement de Paris à la date du 1^{er} juillet 1542 condamne le mélange des genres : il est interdit de faire une quelconque référence à la doctrine chrétienne dans les manuels de grammaire, de rhétorique, de logique ou de « lettres humaines » (p. 50). Il s'agit pour eux de lutter, selon leurs propres termes, contre « la semence de la pestifère secte damnée et improvable hérésie et autres hérétiques [qui] pululent grandement, latemment et occultement » (p. 51, n. 17). On note, ici encore, que c'est non seulement l'hétérodoxie qui est visée, mais également le mélange des genres, l'insupportable hétérogénéité provenant d'un sentiment exacerbé et relativement nouveau, qu'il existe des convenances fondées sur un cloisonnement des domaines. En 1543, la Sorbonne publie une sorte de *vade mecum* du censeur, un résumé de vingt-six articles de foi : ce qu'il faut croire pour être bon catholique et comment débusquer l'Hydre latente (p. 55).

Venons-en à la fameuse interdiction signifiée à la Confrérie de la Passion de Paris de jouer des mystères, le 17 novembre 1548. Les reproches sont multiples, dont le principal est le mélange du sacré et de la farce. À cela s'ajoute la réticence à laisser la culture aux mains du peuple et enfin la peur que le spectacle entre en concurrence avec l'institution

religieuse, qu'il était censé servir à l'origine. La crainte de débordements semble masquer une angoisse plus profonde, à savoir l'absorption du fait religieux par la fête populaire, le rite par le mystère, le cérémonial par le spectacle. Notons que catholiques et protestants se rejoignent, dès 1550, dans la condamnation de la perméabilité entre le rire et le sacré : la *Discipline des Églises réformées*, 1559, interdit « d'assister aux comédies, tragédies, farces, moralités et autres jeux » ; puis, en 1579, le synode de Figeac interdit les représentations théâtrales tirées de la Bible. Les mystères, en province, doivent souvent recevoir l'approbation des théologiens pour être autorisés, et à Lyon, en 1560, un *Mystère de l'Apocalypse* est autorisé, mais sous condition qu'il soit joué « en chambre », c'est-à-dire totalement dénaturé (Petit de Julleville, 1880 : 360). Henri Estienne, l'auteur de *l'Apologie pour Hérodote* (1566), est particulièrement outré par le fait que les mêmes acteurs puissent jouer des farces et des passions, parfois même dans un même cadre⁵.

L'avènement de l'auteur

On peut difficilement nier la dimension élitiste qui s'affirme derrière les condamnations des mystères. Le théâtre, à la Renaissance, va se recréer non pas sur les places publiques ou même dans les grandes salles comme l'hôtel de Bourgogne (acquis par les confrères de la Passion quelques mois avant que l'organisation de mystères leur soit retirée), mais dans les collèges, le creuset de la génération humaniste. En 1539 déjà, l'ordonnance de Villers-Cotterêts avait supprimé les confréries de métier, cadre important de dévotion et de solidarité sociale à la fin du Moyen Âge et encore dans une grande partie de la Renaissance. Même si l'application de cette ordonnance est plus que lacunaire, elle reflète la méfiance des autorités ecclésiastiques et politiques envers le peuple peu cultivé, réputé difficile à contrôler. Un avocat, Jacques Chalard, l'exprime sans détours en 1565 :

Le naturel de tels artisans et gens mécaniques est si peu docile, ils sont tant fascheux à gouverner et à corriger (joint à ces gains et profits qui en adviennent aux ecclésiastiques) qu'on les a jamais sceu ranger à l'observation des ordonnances et tant faire qu'avec les enfants d'Israël ils n'ayent sauté, dansé, banqueté et ivrogné le jour de la feste de leur saint patron élu, sous couleux et ombre d'une religion et service divin (cité dans Jouanna, 2001 : 278-279).

De même, les anathèmes de la nouvelle génération d'écrivains, gravitant autour de la Pléiade (Joachim Du Bellay, mais aussi les premiers tragédiens français : Étienne Jodelle, Jacques Grévin, Jean de la Taille), contre les genres médiévaux, qui selon eux ont « usurpé » la place qui revient au théâtre antique, relèvent de conceptions esthétiques et poétiques dans lesquelles l'excès tient une place particulière. On songe bien évidemment aux règles qui deviendront les grandes règles classiques et qui visent à atteindre le sublime tout en opérant des effets de limitation à plusieurs niveaux. Ce sont les unités et les bienséances essentiellement, que Grévin formule d'une manière qui intéresse mon propos, dans son

« Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre », placé en tête de son *César* (1561), qu'il considère, malgré la *Cléopâtre captive* de Jodelle, comme la première tragédie française. Pour lui, un triple excès menace de transformer l'œuvre théâtrale en « monstre » (c'est son mot – je l'identifierai à l'Hydre) : l'excès dans la représentation (il parle d'un « massacre sur l'eschaffaut »), la distorsion temporelle (« un discours de deux ou trois mois ») et enfin la boursoufflure stylistique, une *elocutio* qui ne se constituerait pas de la langue propre à la nation. Ceux qui tombent dans de tels excès, « prenants peine de s'enfler, crevent tout en-coup » (1561 : 7) – c'est l'hydropique⁶. C'est bien entendu Pierre Ronsard qui incarne cette poétique de l'ambition maîtrisée, de la force domestiquée. S'il pratique l'excès en se mettant au diapason du foisonnement de la Nature, c'est pour mettre en évidence une force supérieure qui lui fournit son ordonnancement. La contrainte poétique reflète cette force supérieure qui annihile l'excès en lui apportant sa caution et en l'enfermant dans le cadre rigide du vers, le travail de l'artiste jugulant en l'utilisant l'excès de bile noire du poète mélancolique⁷.

Des pièces de transition

Si l'avènement du grand auteur – Ronsard – s'affiche comme une maîtrise de l'excès par la perfection formelle, sur les dépouilles des genres médiévaux, il faut cependant s'arrêter sur quelques exemples d'œuvres dramatiques opérant une transition, dans leur forme comme dans leur contenu, entre l'excès à la manière du mystère, généré par les formes mêmes du spectacle, et la vision ordonnatrice des membres de la Pléiade, même s'il faut reconnaître que le théâtre reste un peu en dehors de leur champ d'action le plus convaincant.

La première, sur laquelle je ne m'attarderai pas, est l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, parue en 1550. Sujet de mystère par excellence (il fait partie du cycle du *Vieux Testament*), il contient de nombreux traits appartenant à ce genre (la dispute Satan-Dieu, par exemple), mais se signale par sa brièveté, la concentration de l'action sur le rapport entre Abraham et Dieu autour de la problématique de la foi. L'attention scrupuleuse à l'exactitude biblique – typique d'une mentalité protestante – permet un élagage de tout élément apocryphe. Si la pièce a été représentée (ce qu'on ne sait pas avec certitude), on peut imaginer que la parole prenait le pas sur la mise en scène, et ce, d'autant plus que l'enjeu principal du texte est centré sur une question de parole fort troublante : que faire face à un commandement inouï, et manifestement excessif ? Une parole *nouvelle* peut-elle retentir, ou la nouveauté n'est-elle qu'une manifestation satanique ?

La seconde pièce, fort peu lue, est le *Chant natal* de Barthélemy Aneau, un humaniste lyonnais, professeur puis principal du Collège de la Trinité à Lyon. Ce court opuscule publié en 1539 apparaît à la première lecture comme une saynète de Noël assez fade,

presque niaise. Elle a probablement un but pédagogique et reflète bien l'origine didactique du théâtre humaniste. Brigitte Biot l'a qualifiée d'« œuvre expérimentale », à cause du caractère hybride de ses formes, entre chant royal, chant et mystère (Biot, 1996 : 203). Ce qui est certain, c'est que le mystère médiéval (le nom figure pour désigner une des parties du *Chant natal*) est transformé par la dimension érudite et philologique que l'auteur imprime à son œuvre. Les marges du texte s'emplissent des intertextes littéraires et d'explications étymologiques. La brièveté, le dépouillement du texte et l'anémie de l'action proprement dite sont à relever. En revanche, l'histoire sainte est réécrite sur un mode salace, les bergers allant adorer l'enfant (mort de rire lui aussi), en se lançant des répliques lestes dont voici un échantillon édifiant :

Ou est-ce que tu trottes
Ainsi parmy ces crottes ?

Abas : debout : trop les iambes tu haulses,
Caches ton cul, car tu n'as point de chaules.

Si la balieuvre grasse
De mon lard ie n'avoye
Voluntiers baiseroye
Son musequin, et sa vermeille bouche
Mais premier fault que me torche, et me mouche (Aneau, 1539).

Aneau a été à la fois un des humanistes les plus influents en France, où il a essayé d'appliquer la rhétorique et la logique scolaires de Philippe Mélancton, et un défenseur de la production théâtrale française issue du Moyen Âge, en particulier dans son *Quintil Horatian*, critique virulente de la *Défense et illustration de la langue française*.

