

Mathieu FERRAND

LE THÉÂTRE DES COLLEGES,
LA FORMATION DES ÉTUDIANTS ET LA TRANSMISSION
DES SAVOIRS AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLES

Dans les derniers siècles du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, les collèges universitaires ont joué un rôle essentiel dans la formation des élites et la transmission des savoirs. Le plus souvent fondés par d'illustres protecteurs, ces collèges devaient offrir à quelques dizaines d'étudiants boursiers le gîte et le couvert. Très vite, de nombreux collèges, notamment à Paris, ont engagé des professeurs, dont les cours, toujours plus nombreux, accueillirent des étudiants externes et non-boursiers. Ces collèges connurent un tel succès qu'au début du XVI^e siècle, l'essentiel des enseignements y était dispensé ; l'Université de Paris ne se contentait plus que d'organiser les examens et de distribuer les diplômes¹.

Lors des grandes occasions, comme la Saint-Nicolas ou la Saint-Rémi, premier jour de l'année scolaire, les collèges étaient en fête et ouvraient leurs portes aux grands personnages du royaume. Pour ces réjouissances, des professeurs et des étudiants composaient et représentaient des pièces de théâtre, en latin ou en français, dans les collèges eux-mêmes ou en d'autres lieux. En m'appuyant sur des pièces qui me semblent représentatives de l'évolution du genre, entre Moyen Âge et Renaissance, je tenterai de donner ici quelques pistes de réflexion sur ce théâtre de professeurs et d'étudiants, en essayant de répondre à une question simple : quelle a été sa place au sein des collèges, aux XV^e et XVI^e siècles, et qu'en attendait-on ? La réponse ne va pas de soi : on peut considérer ce théâtre comme une manifestation parmi d'autres du théâtre médiéval ou renaissant, en soulignant notamment sa dimension satirique, que les interdits et arrêts judiciaires rappellent sans cesse, ou en le réduisant à un pur divertissement savant. Il est plus fécond, me semble-t-il, de s'interroger sur sa singularité proprement scolaire. Il ne fait pas de doute, en effet, que le milieu intellectuel des collèges conditionne en profondeur les textes et les mises en scène, et leur fixe des ambitions pédagogiques à sa mesure. Les professeurs, en particulier, en ont fait un outil de transmission de savoir-faire rhétoriques, mais aussi de savoirs plus théoriques, le plus souvent religieux, puis littéraires, et ce bien avant la naissance du théâtre des jésuites, dans la seconde moitié du XVI^e siècle

LA PLACE DU THÉÂTRE DANS LES COLLEGES.

Malgré le nombre peu élevé de textes conservés avant le XVI^e siècle, des documents d'archives témoignent de la vitalité de ces activités dramatiques d'étudiants et de professeurs, à l'intérieur des collèges et en marge de l'institution, depuis le XIV^e siècle au moins. Nous conservons notamment de nombreux arrêts rendus par les autorités universitaires ou civiles contre les débordements que ces spectacles pouvaient entraîner, dans les établissements ou sur la place publique².

¹ J. Verger, *Les universités au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1999 [1973], p. 187-193 ; M.-M. Compère, *Les collèges français, 16^e-18^e siècles. Répertoire 3 – Paris*, I.N.R.P., 2002.

² Voir notamment l'article de J. Koopmans, « Polémiques universitaires sur la scène », *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, éd. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 77-87.

Ainsi, en 1483, l'assemblée de l'Université parisienne place sous la responsabilité des principaux de collèges le contrôle des textes et des représentations³ ; il s'agit de prohiber les attaques contre les « personnes honnêtes ». En 1516, le Parlement de Paris se voit obligé de convoquer ces mêmes principaux pour les appeler à une plus grande sévérité ; les magistrats tentent de protéger la personne du roi et sa famille contre la veine satirique des étudiants et des professeurs⁴. Cela n'empêcha point qu'en 1533, sur les planches du très noble collège de Navarre, Marguerite, sœur du roi, ne soit présentée sous les traits d'une furie incendiant le royaume⁵. Certains principaux ne manquent pourtant pas de bonne volonté : au collège de Sainte-Barbe, Jacques de Gouvéa le jeune interdit, en 1539, la représentation de pièces qui avaient échappé à son contrôle⁶. Les auteurs de ces comédies, des professeurs, organisèrent alors un violent tumulte. Parmi eux se trouvait Jean Calmus, dont il sera question un peu plus loin. Tous furent renvoyés.

D'autres principaux de collèges se montrent plus clairvoyants : plutôt que d'interdire les représentations, et bien loin d'encourager les débordements, ils choisissent d'en définir plus précisément le cadre et les enjeux, en mettant en avant la vocation pédagogique de ces exercices scolaires. Quand Jean Tartas, ancien principal du collège parisien de Lisieux, passe contrat avec des professeurs pour le tout nouveau collège de Guyenne, à Bordeaux, en 1533, il leur demande explicitement la rédaction de pièces de théâtre. Ainsi maître Nicolas Roillet s'est-il engagé « pour en icelluy collège régenter, et faire classe et règle, composer et prononcer oraisons, arangues, dialogues, comédies⁷. » Les représentations de théâtre, « dialogues » et « comédies », sont comptées au nombre des exercices scolaires que le professeur doit proposer aux élèves⁸. L'une des pièces que Jean Tixier de Ravisy, ou Ravisius Textor, professeur au collège de Navarre, composa pour ses élèves dans les années 1510, évoque les conditions de ces représentations⁹ : on y découvre qu'en ce collège, des pièces de théâtre étaient jouées pour la Saint-Rémi, « depuis toujours », et qu'elles étaient représentées parmi d'autres exercices de déclamations et de récitations poétiques¹⁰. Bien plus tard, dans le règlement rédigé en 1565 par Philippe Macé, principal du collège

³ Actes de l'assemblée de l'Université du 25 décembre 1483, cités par C.-E. Du Boullay, *Historia Universitatis parisiensis*, Paris, de Bresche, 1665-1673, t. V, p. 761.

