

D'après l'état actuel de nos connaissances issues du relevé des mentions d'archives³ et de l'étude des textes qui nous sont parvenus, ce goût pour les « anticailles de Rome » semble particulièrement développé dans les régions septentrionales, en particulier dans les Pays-Bas bourguignons ainsi qu'en témoignent les *Épithaphes d'Hector* de George Chastelain (1454), représentées dans le cadre d'un mariage princier⁴, ou les cinq histoires romaines du manuscrit *Guelf. 9 Blankenburg* de la bibliothèque Herzog August à Wolfenbüttel : *Attilius Regulus*, *Le Juge d'Athènes*, *Le Viol d'Orgia*, *Mucius Scaevola*, ainsi que *Octavien et la Sibylle*, jouées à l'occasion des processions faites en l'honneur de Notre Dame de la Treille à Lille dans le courant du xv^e siècle⁵.

Si certaines pièces comme les *Épithaphes d'Hector* ont une dimension diplomatique et politique évidente, l'enjeu des spectacles d'inspiration antique au sein des processions de Lille, cependant, semble avant tout pédagogique et civique. Ainsi que le soulignent Estelle Doudet et Katell Lavéant,

« les histoires romaines ont pour particularité de se concentrer sur un personnage singulier, que son nom reste tu comme celui du vicieux Juge d'Athènes ou de la Femme traîtresse, ou que son identité soit déclinée pour les admirables Scaevola, Regulus ou Orgia. Il est ainsi plus facile d'en blâmer les fautes ou d'en exalter la conduite vertueuse, en assimilant cette dernière à celle attendue de bons chrétiens⁶. »

Bâties sur le mode de l'*exemplum*, ces représentations permettent, par l'adoption d'un canevas dramatique centré sur un destin singulier, de construire un discours plus général sur les valeurs attendues de citoyens respectables⁷.

