

## RESEÑA

*Le paratexte théâtral face à l'« auctoritas » : entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Textes réunis par J.-F. Lattarico, Ph. Meunier et Z. Schweitzer, édités par S. Blondet et M. Vuillermoz, Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLSETI, Chambéry, 2016, 304 pp. ISBN : 9782919732555.

MARIANGELA MIOTTI (Università di Perugia)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.274>>

Nous sommes tous redevables au projet « Les Idées du Théâtre », dirigé par Marc Vuillermoz, soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche et consultable sur <<http://www.idt.paris.sorbonne.fr/>>, qui offre ses importants résultats à la communauté scientifique. Ce projet a pour but de faire connaître la naissance et la circulation des « idées du théâtre » en Europe, de la Renaissance à l'âge classique. Un parcours suivi à partir de l'analyse des textes liminaires des pièces françaises, italiennes et espagnoles (préfaces, dédicaces, etc.) contenant des idées relatives au théâtre : mise en scène, évolution ou codification du genre, portée morale, politique, poétique, condition des auteurs et des comédiens.

Le volume s'insère dans ce projet de plus vaste envergure et rassemble les interventions du colloque organisé à l'Université Jean Monnet-Saint-Etienne le 13, 14 et 15 novembre 2013. Ce colloque se proposait d'interroger la richesse de ces nombreux paratextes par rapport à l'*auctoritas* ou, pour mieux dire, par rapport aux *auctoritates*. « À des degrés divers selon les pays, durant la période envisagée, ces paratextes apparaissent comme un fascinant laboratoire. Pour deux raisons : se joue là en partie la querelle des Anciens et des Modernes, car les auteurs y évoquent le rapport qu'ils entretiennent avec l'héritage antique et avec leurs contemporains, ainsi qu'avec les différentes figures du pouvoir politique. Emerge une autorité nouvelle, moderne, qui devient assez vite essentielle dans la

réception des œuvres, et par conséquent pour l'écriture même de celles-ci : le public... » (p. 13).

Le choix de cerner l'attention autour d'un nœud bien défini, celui de l'*auctoritas*, offre la possibilité d'envisager un fil rouge, essentiel pour pouvoir se retrouver dans une quantité de textes – préfaces, prologues, dédicaces, approbations, avis au lecteur, arguments – dont les modalités d'écriture et les buts poursuivis sont de nature bien différente. Cela donne aussi la possibilité d'attirer le regard sur la masse, souvent assez confuse, des débats sur le sujet, signe indéniable du climat qui parcourait l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, dans un domaine, celui du théâtre, qui associe plusieurs niveaux : celui de l'écriture, certes, mais aussi celui de la représentation, du spectaculaire qui, à son tour, convoque d'autres éléments incontournables tels que les acteurs et le public.

Cette richesse a permis aux chercheurs qui ont participé à l'initiative de parcourir, dans leurs contributions, de longues distances dans l'espace et dans le temps, de se plonger dans les discussions, dans les débats, dans les projets de ceux qui – dans une société en pleine mutation vers la constitution d'une République des lettres à l'échelle européenne – étaient en train aussi de fonder un théâtre moderne. De cette effervescence culturelle naît une grande floraison d'*Arts poétiques* qui sont souvent « moins des descriptions du passé que des programmes » (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. par Francis F. Goyet, Le Livre de Poche classique, Paris, 1990, p. 6) et dans lesquels les écrivains indiquent, tantôt de façon voilée, tantôt avec précision, les modèles à suivre et dressent, souvent en se copiant mutuellement, la liste des Auteurs de l'Antiquité qu'il faut choisir en tant que modèles. Les écrivains de théâtre, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, expriment, tous, leur volonté d'innover par rapport au passé récent en imitant les modèles de l'antiquité. Les auteurs / abeilles ne se bornent plus à butiner, mais s'engagent dans une action de « digestion » afin de donner un produit nouveau grâce à une réécriture où le travail intertextuel est le fruit d'assimilation et de transformation. Un rapport complexe s'instaure ainsi avec l'hypotexte et la présence du modèle (ou des modèles) est souvent méconnue par les protagonistes eux-mêmes. Les textes théoriques restituent un débat très riche mais aussi très confus de ce phénomène où, non seulement la diversité des théories trouve sa place, mais où il est aussi possible de repérer les lignes polémiques d'un moment caractérisé par une passion commune, une sorte de « furie théorique » pour employer la belle définition de Francis F. Goyet, qui s'en-

gage pour la création d'une poésie nouvelle. Cette furie va au-delà des arts poétiques et envahit les paratextes qui, malgré leur nature différente, participent eux aussi de ce besoin de renaissance, d'imitation, d'originalité. Un processus qui tourne, inévitablement, autour de « la notion d'*auctoritas* » qui se trouve « au cœur des enjeux de l'écriture paratextuelle au moment où, de part et d'autres des Alpes et des Pyrénées, le jeune théâtre moderne cherche à fixer ses conditions d'existence » (Marc Vuillermoz, p. 7). Notion de premier plan qui permet de vérifier les conditions dans lesquelles s'élaborent une nouvelle idée et une nouvelle autonomie du théâtre et qui nécessite, pourtant, d'être, à son tour, mieux définie puisque « si l'on entend par *autorité* toute instance en mesure d'exercer un pouvoir [...], les dramaturges des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles [...] sont soumis à cinq grands types d'autorité » (Vuillermoz, p. 7). Les réflexions et les analyses contenues dans ce volume nous renvoient à cette variété et nous offrent les prises de positions d'auteurs plus ou moins connus face à la réalité de leur contexte tout en suggérant des méthodes différentes pour cerner et apprécier le rôle de ces textes souvent négligés.