⁴ Arrêt cité par M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Paris, G. Desprez, 1722, t. IV, p. 634.

⁵ F. Holl, *Das Politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich*, Erlangen-Leipzig, 1903, p. 184-185.

⁶ Voir, pour le récit de l'affaire, J. Quicherat, *Histoire de Sainte-Barbe*, Paris, Hachette, 1860-1864, t. I, p. 255-266.

⁷ Contrat du 17 novembre 1533, cité par H. Lagrave, C. Mazouer, M. Régaldo, *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, C.N.R.S., 1985, p. 51 et reproduit dans E. Gaullieur, *Histoire du Collège de Guyenne*, Sandoz et Fischbacher, Paris, 1874, p. 548-549.

⁸ Georges Buchanan, dont les tragédies furent interprétées en ce collège par Montaigne lui-même (*Essais*, I, 26), se souvient, dans sa *Vita ab ipso scripta*, de les avoir composées « pour satisfaire à la coutume du collège, qui voulait que l'on en offrît une chaque année ». Cf. *Tragédies*, éd. O. Sharratt, P. G. Walsh, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983.

⁹ *Dialogi aliquot Joannis Ra. Textoris Nivernensis hactenus non editi, studiosae juventuti utiles et jucundi, adjecta sunt animi gratia ejusdem epigrammata aliquot non inutilia*, Paris, Regnault Chaudière, 1530. Sur cet auteur et son œuvre, voir notamment J. Vodoz, *Le Théâtre latin de Ravisius Textor, 1470-1524*, Winterthur, Geschwister Ziegler, 1898 [Slatkine Reprints, 1970] ; O. Pédeflous, « Ravisius Textor Scholarly Drama and its Links to Pedagogical literature in Early Modern France », *Proceedings of the Symposium of the Cambridge Society for Neo-Latin Studies on Neo-Latin Drama, Clare College, Cambridge, Monday 3er and Tuesday 4th September 2007*, éd. A. Taylor et P. Ford (à paraître) ; M. Ferrand, « Le théâtre des collèges au début du XVI^e siècle : les *Dialogi* de Johannes Ravisius Textor » (à paraître).

¹⁰ Cf. la moralité « *Calliope* » in *Dialogi aliquot...* fol. 88 sq. Pour une analyse plus détaillée de ce texte, voir M. Ferrand, « Le théâtre des collèges au début du XVI^e siècle. »

d'Auch¹¹, un paragraphe entier, « *De ludis exhibendis* », est consacré aux jeux de théâtre ; ceux-ci doivent être limités aux jours de fêtes, ne pas prendre trop de temps aux étudiants, et ils doivent rester pudiques et chastes. L'article sur les activités dramatiques est précédé d'un paragraphe sur les déclamations, il est suivi d'un autre article sur les disputes, exercice par excellence des collèges. Cet « encadrement » me semble signifiant ; il doit enregistrer une habitude ancienne, dont les dialogues de Textor témoignaient dès le début du siècle.

Ainsi, le théâtre scolaire ne se réduit pas, loin s'en faut, à sa veine satirique : dès l'origine, semble-t-il, il a eu une ambition pédagogique que les collèges du XVI^e siècle ont tenté de mettre en avant non seulement pour assagir la jeunesse turbulente, mais parce que les pédagogues voyaient le parti qu'ils pouvaient tirer de ces jeux de théâtre. Ils n'ont point hésité, en particulier, à mettre en avant sa dimension morale.

UN THEATRE MORAL.

Le genre par excellence du théâtre scolaire, avant le renouveau du XVI^e siècle, c'est précisément la moralité, qui met en scène le combat des vices et des vertus personnifiés¹². Dans le prologue d'une moralité jouée au collège de Navarre en 1426¹³, le personnage du Docteur présente l'action à venir comme un vivant commentaire de la parole biblique « *Utinam si saperent, et intelligerent, ac novissima providerent*¹⁴ ». L'action débute alors : au centre, l'Homme, qui incarne l'humanité toute entière, doit lutter contre les assauts successifs de deux personnages, Péchié et le Diable lui-même ; seule l'intervention de Dieu, présent sur la scène, permet à l'Homme de résister à leurs charmes et de sauver son âme. Par le recours à des personnages allégoriques qui incarnent des concepts ou des entités collectives, l'abstraction devient spectaculaire et concrète¹⁵, l'action elle-même devient exemplaire et le propos édifiant. Une autre pièce jouée dans ce même collège, en 1427¹⁶, est plus proche de la sottie, qui met en scène des sots ou des fous¹⁷ : là encore, un Docteur ouvre le jeu ; il est dans sa classe et s'apprête à faire cours. Il accueille le Monde, qui très vite, est victime du chahut que lui réservent quatre fous. La pièce est satirique : elle se moque du professeur, autoritaire et vaniteux, et dénonce, à travers le sort réservé au Monde, la folie qui règne partout. Mais la satire s'appuie sur un discours éthique qui fonde son enseignement, et fait consensus dans la communauté réunie pour fêter la Saint-Etienne. Textor, qui écrit en latin, ne renonce pas, au début du XVI^e siècle, à l'efficacité morale de ces genres-là, et compose une vingtaine de pièces édifiantes mettant en scène des personnages allégoriques.