Il est ainsi remarquable de noter qu'uniquement deux de ces pièces se concentrent sur l'exploration d'une héroïne antique. Seules le *Viol*

~~~~~  
sur scène les vices et les passions de la vie humaine tandis qu'Auguste devient figure de vertu dans le *Mystère d'Octavien* ; cf. Ch. MAZOUER, « L'histoire romaine », p. 89-90.

3. — E. DOUDET, K. LAVÉANT, « Les histoires romaines, un théâtre exemplaire », p. 61-62.

4. — George CHASTELAIN, *Les Épithaphes d'Hector*, dans *Œuvres de Georges Chastelain*, éd. J. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1866, t. 6, p. 167-202, réimpression Slaktine, 1971, 4 vol.. Sur les pièces de G. Chastelain : Estelle DOUDET, *Poétique de George Chastelain (1415-1475)*, Paris, Champion (*Bibliothèque du xv<sup>e</sup> siècle*, 67), 2005, p. 671-692, et EAD., « Un dramaturge politique et son public au xv<sup>e</sup> siècle : George Chastelain », *European Medieval Drama*, t. 9, 2005, p. 61-86.

5. — *Mystères des processions de Lille*, éd. A. KNIGHT, Genève, Droz (*Textes littéraires français*), 2011, t. 1, p. 15-27.

6. — E. DOUDET, K. LAVÉANT, « Les histoires romaines, un théâtre exemplaire », p. 66-67.

7. — K. LAVÉANT, *Un théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux xv<sup>e</sup> et xvr<sup>e</sup> siècles*, Orléans, Paradigme, 2011 (*Medievalia*, 76), p. 394-396.

d'*Orgia* et *Octavien* et la *Sibylle* mettent en scène de façon centrale un personnage féminin. *Orgia* est une princesse gauloise dont le prénom est tiré d'un épisode de l'*Ab urbe condita*<sup>8</sup> narrant le conflit opposant le consul Gnaeus Manlius Vulso aux tribus « gauloises » de Galatie en Asie Mineure : épouse d'Orgiagio – un chef de guerre gaulois – elle subit un viol perpétré par l'un des centurions de l'armée romaine dont le grade militaire devient, par glissement allégorique, le nom du violeur dans le *Viol d'Orgia*. Pour le reste, le canevas du spectacle suit précisément le déroulé de l'anecdote présentée par Tite-Live et reprise par Valère Maxime au sixième livre de ses *Facta et dicta memorabilia*<sup>9</sup>. Quant à *Octavien* et la *Sibylle*, il s'inspire principalement d'une source médiévale où Octavien – le nom donné à l'empereur Auguste dans bon nombre de sources médiévales – est réputé avoir été l'un des premiers Romains à prédire la venue du Christ : il n'est donc pas étonnant de le trouver fréquemment peint aux côtés de sibylles d'inspiration grecque et latine prophétisant la venue du Christ dans les enluminures du Moyen Âge<sup>10</sup>. Le canevas de la pièce est ainsi inspiré d'un extrait des *Mirabilia urbis Romae*, récit de légendes christianisées du monde romain du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, relatant la mise à l'épreuve des talents prophétiques de la Sibylle Tiburtine par l'empereur et les sénateurs de Rome.

D'emblée, nous remarquons une différence fondamentale de statut entre ces deux personnages d'inspiration romaine : Orgia est une princesse gauloise réinterprétée par Tite-Live, un personnage déjà étranger à la culture de Rome et plus étranger encore à la culture du xv<sup>e</sup> siècle tandis que la Sibylle Tiburtine, dont la légende a circulé par des manuscrits du xiii<sup>e</sup> siècle, est certes d'inspiration antique mais déjà travaillée de culture chrétienne. Il est donc attendu que ces deux personnages ne soient pas l'*exemplum* des mêmes valeurs ni ne poussent le spectateur à se questionner sur les mêmes enjeux. Dans cet article, nous souhaitons explorer les stratégies de mise en scène développées par les auteurs de ces pièces : nous questionnerons pour chaque pièce l'utilité de la mise en scène de ces héroïnes antiques, les *ethe* attribués à ces personnages païens

8. — TITE-LIVE, *Histoire romaine [Ab urbe condita]*, t. 28, livre XXXVIII, éd. R. ADAM, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 92, paragraphe 26.

9. — VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables* [*Factorum et dictorum Memorabilium libri novem*], éd. K. F. KEMPF. Leipzig, Teubner, 1888, livre VI, ch. 1, *exemples étrangers*, 2, [en ligne : [http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1038.phi001.perseus-lat1:6.1\(ext\).2](http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1038.phi001.perseus-lat1:6.1(ext).2)]

10. — K. LAVÉANT, *Un théâtre des frontières*, p. 388-389.

11. — *Le Livre des merveilles de la ville de Rome* [*Mirabilia urbis Romae*], ch. 11, p. 28-29, dans J. POUCKET, « Les marqueurs de la nativité du Christ dans la littérature médiévale, la christianisation du matériel romain », *Folia Electronica Classica*, t. 29, 2015, ch. 5 [en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/29/TM29.html>]

dans un monde chrétien et la *senefiance*, c'est-à-dire l'interprétation à plus haut sens, entourant leur représentation dans l'espace scénique<sup>12</sup>.

## La Gauloise ou la stratégie de l'exotisme

*Le Viol d'Orgia*<sup>13</sup> met en scène un épisode mentionné tout à la fois dans l'*Ab urbe condita* de Tite-Live et les *Facta et dicta memorabilia* de Valère Maxime ; c'est toutefois son récit dans ce dernier ouvrage qui est mis en exergue dès le titre de la pièce :

*Coment Centurion romain tenoit en captivité une dame nomée Orgia et la viola par force dont laditte Orgia print vengeance terrible dudit Centurion comme il est escript ou VI<sup>e</sup> livre de Valere ou premier chapitre*