La première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle foisonne d'exemples de paratextes riches d'éléments qui, avec des différences significatives d'un pays à l'autre, peuvent assumer le rôle d'*auctoritas*. Les auteurs sont obligés de choisir, de critiquer, de se défendre, leur situation et leur volonté étant étroitement liées à des réalités non seulement nationales mais aussi régionales. Par exemple, l'édition de la première comédie de l'Arioste, procurée par le florentin Bernardo Zucchetta, en 1509, est faite sans l'approbation de l'auteur. Le succès de la représentation avait poussé les éditeurs et les acteurs à exploiter ce moment heureux. Lorsque l'Arioste s'occupera de ses comédies, en 1529, il dénonce, dans le paratexte, les « importuni et avidi / stampator » qui avaient « lacerato » une comédie de succès. Il reviendra, quelques années plus tard, en 1532, sur le même sujet dans deux lettres au duc de Mantoue et à Guido Baldo Feltrio de la Rovere où il affirme que les deux comédies en prose (*Cassaria* et *Suppositi*) avaient été volées « da li recitator ». Le texte avait été « lacerato » par les acteurs pour créer les parties que chaque acteur devait jouer. Le texte de départ avait été ainsi démembré pour la préparation du spectacle et, une fois la représentation terminée, ces parties avaient été abandonnées. Le texte pouvait survivre dans sa forme originale, mais pouvait aussi être recomposé pour un autre spectacle, avec un autre ordre et donner lieu à un spectacle tout à fait différent. C'est ce qui est arrivé à la comédie de l'Ariosto : « [p]er poco prezzo ; e in modo

la trattarono / Che più non pareva quella che a principio / Esser solea » (*Tutte le opere di Ludovico Ariosto... Commedie*, éd. A. Casella, G. Ronchi et E. Varasi, Mondadori, Milan, 1974, vol. IV, pp. 806-807). Ce phénomène était lié au succès de la scène et avait lieu sans l'accord de l'auteur, les seuls protagonistes étant les acteurs et les éditeurs. Pour en rester à l'Arioste, l'histoire de la fortune de ses comédies en France, notamment celle des *Suppositi*, montre d'une façon éclairante l'une des idées fortes de ce volume : « il semble que rien ne soit stable ni durable en matière d'autorité » (*Introduction*, par Jean-François Lattarico, Philippe Meunier et Zoé Schweitzer, p. 20).

En France, le renouveau du théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle est, en effet, le fruit de l'engagement d'un groupe restreint d'hommes de lettres soutenu par la diffusion des traités d'architecture de Sebastiano Serlio et par les traductions du Térence et du théâtre italien. Lorsque Charles Etienne fait paraître, en 1542, chez Antoine Roffet, *La première comédie de Térence, intitulée l'Andrie...*, il publie aussi une *Epître du translateur au lecteur...* où il décrit la façon dans laquelle les Anciens représentaient leur théâtre. Le théâtre latin de Térence est le modèle qu'il faut imiter pour le renouveau du théâtre français. Les pièces liminaires aux traductions d'Estienne contiennent déjà, sur ce sujet, les théories soutenues et développées quelques années plus tard par les auteurs de la Pléiade. C'est le cas aussi des paratextes qui accompagnent la première traduction des *Suppositi* en français, publiée à Paris en 1545 en la boutique de feu Denis Janot : *Comédie très élégante...* et attribuée à Jacques Bourgeois d'après la devise à la fin de l'« Avis au lecteur » : « j'attends le temps ». Cette adaptation, publiée sans le nom du traducteur et, surtout, sans indication de la source italienne, s'insère elle aussi dans le sillon du théâtre latin de Plaute et de Térence et prétend ouvrir la voie à la « Française Comédie » : « L'œuvre présent est bien compassé / Qu'il représente Auteurs du temps passé / Que l'on nommait les Poètes Comiques : / Térence, Plaute et autres maintes antiques ». L'Arioste n'est jamais nommé et, dans le prologue, on insiste sur l'importance de l'imitation pour donner une comédie « élégante », construite sur les modèles anciens, « récréative » pour assurer le plaisir du spectateur. L'autorité de l'auteur italien est remplacée par celle des anciens et du public.