¹¹ Règlement publié par P. Bénétrix, *Un collège de province pendant la Renaissance. Les origines du collège d'Auch (1540-1590)*, Paris, Champion, 1908, p. 208.

¹² Sur le genre de la moralité, voir les travaux fondateurs de W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1976 ; W. Helmich et J. Wathelet-Willem, « La moralité : genre dramatique à redécouvrir », *Le Théâtre au Moyen Âge*, éd. G. R. Muller, Montréal, 1981, p. 205-237 ; on se reportera aussi aux travaux plus récents d'E. Doudet, et notamment « *Finis allegoriae* : un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV^e - XVI^e siècles) », *Mainte belle oeuvre faite. Etudes sur le théâtre médiéval offertes à Graham Runnalls*, éd. D. Hüe et M. Longtin, Orléans, 2005, p. 117-144.

¹³ A. et R. Bossuat, *Deux moralités inédites composées et représentées en 1426 et 1427 au Collège de Navarre*, Paris, Librairie d'Argences, 1955.

¹⁴ *Dentéronome*, XXXII, 29.

¹⁵ J.-P. Bordier, « *Magis mouent exempla quam uerba* : une définition du jeu théâtral dans la Moralité du jour saint Antoine (1427) », *Le Jeu Théâtral, ses marges, ses frontières*, éd. J.-P. Bordier, Paris, 1999, p. 91-104.

¹⁶ A. et R. Bossuat, *Deux moralités inédites*.

¹⁷ Sur le genre de la sottie, voir notamment J.-C. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essais sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1976 ; O.A. Dull, *Folie et Rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.

Par la suite, les humanistes tentent de substituer aux moralités, farces et sotties, les formes du théâtre antique, comédies et tragédies¹⁸. Pourtant, dans les collèges, on continue de mettre en avant les vertus morales du théâtre, même sous ces formes nouvelles ; Georges Buchanan insiste sur ce point dans les éditions de ses tragédies à l'antique, composées au collège de Guyenne à Bordeaux¹⁹. Le genre comique lui-même, qui tente d'imiter le théâtre de Térence et Plaute, veut être un théâtre moral, comme en témoigne l'édition d'une pièce de Jean Calmus. Ce professeur était au nombre de ceux que le principal de Sainte-Barbe renvoya, après la fronde de 1539. Calmus avait sans doute composé des pièces satiriques qui déplurent. Le même homme publie en 1552 une comédie « à l'imitation des anciens », jouée pour la première fois au collège du Plessis en 1544²⁰. Il se présente alors comme un professeur de moralité ; l'édition s'ouvre en effet sur une épître dédicatoire aux « *Adulescentibus primi ordinis lexovei* », « Aux jeunes gens de la 1^{ère} classe de Lisieux » ; or la pièce, écrit Calmus,

multa vitia, quae hoc seculo passim serpunt, et propagantur latius, effingat, et ad fugiendum proponat.

représente et invite à fuir les nombreux vices qui, en ce siècle, se répandent de tout côté et ne cessent de gagner du terrain.

Le *topos* est développé dans le prologue par l'image de la comédie comme « *speculum vitae* », selon une expression attribuée à Cicéron, et sans cesse reprise par les théoriciens de la comédie antique²¹ :

*Licet magnus fructus iocis ex Comiciis
Capiatur, quos veteres fecere plurimi
Quos Attica urbs bonarum inventrix artium
Coluit, et Roma olim totius orbis caput.
Nam tanquam in speculo humanos mores exprimunt.
Quid expentendum, quidve fugiendum siet,
Docent*

On peut tirer un grand fruit du théâtre comique.
De très nombreux anciens l'ont pratiqué,
la cité attique, qui inventa les arts libéraux, le cultiva,
et Rome, jadis capitale du monde.
Car il montre comme dans un miroir les mœurs humaines.
Ce qu'il faut rechercher, ce que l'on doit fuir,
il l'enseigne.

Ainsi Calmus connaît parfaitement l'argumentaire classique sur les vertus morales de la comédie, qui conduit à fuir les vices et à poursuivre les vertus, ou, pour reprendre les mots

¹⁸ On connaît, notamment, le propos de Joachim Du Bellay qui reproche aux farces et aux moralités d'avoir « usurpé » « l'ancienne dignité » des comédies et tragédies antiques (*Défense et Illustration de la Langue Française*, I, IV). Cependant, le genre reste bien vivant tout au long du siècle ; Claude Roillet, auteur de quatre tragédies scolaires, n'hésita point à publier, aux côtés de ses tragédies, deux moralités, en 1556 ; cf. R. Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, Paris, Champion, 1929, p. 106-109 et p. 263-264 ; C. Mazouer, « La moralité au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 68, n. 2, 1996, p. 351-365.

¹⁹ G. Buchanan, *Tragédies*, p. 23-24.

²⁰ *Comedia recenter edita, auctore Ioanno Calmo, cui nonnulla per eundem adiecta sunt, quae non parum ad cognoscendam et scribendam comoediam conferunt*. Paris, Jean Gueularcius, 1552.