Nul mélange des niveaux, en revanche, chez Marguerite de Navarre. La « quatrième des grâces, dixième des muses » (La Porte, 1571 : s.v. « Marguerite »), qui a produit de véritables mystères évangéliques, c'est-à-dire strictement fidèles à l'Écriture, sans ajout ni pitreries, a également composé une intrigante pièce, plus proche de la moralité que d'autre chose, bien qu'elle soit désignée du nom de farce. Elle est intitulée *Trop, Prou, Peu, Moins* (1544 ? – publiée dans la *Suyte des Marguerites* en 1547) et oppose deux orgueilleux, Trop et Beaucoup (Prou) – sûrs d'eux, suffisants, menteurs, ambitieux –, à deux personnages humbles, Peu et Moins – qui sont d'autant plus heureux qu'ils se désintéressent des choses du monde. Les outrecuidants sont terrorisés par l'idée de la mort et sont affublés de deux immenses oreilles qu'ils essaient de cacher. Les humbles évangéliques, eux, sont couronnés de deux cornes immatérielles, et sont pris d'une hilarité sans bornes. On rencontre dans ce texte, avec le monologue initial de Trop, un des meilleurs exemples d'une réflexion sur l'excès, d'un point de vue moral et religieux. On y trouve une première interrogation sous forme d'énigme :

Qui voudra sçavoir qui je suis,
Descende au plus profond du Puitz,
Et parle à ceux, qui plus hault chantent (v. 1-3).

La question de l'identité de l'outrecuidant est fondamentale. S'étant dépassé lui-même, il s'ignore, il ne peut que saisir sa hauteur, son excès, par une catabase paradoxale, le vertige du gouffre rejoignant celui de l'élévation.

Mon nom est doux et amyable,
Si nécessaire, et agreable,
Que tout chacun le peult bien dire.
Mon surnom est espoventable,
Et si n'est pas moins admirable (v. 13-18).

Or, on le voit, l'identité véritable repose dans la démesure elle-même, la vérité dans le *surnom* et non plus dans le *nom*. Le sens reconnu, des mots est fallacieux, il faut recourir à un degré second de la nomination pour approcher la vérité de son être.

Ma seigneurie, et mon office,
Mon estat, et mon exercice,
Est plus grand, que toute la Terre (v. 21-23).

L'excessif ne se définit pas, ne se comprend pas, mais se compare, inlassablement. Il n'est pas dans la stabilité, mais dans le rapport, et ce déséquilibre est sa dynamique. Il tient plus loin des propos identiques : « Ma demeure est en un beau lieu, / Au pry duquel celui de Dieu / Ressemble hospital plein d'ordure » (v. 31-33). Trop veut bâtir sa grandeur par la destruction, l'amputation ou l'enfermement des autres (on trouve l'image du grand manteau sous lequel il couvre la multitude des sots). Il se fait en défaisant, torturant, rabaissant.

Un mal y ha, l'an trop peu dure,
Pour faire ce, que dire n'ose (v. 39-40).

Il est dans la projection perpétuelle. L'excessif promet, et court toujours après la réalisation d'un défi : « Ainsi l'ay juré, et promis », dit-il au vers 50. Mais l'ambition de l'être excessif ne peut être satisfaite qu'en imagination, puisqu'elle est par nature toujours portée à ce qui est au-delà.

Et la grandeur de mon pover
Excede tout entendement (v. 57-58).

Trop trouve son équivalent dans Peu. C'est que dans la mystique de Marguerite de Navarre, il n'y a pas de mesure ou de neutralité. À l'excès ne s'oppose pas la modération, mais l'anéantissement. Plus précisément, à l'excès par accroissement répond l'excès par soustraction, la finalité du passage de Moins et Peu sur terre étant d'attendre la mort avec joie, de rejoindre le Tout en passant par le Rien. Il existe un dernier phénomène d'excès

dans la pièce, qui n'est pas le moins savoureux. Les personnages étant des monosyllabes (Trop, Prou, Moins, Peu) – adverbes très fréquents dans le langage courant –, ils vont se disséminer et se dissiper dans l'ensemble du discours, se livrant à une manière de phonomachie sous-jacente dans la matérialité signifiante du texte et gratifiant au passage le lecteur ou le spectateur d'un excédent de sens.

Ainsi, des mystères aux tragédies à l'antique, la représentation théâtrale n'a pas cessé d'être confrontée à l'excès, sous toutes ses formes. Il serait inutile de comparer la première Renaissance à la seconde sous le seul angle de la représentation des excès ou de l'excès. Les deux scènes sont capables de montrer avec autant de réalisme les pires des cruautés et de suggérer les débauches les plus outrancières. Certes, la seconde partie du siècle, confrontée aux traumatismes des guerres civiles, semble réduire le recours au rire et chercher à donner à l'œuvre artistique une valeur heuristique nouvelle. Il s'agit moins de monter/montrer un spectacle que de chercher dans la fiction ou l'histoire les clés de compréhension d'un monde incertain. Ce qui semble évident, dans la transition du monde du mystère à celui de la tragédie, c'est que, dans le premier, l'excès touche avant tout au spectacle même ; alors que, dans le second, c'est le spectacle qui interroge l'excès. La représentation du mal vaincu par le bien, dans une scénographie débridée, cède sa place à l'invention d'une forme maîtrisée vouée à interroger les racines maléfiques de l'outrecuidant. En passant des excès des mystères au mystère de l'excès, la société française révèle avant tout le degré d'incertitude qui affecte les interrogations sur son destin.