Les études contenues dans ce volume témoignent de cette diversité, de la variété des autorités envisagées, de la différente manière de les concevoir et surtout de l'inévitable glissement du rôle de ces formes d'écriture étant donné non seule-

ment l'ampleur spatiale (France, Espagne, Italie) mais aussi, et surtout, l'ampleur temporelle (du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle). De là la nécessité de trouver des noyaux de synthèse organisés par les éditeurs en trois sections : « Stratégies rhétoriques et polémiques éthiques », « Face aux Anciens » et « L'affirmation des Modernes ». À l'intérieur de ces trois sections pourtant, le décalage spatial et temporel persiste. La première section privilégie des études concernant surtout le théâtre italien et espagnol. Danielle Boillet, « Entre poétique et encomiastique : les paratextes des tragédies en Italie et leurs stratégies promotionnelles (1580-1650) » (pp. 25-59) et Stéphane Miglierina, « Écrire après le Tribunal de l'Inquisition : le paratexte apologétique et théorique de Luigi Groto, Cieco d'Adria » (pp. 75-90) ancrent leurs analyses dans le domaine italien, alors que Carine Herzig, « Trois paratextes de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle aux prises avec l'autorité » (pp. 91-104) étudie les violentes polémiques qui éclatent en Espagne. Dans une optique comparatiste, Enrica Zanin, « De quels dieux s'agit-il ? Justifications et mystifications théologiques dans les paratextes tragiques » (pp. 61-73) se concentre sur le genre de la tragédie.

Le rapport avec les Anciens est au centre de la deuxième section consacrée à la situation théâtrale de la France et l'Espagne du XVII<sup>e</sup> e siècle. Marie Saint-Martin, « “Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans”. Le rapport à l'*auctoritas* des Anciens dans les préfaces des pièces de Corneille et de Racine : de la soumission à la contestation » (pp. 107-121) envisage la problématique dans le contexte des traductions et des adaptations ; Zoé Schweitzer, « À qui profite le crime ? Auteurs et autorités dans quelques tragédies violentes du XVII<sup>e</sup> siècle » (pp. 123-138) montre comment le paratexte, grâce à son statut particulier, peut se prêter à des positions plus audacieuses que le texte critique. Dans son étude « Négocier le rapport à l'autorité aristotélicienne : l'apport de la *comedia* dans le prologue des *Trahisons d'Arbiran* de d'Ouville » (pp. 139-149) Anne Teulade analyse les influences que les paratextes exercent les uns sur les autres en s'arrêtant sur un cas spécifique et Marcella Trambaioli, « Las dedicatorias de las comedias mitológicas de Lope de Vega » (pp. 151-173) insiste sur la singularité de l'Espagne et sur l'œuvre de Lope.

On revient aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et aux trois pays, France, Espagne et Italie, dans la dernière partie. La volonté que chaque auteur a de défendre sa propre création, surtout en Espagne, à cause de la situation tout à fait particulière de cette tradition, est analysée par Germán Vega García-Luengos, « Las reivindicaciones de

autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro » (pp. 177-195) et par Anne Cayuela, « La construction de l'autorité du "poète comique" au siècle d'or » (pp.197-214). C'est aussi au domaine espagnol que s'intéresse l'étude d'Isabel Ibáñez, « Le paratexte de *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina : acte de soumission ou évolution esthétique personnelle ? » (pp. 233-253) où le paratexte offre également l'occasion de s'interroger sur la valeur du théâtre. La contribution de Sandra Clerc se déplace vers Italie pour s'arrêter sur les comédies de l'Arioste, « Prologues comiques de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : les comédies de l'Arioste » (pp. 215-231) et sur l'évolution que l'auteur manifeste dans le temps face aux autorités, alors que Jean-François Lattarico analyse un genre nouveau dans un contexte régional bien défini : « Poétique du *dramma per musica*. Les paratextes vénitiens (1640-1690) et la tentative de définition d'un genre nouveau » (pp. 267-287). Au centre de l'étude comparatiste de Véronique Lochert encore un nouveau genre, celui de la tragi-comédie : « Les préfaces des tragi-comédies : défense et illustration d'un nouveau genre » (pp. 255-265).

« C'est donc sur un double plan que se joue la question des autorités, à la fois diachronique et synchronique, théorique et méthodologique » (p. 17), et ce double plan témoigne, à travers les échantillons envisagés dans les fines analyses de ce volume, de l'attention que demande une telle approche. Ces études montrent bien la différence des formes que le paratexte peut assumer, dans le temps et dans l'espace, mais elles soulignent aussi la diversité des buts qu'ils se proposent d'atteindre, souvent difficiles à démêler dans un réseau de réflexions théoriques et de polémiques personnelles.

Le volume se clôt par une bibliographie primaire (pp. 289-294) et une bibliographie secondaire (pp. 295-300) qui ne peuvent inévitablement pas être exhaustives, vu l'étendue du phénomène étudié, mais qui permettent d'envisager un domaine riche de suggestions et de possibilités de recherche.

Ce volume prouve que la réflexion critique peut se développer et s'enrichir à partir du moment où la communauté scientifique a la possibilité de lire les textes et leurs paratextes. Le projet de recherche ANR IDT représente un important instrument de travail pour assurer d'autres approches critiques à cette variété de paratextes qui, avec leurs différences et leurs contradictions, ne peuvent que suggérer de nouvelles pistes de lecture et de recherche.