²¹ Cf. l'édition et la traduction partielles du *De tragoedia et comedia* de Donat par H. W. Lawton, *Handbook of french Renaissance dramatic theory*, Manchester, Manchester University Press, 1949, p. 12 et note.

du grammairien Donat que Calmus paraphrase ici, permet de distinguer « *quid sit in vita utile, quid contra evitandum* ». Qu'en est-il de la comédie elle-même ? En fait, l'action porte en elle les ambiguïtés du genre ; Pamphilus, le jeune héros, envoyé à Paris pour y faire ses études et pourvu d'un bénéfice ecclésiastique, renonce à tout cela pour épouser la femme qu'il aime ! Bel exemple pour la jeunesse des collèges ! L'ensemble reste toutefois fort sage, et le soupçon d'immoralité se porte en réalité sur le personnage de Bullivendus : Pamphilus, selon un arrangement passé avec le père de la jeune fille, doit céder son bénéfice à son futur beau-frère ; Bullivendus, dont c'est le métier, se propose de jouer l'intermédiaire, mais cet homme sans scrupule le vend au prix fort à un cuisinier ! Le portrait très plaisant mais pour tout dire assez convenu de ce triste personnage en fait la cible d'une condamnation morale à peu de frais qui, sans doute, n'exposait pas Calmus à la censure. Le paratexte, plus que jamais, est là pour définir la bonne lecture mais l'on devine que l'essentiel est ailleurs. De fait, le propos moralisateur ne peut résumer les ambitions du théâtre des collèges.

LA MORALITE OU L'ECOLE DU CLERC.

En fait, il ne résume pas même les ambitions de la moralité scolaire. Certes, ces moralités du XV^e sont incontestablement des pièces morales, plus nettement que ne le sont les comédies à l'antique. Mais déjà, me semble-t-il, les pédagogues espéraient en tirer d'autres profits.

De nombreux critiques ont montré la parenté qui existe entre le genre de la moralité et la pratique du sermon²². Ainsi, l'un et l'autre partagent une même ambition : édifier en français les fidèles et ramener dans le troupeau les brebis égarées. Mais les moralités et les sermons ne partagent pas seulement ce projet éthique ; leurs structures sont aussi très proches. Dans la moralité de 1426, le Docteur tient le rôle du prédicateur qui explique la parole divine, dans un long prologue qui, à lui seul, constitue déjà un véritable sermon ; mais il laisse bientôt la parole aux personnages de l'action. L'action dramatique occupe donc la place et la fonction de l'*exemplum* narratif sur lequel tout prédicateur appuie son discours théorique. Le docteur s'efface, comme le prédicateur derrière son récit exemplaire, et ne reprend la parole que pour en guider l'interprétation et en tirer la conclusion. La moralité procède donc au découpage analytique du sermon et souligne ainsi, de façon très didactique, ses différents niveaux discursifs : propos édifiant du prédicateur et *exempla*. Or, tout comme l'activité dramatique, en vernaculaire, a pu être l'occasion, pour les clercs de la basoche, de pratiquer la rhétorique judiciaire en français, dans les procès de fantaisies qu'ils mettaient en scène – je suis en cela les conclusions de Marie Bouhaik-Gironès²³ – de la même façon, on peut imaginer que la moralité permettait d'exercer les étudiants à l'éloquence religieuse : il s'agissait, dans ce cas précis, de former des clercs, qui auraient à prêcher, en français, leurs ouailles, et devraient donc maîtriser la rhétorique codifiée du prédicateur. La moralité jouée en 1426 offre peut-être l'occasion d'interpréter en vernaculaire et à plusieurs voix un sermon « par personnages », tandis qu'elle enseigne l'art d'articuler la parole biblique et le discours moral.

De telles pièces permettent en effet de faire entendre *sententia* et *exempla* que les futurs prélats pourront assimiler et réutiliser lorsqu'ils auront charge d'âme, en français comme en latin. Il en est ainsi de la citation du *Deutéronome* : *Utinam Saperent et intelligerent, ac novissima providerent*, que Dieu répète et que le Docteur commente dans son prologue. Les dix

²² Sur les relations du théâtre et de la prédication populaire, voir notamment A. Hindley, « The Sermon and the late Medieval French moralities », *Le Moyen Français*, 42, 1998, p. 71-86 ; C. Mazouer, « La prédication populaire et le théâtre au début du XVI^e siècle », dans *Le Jeu Théâtral, ses marges, ses frontières*, Paris, Champion, 1999, p. 79-90. Enfin, sur la moralité de 1426, on se reportera à l'article cité de J.-P. Bordier.

²³ *Les clercs de la basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion, 2007.

commandements sont quant à eux prononcés en français par Dieu lui-même à la fin de la pièce (v. 1380-1396). Ravisius Textor, au début du siècle suivant, reprend ces lieux communs de la culture biblique, que le futur clerc doit connaître ; dans la pièce *Ecclesia*, il cite, par exemple, l'évangile de Matthieu « *Attendite a falsis Prophetis* », « Prenez garde aux faux prophètes » que l'action elle-même vient illustrer et expliciter²⁴. De telles références nourrissent sans cesse les dialogues édifiants, qui non seulement font entendre les Ecritures mais surtout donnent aux étudiants l'occasion de parler et d'apprendre la langue de Dieu²⁵. L'élève découvre par le théâtre les principes de la rhétorique du prédicateur, et il enrichit sa culture.

LE THEATRE HUMANISTE OU « L'EDUCATION DE L'HOMME MODERNE²⁶ ».

Lorsque les professeurs du XVI^e siècle se tournent non seulement vers le latin, mais vers la culture et les formes dramatiques de l'antiquité, les enjeux du théâtre scolaire sont évidemment modifiés, mais l'ambition pédagogique perdure. Elle est même plus clairement formulée.

C'est à nouveau la précieuse édition de Calmus qui nous servira de guide, parce qu'elle définit de façon tout à fait explicite les liens qui existent entre le théâtre et la rhétorique des anciens. Ainsi, le professeur ajoute aux vers du prologue que nous avons déjà cités :

[...] *iuvenilem vocem formant, memoriam
Exercent, gestum componunt.*

Des jeunes gens [le théâtre comique] forme la voix, exerce la mémoire et enseigne la maîtrise du geste.