Notes

1. Charles Mazouer le reconnaît : « Il est un siècle de transition [entre le théâtre médiéval et le théâtre imité de l'antique], un âge moyen pour le théâtre. Et en vue cavalière, le partage des eaux se situe bien au milieu du siècle » (2002 : 12).
2. Le Moi qui s'abstrait de tout contrôle de la loi est devenu un *topos* de la tragédie politique et de la réflexion sur les pouvoirs du roi : « Moy seul exempt de loy, estre Roy je desire » (Chantelouve, 1971 : 4).
3. *Le Ciel*, v. 92-93 (cité dans Pouey-Mounou, 2002 : 635).
4. « [Dans le *Mystère de saint Sébastien*], le rôle du fou est écrit d'une autre main dans le manuscrit, et probablement par un autre auteur ; car la censure donna son approbation au reste de la pièce, sous réserve d'examiner plus tard le rôle du fou, qui n'était pas encore écrit. Dans la *Passion* de Troyes (sauf la première journée), dans *Sainte Barbe*, le personnage du fou est indiqué, mais son rôle n'est pas écrit, et peut-être ne le fut jamais. "*Scultus loquitur*" est-il inscrit en marge : le fou parle. Mais on ne sait pas ce qu'il disait. Peut-être improvisait-il, en variant ses plaisanteries de façon à saisir l'actualité

du jour [...] et à censurer précisément les mœurs et les ridicules du temps et du lieu où la pièce était représentée » (Petit de Julleville, 1880 : 268).

5. « Voilà comment ce gentil prescheur deschiffre cette histoire, s'accordant si bien avec les joueurs de passion, qu'il n'est aisé à deviner s'il a emprunté d'eux, ou s'ils ont emprunté de lui. Quand je parle des joueurs de passion, j'entends ceux qui mettoient l'histoire de la passion en ryme pour être jouée au lieu de quelque autre moralité ou farce, ou plus tôt de toutes les deux » (Estienne, 1566 : ch. 31).

6. Manifestement imité de la préface de l'*Abraham sacrificiant*.

7. Voir Pouey-Mounou (2002 : 240 et suivantes), qui aborde la question de l'excès chez Ronsard.

Bibliographie

ANEAU, Barthélemy (1539). *Chant Natal, contenant sept noelz, ung chant pastoural, et ung chant royal, avec ung mystere de la nativité, par personages [...]*, Lyon, Sébastien Gryphe.

BIOT, Brigitte (1996). *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion.

CÉARD, Jean (dir.) (1986). *La curiosité à la Renaissance*, avec la collaboration de Gaudenzio Boccazzi et al., Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.

CHANTELOUVE, Jean-François Gossombre de ([1575] 1971). *La tragédie de feu Gaspard de Colligny*, éd. Keith Cameron, Exeter, University of Exeter.

ESTIENNE, Henri (1566). *L'introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité preparatif à l'Apologie pour Hérodote*, [Paris], s. n.

GRÉVIN, Jacques ([1561] 1922), *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier.

HIGMAN, Francis (1979). *Censorship and the Sorbonne: A Bibliographical Study of Books in French Censured by the Faculty of Theology of the University of Paris 1520-1551*, Genève, Droz.

JOUANNA, Arlette (2001). « Le temps de la Renaissance en France (vers 1470-1559) », dans Dominique Biloghi (dir.), *La France de la Renaissance*, Paris, Robert Laffont, p. 3-359.

KONIGSON, Elie (1969). *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Éditions du CNRS.

LA PORTE, Maurice de (1571). *Épithètes*, Paris, Chez Gabriel Buon.

MAZOUER, Charles (2002). *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion.

NAVARRÉ, Marguerite de ([1544?] 1946). *Trop, Prou, Peu, Moins*, éd. Verdun L. Saulnier, Genève, Droz.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis (1880). *Les mystères*, Paris, Hachette, t. I.

POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale (2002). *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz.

RONCARD, Pierre de ([1578] 1979). « Les Elements ennemis de l'Hydre », dans *Discours des misères de ce temps*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz, p. 263 et suivantes.