La mémoire est évidemment l'une des premières qualités que partagent à la fois l'étudiant, l'acteur et l'orateur. Les traités de l'antiquité ont souligné son importance²⁷. Or, elle n'est pas seulement un don de nature : elle se cultive. Le théâtre est ainsi capable de lui donner matière. Par ailleurs Calmus se souvient d'une autre partie de la rhétorique : l'*actio*. Il reprend en effet les termes du *De oratore* ou de la *Rhétorique à Hérennius*²⁸ : *vox* et *gestum*. La voix et le geste forment comme les parties de l'*actio*, de la « performance » de l'orateur sur sa tribune. Le professeur pense encore, évidemment, à l'*Institution Oratoire* de Quintilien²⁹. Il n'oublie pas l'image topique de Cicéron élève du comédien Roscius ni les préceptes de Quintilien qui propose l'acteur comme modèle d'éloquence pour les enfants³⁰.

L'ambition de Calmus, cependant, n'est pas seulement de former des orateurs, mais, plus généralement, des hommes capables de maîtriser leur corps, leur voix, de les adapter au propos, aux circonstances. Il s'agit bien, déjà, de former l'honnête homme, dont Montaigne, qui joua sur les planches du collège de Guyenne les tragédies de ses maîtres³¹, est l'une des actualisations possibles. Notons, par ailleurs, que ces représentations se

²⁴ Cette pièce a été éditée, avec une traduction anglaise du XVI^e siècle, par H. Schulze, *Ecclesia : A Dialogue by Ravisius Textor Translated from the "Dialogi Aliquot" by his Contemporary Radcliff*, Rochester, New York, Press of the Good Mountain, 1980.

²⁵ J. Vodoz rapproche ainsi la moralité *Pecunia, Piger, Labor* des *Proverbes* sur la paresse, VI, 6-11 ; XXII, 13 ; XXVI 13-16. La première partie du dialogue *Amor, Salomon* est quant à elle une paraphrase du livre des Rois, sur la sagesse et les amours de Salomon.

²⁶ E. Garin, *L'Education de l'homme moderne 1400-1600*, tr. J. Humbert, Paris, Fayard, 1968

²⁷ Cf. Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 2.

²⁸ *Rhétorique à Hérennius*, I, 3 ; III, 19-27 et *De oratore* I, 18 ; III, 213-227.

²⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3.

³⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, I, 11.

³¹ Montaigne, *Essais*, I, 26.

faisaient en musique, et que de nombreux dialogues de Textor, notamment, font danser leurs personnages : sous le regard des spectateurs et des maîtres, l'élève apprend ici la grâce et le maintien qui sont indispensables lorsqu'on veut paraître sur le vaste théâtre du monde. Les intermèdes des tragédies de Buchanan pouvaient être eux aussi l'occasion d'accompagner les chœurs de danse et de musique. Cette école-là s'ajoute donc à l'école des vices et des vertus que présentait le théâtre des moralités. Textor, qui écrit des moralités dans la langue de Cicéron, et fait danser ses étudiants, fait transition entre les exigences éthiques du théâtre religieux, au Moyen Âge, et les préoccupations nouvelles du collège de la Renaissance. Car le choix du latin cicéronien engage le théâtre édifiant sur des voies nouvelles.

Après Textor, en effet, le latin s'impose, pour quelques décennies, sur les planches des collèges, et cette langue, qui porte avec elle toute une culture, renouvelle les enjeux du théâtre scolaire. Il s'agit d'abord, pour les régents du XVI^e siècle d'utiliser le théâtre comme un moyen d'apprendre sans peine le latin, et de former l'*elocutio*, c'est-à-dire le style. Le latin est depuis toujours la langue officielle de l'Université³², mais le latin du Moyen Âge est considéré par les humanistes du XVI^e comme un latin abâtardi et indigne des grands modèles de l'Antiquité ; pire encore, le latin des étudiants est, à cette époque, une sorte d'idiome corrompu mêlé de français. Divers professeurs le déplorent, comme Mathurin Cordier, professeur au collège de Navarre, dans la préface de son traité *De corrupti sermonis emendatione libellus* en 1530. Pour pallier de telles insuffisances, le pédagogue rédigea des colloques latins pour ses étudiants de Genève, après sa conversion et son exil³³. De fait, le dialogue scolaire était, depuis la fin du XV^e siècle, l'un des moyens privilégiés pour apprendre dès les plus petites classes le latin comme une langue vivante. De nombreux pédagogues du Nord, allemands ou hollandais, s'y sont essayés, comme Erasme ou Petrus Mosellanus. Il s'agissait à l'origine de mettre en dialogue des recueils de formules idiomatiques pour en faciliter l'apprentissage³⁴. En France, Textor, qui rédigea par ailleurs des manuels lexicographiques comme ses *Epitheta*³⁵, cherche lui aussi à donner une forme plus ludique et plus littéraire à ces listes de vocabulaire et il rédige pour cela ses dialogues ; j'ai montré dans un article à paraître³⁶ comment le vers latin de Textor se prêtait à de savants jeux de substitutions lexicales à même d'enrichir les compétences linguistiques des étudiants. Telle était déjà l'ambition des colloques d'Erasme, dont Ravisius Textor connaissait les textes et qu'il admirait³⁷.

Pour la pratique du latin, l'œuvre de Térence, dont on apprécie aussi les vertus morales, fait figure de grand modèle. Les collèges depuis longtemps l'avaient intégrée à leur

³² Les statuts des collèges ne cessent de le rappeler.

³³ Voir, sur ces colloques, L. Massebieau, *Les colloques scolaires du 16^e siècle et leurs auteurs (1480-1570)*, Paris, J. Bonhoure, 1878. Mathurin Cordier a probablement commencé de rédiger ces colloques lorsqu'il enseignait dans les collèges parisiens, dans les années 1530 et 1540.

³⁴ Cf. F. Bierlaire, « Colloques scolaires et civilités puériles au XVI^e siècle », *Histoire de l'enfance en Occident, I. De l'Antiquité au XVII^e siècle*, éd. E. Becchi et D. Julia, Paris, Seuil, 1998, p. 271-302 ; *id.* « L'apprentissage du latin à la Renaissance », *L'enseignement des langues anciennes aux grands débutants*, éd. C. Aziza, M. Dubuisson et E. Famerie, Liège, Cerpla, 1986, p. 141-154.

³⁵ *Specimen Epithetorum...*, Paris, Regnault Chaudière, 1518. Cf., sur cet ouvrage, I.D. McFarlane, « Reflections on Ravisius Textor's *Specimen epithetorum* », *Classical Influences on European Culture 1500-1700*, éd. R. R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 81-90 ; O. Pédeflous, « L'atelier du poète-lexicographe au XVI^e siècle », *Philologie, rhétorique et poésie latines, de l'Antiquité à nos jours*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, *Camenae* n°1, Université de Paris-Sorbonne, 2007. <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?rubrique1761>.

³⁶ Cf. M. Ferrand, « Le théâtre des collèges au début du XVI^e siècle ».

³⁷ *Ibidem*.

programme de lecture³⁸, suivant en cela le jugement très favorable d'Erasmus³⁹; mais la large diffusion de ces comédies – H. W. Lawton a compté pas moins de 176 éditions complètes publiées en France entre 1470 et 1600 – permettait aussi de les jouer. Certes, les témoignages de telles représentations sont rares; ainsi, en 1502, une comédie de Térence est jouée au palais Episcopal de Metz; à Verdun, en 1514, les élèves de l'école cathédrale font de même⁴⁰; mais il est très probable que les collèges aient mis en scène, à leur tour, de tels spectacles. Le plan d'étude du collège d'Auch, en 1565, est tout à fait explicite sur ce point :

Si quam Terentii, Plauti aut ceterorum comoediam, item si quam Sophoclis, Euripidis aut Senecae tragoediam praelectam sibi iuventus perdidicerit, hic ludus esto.

Si les élèves ont appris une comédie de Térence ou de Plaute ou d'un autre, ou bien, après l'avoir lue, une tragédie de Sophocle, Euripide ou Sénèque, qu'on la représente.

Térence a la première place, mais le règlement atteste aussi des représentations de Plaute et d'auteurs tragiques, même grecs : s'il s'agit de pièces jouées dans leur langue originale, le témoignage est exceptionnel, puisque nous n'avons pas d'autre exemple de telles représentations dans les collèges⁴¹.

Plaute, cependant, a dû être joué et apprécié, me semble-t-il, davantage qu'on ne l'a cru; son propos fut longtemps jugé moins chaste que celui des tragiques ou de Térence⁴². Pourtant, on trouve quelques traces de son utilisation scolaire, outre celle qui vient d'être mentionnée. Calmus, notamment, lui réserve une place de choix. Il place entre l'avant propos de son édition et le prologue dont il a été parlé un petit art poétique de la comédie; Calmus commence cet exposé par une mise au point éclairante sur les vertus rhétoriques de la comédie latine, qui forme notamment le style, c'est-à-dire l'*elocutio* :

Censet Fabius Comoediam inter praecipua pueris legendam; quod ad eloquentiam conferat: cum eat per omne affectuum genus, et propter elegantiam ac venustatem ad faciendos oratores apta sit. Hinc dicebat Varro musas plautino sermone locuturas fuisse, si latine loqui vellent.

Fabius⁴³ conseille de faire lire aux enfants en priorité des comédies, parce que, dit-il, elles contribuent à former l'éloquence; elles passent en effet par tous les genres d'affects et en raison de leur élégance et de leur grâce elles sont capables de former des orateurs. C'est pourquoi Varron disait que les Muses parleraient le langage de Plaute, si elles voulaient parler latin.

³⁸ Sur la réception et la diffusion des comédies de Térence au XVI^e siècle, voir H. W. Lawton, *Térence en France au XVI^e siècle*, Paris, Jouve, 1926.

³⁹ « Parmi les auteurs latins, quel auteur a plus d'utilité que Térence comme maître d'éloquence? Pur, net, très près du langage quotidien, il plaît aussi à la jeunesse par la nature même des sujets », Erasme, *De ratione studii*, traduit par J.-C. Margolin, dans *Erasme*, éd. C. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin, D. Ménager, Paris, Laffont, 1992, p. 444.

⁴⁰ R. Lebègue, *Le théâtre comique en France, de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972.

⁴¹ Nous savons cependant qu'Euripide, Sophocle ou Aristophane furent traduits et parfois joués en français. Ainsi Ronsard, à la demande de Jean Dorat, son maître au collège de Coqueret, traduisit le *Ploutos* d'Aristophane et P. Binet dans son *Discours de la Vie de P. Ronsard*, ajoute même qu'on joua la pièce sur les planches du collège. Cf. Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard [Pléiade], Paris, 1994, t. II, p. 1250-1275.

⁴² Erasme ajoute aux lignes déjà citées : « Si l'on pense devoir ajouter [à la lecture de Térence] quelques comédies choisies de Plaute dépourvues d'obscénité, je n'y vois pour ma part aucun inconvénient », p. 444.

⁴³ Quintilien, *Institution oratoire*, I, 8, 7-8.

Ici, Calmus ne s'adresse pas aux spectateurs, mais au lecteur ; ce n'est pas tant le jeu de comédie mais la lecture qui est là encore profitable, mais on ne peut douter que les vertus de la langue comique, et notamment le style de Plaute, passent aussi par le jeu, et l'apprentissage des répliques. L'exemple choisi est bien ici, contre toute attente, Plaute, et non Térence. Certes, la comédie originale que Calmus a composée et qu'il offre à la lecture ne doit rien à la langue de Plaute, ou bien peu de choses (elle n'est jamais qu'une pâle imitation de Térence) mais d'autres auteurs de collèges ont fait des emprunts plus massifs à Plaute, comme un certain Claude Jamin, sans doute élève au collège de Plessis au début des années 1550, auteur d'une comédie latine, l'*Arcaiozelotipia*, où il est question d'un vieux barbon auquel est arrachée sa jeune épouse⁴⁴. Or, le vieillard reprend le fameux monologue d'Euclion dans l'*Autularia* : cette fois, il ne déplore pas la disparition de sa marmite, mais bien le vol de sa femme ! Jamin donne à entendre le langage de Plaute, et son univers.

TRANSMISSION DES SAVOIRS.

De fait, le choix de la langue des classiques entraîne un renouvellement de l'inspiration de ce théâtre de collège, qui se voit confier la transmission d'un nouvel horizon culturel. Ainsi Textor, qui le premier fit ce choix, n'a pas seulement donné à dire et mémoriser la parole biblique en l'intégrant à son propos, comme l'ont fait avant lui les auteurs de moralités en vernaculaire ; c'est aussi un humaniste, fin connaisseur de la culture antique dont il a compilé des lieux communs dans sa monumentale *Officina*⁴⁵. Or, ces mêmes *topoi* se trouvent réinvestis dans les dialogues, comme s'il s'agissait de confier à la mémoire la matière de son œuvre encyclopédique⁴⁶. La moralité *Terra* est ainsi tout entière fondée sur une succession d'*exempla* classiques qui défilent sur la scène pour tenter de ramener *Homo*, l'homme, vers la sagesse. La Terre lui présente en effet des exemples de la misère humaine (Hector, Achille, Alexandre, Samson), tente de le mettre en garde contre les charmes féminins (Hélène, Laïs, Thisbé, Lucrece). Enfin, elle lui montre les mensonges de la science, de la richesse et de la puissance (Virgile, Xerxès, Néron, Sardanapale). Chacun de ces personnages vient sur la scène évoquer ses malheurs et pleurer sur ses joies passées : le spectateur, et plus encore l'étudiant qui participe à la mise en scène et prête sa voix et son corps à ces personnages, n'oubliera guère ces exemples classiques et ces *topoi* rhétoriques. Ceux-ci viendront alimenter ses propres réflexions et ses propres compositions. Ainsi le théâtre donne-t-il le moyen de réinvestir une large culture et il permet à Textor de la transmettre à ses étudiants d'une manière plus vivante, plus ludique et plus efficace.

Calmus, quant à lui, se propose de partager ses connaissances non point seulement *par* le théâtre, mais *sur* le théâtre, et précisément sur le théâtre antique et le genre comique. Si la comédie de Calmus ne délivre pas, dans son propos, de savoirs particuliers, son édition fournit à la fois le prétexte à un exposé sur la comédie antique, sous la forme d'un petit traité de cinq pages, et un exemple qui vient illustrer cet exposé. Le théâtre humaniste des collèges se fait donc le réceptacle d'une culture antique dont il s'inspire volontiers, et aussi le médiateur de sa diffusion, en ce qu'il montre l'exemple de ce qui peut en être fait. L'édition elle-même, un petit *in-quarto*, apparaît alors comme un *vade-mecum* pour le parfait auteur de comédie ; son titre l'indique clairement :

Comœdia recenter edita, Autore Ioanne Calmo. Nonnulla per eundem adiecta sunt, quae non parum ad cognoscendum et scribendum comœdiam conferunt.

⁴⁴ J. Bolte, « Die Lateinischen Dramen Frankreichs aus dem XVI Jahrhundert », *Festschrift Johannes Vahlen zum Siebenzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Schülern*, Berlin, G. Reimer, 1900, p. 589-614.

⁴⁵ *Officina*, Paris, Antoine Aussourd et Regnault Chaudière, 1520.

⁴⁶ O. Pédeflous, « Ravisius Textor Scholarly Drama ».

Comédie récemment publiée, de Jean Calmus. Calmus a ajouté quelques éléments qui ne sont pas sans aider à la connaissance et à la composition de comédies.

L'exposé s'ouvre sur les mêmes mots :

Adiecimus pauca quaedam ex variis autoribus excerpta, quae ad scribendam et cognoscendam Comoediam poterunt conducere.

Nous ajoutons quelques extraits d'auteurs divers qui pourront conduire à la composition et à la connaissance des comédies.

Aux seuils de l'œuvre, l'ambition pédagogique est donc par deux fois soulignée. Les marques de première et deuxième personnes, au début de l'exposé, poursuivent l'énonciation mise en place par la lettre dédicatoire dont il a été question. Le professeur se met en scène dans une situation pédagogique qui lui est familière. Par la suite, l'énonciation se fait impersonnelle : Calmus laisse la parole aux auteurs, à Horace, dont il cite plusieurs vers, Fabius (i.e. Quintilien) et une fois Varron, comme nous l'avons vu. Le propos est efficace. De petits paragraphes de quelques lignes seulement se succèdent ; chacun s'intéresse à différents aspects de la comédie ancienne, sans digression : la comédie est précisément définie par rapport à la tragédie, Calmus distingue ses différentes parties ; puis il consacre un tiers de l'exposition à la question de la convenance ou de l'*aptum* sur le modèle d'Horace qu'il cite longuement. Enfin, le professeur fait le point sur la métrique : chaque type de vers est défini et illustré par un exemple extrait du *Phormion*.

L'économie de moyen contraste avec la prolixité de ceux qui, avant Calmus, ont voulu transmettre leurs connaissances sur la comédie et ont été ses modèles. Il s'agit bien, ici, de proposer un résumé qui, des ouvrages de Donat et Diomède⁴⁷ ou encore des *Praenotamenta* de Josse Bade⁴⁸, ne garde que l'essentiel. Dans la pièce de théâtre qui suit, Calmus s'est efforcé de respecter les principes énoncés, notamment en matière de composition et d'invention. Plus que la lettre, cependant, il respecte l'esprit du théâtre défini comme « *speculum vitae* » en adaptant aux préoccupations de son temps l'univers de Térence et Plaute.

Notons, pour finir, que la pièce de Claude Jamin, qui reprend le monologue d'Euclion, a sans doute été écrite au début des années 1550, au collège du Plessis, là même où, dix ans plus tôt, Calmus faisait représenter sa pièce. On peut imaginer que Jamin fut l'élève de Calmus, ou plus probablement son lecteur attentif ; peut-être même est-ce Jamin qui annota l'édition de 1552 conservée à la Bibliothèque Nationale, pour préparer la composition de sa propre comédie, dont le manuscrit porte la date de 1554⁴⁹. De fait, le théâtre des collèges appelle une *emulatio* qui trace peu à peu les contours d'une renaissance du théâtre classique. Je crois donc qu'il serait réducteur d'étudier les phénomènes d'emprunt et de réemplois comme de simples manifestations de la réception de la littérature latine au XVI^e siècle. Dans le cadre que j'ai tenté de définir, c'est-à-dire dans le cadre des enseignements universitaires dispensés par les collèges, il me semble qu'il s'agit

⁴⁷ Grammairiens du IV^e siècle. Voir l'édition et la traduction partielle de leurs écrits sur le théâtre dans H. W. Lawton, *Handbook of french Renaissance dramatic theory*, Manchester University Press, 1949.

⁴⁸ Long exposé sur la comédie antique que l'humaniste parisien place en tête de son édition des comédies de Térence (Paris, 1512).

⁴⁹ Ces annotations sont presque illisibles, l'encre s'étant peu à peu effacée. Il s'agit de notes marginales, tout à fait semblables aux notes de cours que l'on prenait dans les collèges du temps ; les unes proposent un « *argumentum* » pour chaque scène ; d'autres semblent apporter des précisions de vocabulaire.

d'abord d'une entreprise consciente et assumée de transmission de savoirs érudits et littéraires. Le théâtre permet non seulement d'exercer l'*actio*, la *memoria*, l'*élocutio*, voire la *dispositio*, mais aussi d'enrichir l'*inventio*, c'est-à-dire la culture des étudiants, tandis qu'il s'offre lui-même, quelquefois, comme objet d'étude et de création.

Le théâtre joua donc un rôle non négligeable dans la formation des étudiants de collèges, aux XV^e et XVI^e siècles. L'exercice est certes marginal ; il est surtout pratiqué dans les jours de fêtes. En outre, il suscite une certaine méfiance : le théâtre des étudiants fut très souvent un théâtre satirique, qui échappait à bien des contrôles. Mais les vertus de la scène et de l'interprétation dramatique offraient aussi aux professeurs les moyens de placer dans la bouche, et, si je puis dire, dans le corps même des élèves leur propre enseignement, qu'ils présentaient ailleurs de façon plus aride. Les élèves avaient ainsi l'occasion d'établir un contact plus intime avec cette matière abondante, que celle-ci fût chrétienne ou païenne, théorique ou pratique. Ils pouvaient faire la preuve de leur maîtrise rhétorique et de leur culture, sous les yeux de l'assistance. Enfin, le théâtre fut non seulement le moyen, mais aussi l'objet de la transmission des savoirs, au moment où les humanistes, notamment dans les collèges, redécouvraient le théâtre antique. Les collèges ont su occuper une place centrale dans le mouvement qui conduisit à la Renaissance du théâtre classique, et c'est sur cette scène-là que le théâtre de la Pléiade, dans les années 1550, trouva naturellement son public.

Les pièces de Jodelle ou Grévin échappent évidemment à une approche strictement scolaire ; c'est aussi le cas de certaines pièces néo-latines qui les ont précédées sur les mêmes tréteaux. La tragédie du régent de Navarre Abel Souris, qui déplore la défaite de Saint Quentin⁵⁰ en 1557, participe d'une esthétique épидictique ou d'apparat qui trouvait en elle-même sa propre justification. Les tragédies de Buchanan ou le *Julius Caesar* de Marc Antoine Muret⁵¹, la première tragédie à sujet romain de notre littérature, sont des œuvres authentiquement littéraires. Cependant l'éclat de tels chefs-d'œuvre ne doit pas laisser dans l'ombre la spécificité d'une production scolaire parfois laborieuse, mais riche d'enseignements sur les processus de transmission des savoirs, à l'orée de l'époque moderne. Les premiers jésuites, dont le théâtre fut florissant au XVII^e siècle, se sont sans doute formés à cette école-là.

⁵⁰ E. Syssau, « Défaite de Saint-Quentin et mort du comte d'Enghien : une actualité tragique portée à la scène (1557) », *Journal de la Renaissance*, 6, 2008, p. 279-292.

⁵¹ Voir l'édition et la traduction de cette tragédie latine par P. Blanchard, Thonon les Bains, 1995, ainsi que l'édition de V. Leroux à paraître chez Droz.