Cette mise en avant de la source latine n'est pas anodine puisqu'elle oriente la lecture de l'épisode : dans les *Facta et dicta memorabilia*, recueil d'exemples grecs, latins et étrangers de bons comportements, manuel d'éducation dédié à l'empereur de Rome Tibère, traduit en français dès la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et qui circule abondamment dans les Pays-Bas méridionaux sous forme de manuscrits et d'incunables durant le xv<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, l'exemple est traité au chapitre consacré à la pudeur, dans les exemples étrangers. L'angle d'analyse de l'anecdote choisi par Valère Maxime est celui du sentiment de pudeur, décrit comme une passion faisant agir l'épouse d'Orgiagio : *illud consideratius exemplum pudicitiae*<sup>15</sup>. Cette *pudicitia*, évoquée comme vertu dans le chapitre de Valère Maxime, est certainement ce qui pousse les auteurs du *Viol d'Orgia* à présenter cette pièce comme *une belle exemple*<sup>16</sup> qui incarne *la vertu de chasteté*<sup>17</sup>, selon le titre donné au chapitre de Valère Maxime dans la traduction de Nicolas de Gonesse au début du xv<sup>e</sup> siècle pour le duc de Berry<sup>18</sup>, qui est probablement celle à laquelle ont pu avoir accès nos auteurs. D'emblée, il est notable de remarquer que l'idée de *pudicitia*, désignant plutôt chez

12. — Nous employons dans le cadre de cet article les notions d'espace scénique (le lieu physique de la scène où se meuvent acteurs et publics) et d'espace dramatique (le lieu de fiction où se développent les actions des personnages) empruntées à C. BIET et C. TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Folio, 2006 (*Essais*), p. 75-90.

13. — *Le Viol d'Orgia*, dans *Les Mystères de la procession de Lille*, t. 5, *Légendes chrétiennes et romaines*, éd. A. KNIGHT, Genève, Droz, 2011, p. 83-110.

14. — A. DUBOIS, *Valère Maxime en français à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 15-20.

15. — VALÈRE MAXIME, éd. cit., livre VI, ch. 1, *exemples étrangers*, n° 2. Nous traduisons : « dans l'exemple suivant la pudeur agit avec prudence ».

16. — *Le Viol d'Orgia*, éd. cit., p. 85, v. 6.

17. — *Ibid.*, p. 85, v. 12.

18. — A. DUBOIS, *Valère Maxime en français à la fin du Moyen Âge*, p. 121-124.

Valère Maxime la discrétion, la pudeur vis-à-vis de l'expression corporelle et sentimentale des femmes, mariées ou non, est traduite en moyen français par la notion voisine de chasteté, en particulier dans le mariage. Cette première adaptation pour la culture chrétienne du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle est renforcée par l'analyse faite de l'épisode par les auteurs du *Viol d'Orgia* :

*La est grandement augmenté  
le los des femes mariees  
qui leur maris en loiaulté  
servent sans villaibes pensees*<sup>19</sup>.

À la suite de cette première présentation, le prologue du *Viol d'Orgia* résume l'intrigue puis célèbre le *principal de la matiere*<sup>20</sup>, à savoir la *volenté austère*<sup>21</sup> de la dame qui a permis sa *grande loiaulté*<sup>22</sup> célébrée par la pièce. Cette conclusion du prologue fait écho à celle de l'épisode narré par Valère Maxime, qui célèbre la volonté demeurée intacte de l'épouse d'Orgiaco malgré le crime dont elle a été la victime : *huius feminae quid aliud quisquam quam corpus in potestatem hostium uenisse dicat ? nam neque animus uinci nec pudicitia capi potuit*<sup>23</sup>. Le ou les auteurs du *Viol d'Orgia* soulignent ainsi leur fidélité à l'exemple donné chez Valère Maxime, *ainsy qu'il est en l'escripture/ [ils] tend[ront] a juer le mistere*<sup>24</sup>. Ce prologue éclaire d'emblée le choix dramaturgique opéré par les auteurs : le respect de l'intrigue et de la source latine est clairement exprimé. Si la traduction du xv<sup>e</sup> siècle a déjà opéré un travail de transfert de l'anecdote latine vers le monde chrétien, celui-ci s'est principalement opéré au niveau de la modernisation des notions évoquées, tout en conservant le caractère des personnages et leurs actions.

Dès lors, la proximité entre l'épouse d'Orgiagio, telle qu'elle est donnée à lire dans les *Facta et dicta memorabilia* de Valère Maxime ainsi que dans l'*Ab urbe condita* de Tite-Live ayant servi de source à Valère Maxime d'une part, et Orgia telle qu'elle est mise en scène dans la pièce lilloise est flagrante. Dès la fin du prologue, son portrait en creux est dressé par Centurion avant même son arrivée en scène : elle est décrite du point de vue de son futur agresseur comme une *plaisant créature*<sup>25</sup> dont il

19. — *Le Viol d'Orgia*, éd. cit., p. 85-86, v. 13-16.

20. — *Ibid.*, p. 86, v. 44.

21. — *Ibid.*, p. 86, v. 45.

22. — *Ibid.*, p. 86, v. 48.

23. — VALÈRE MAXIME, éd. cit., livre VI, ch.1, exemples étrangers n° 2. Nous traduisons :

« Que peut être dit de cette femme, sinon que l'ennemi ne put conquérir que son corps ? Il n'a pu ni vaincre sa volonté ni lui arracher sa pudeur. »

24. — *Le Viol d'Orgia*, éd. cit., p. 86, v. 41-42.

25. — *Ibid.*, p. 87, v. 56.

*Je l'ay en prison ;  
c'est bien sans raison  
que j'ay desplaisance.  
Sans arestion  
l'amoureux tison  
feu au ceur me lance.  
He suis en balance,  
se je ne m'avance,  
de morir d'anoy<sup>27</sup>.*

*Je yray, sire, puis que ainsy va  
que obeïr doy a voz propos.  
Helas, que petit de repos  
ont povres dames prisonnieres<sup>30</sup> !*



31. — *Ibid.*, p. 88, v. 88.

vale est ainsi maintenu dans la formulation du refus qu'elle oppose aux avances du Centurion. Elle s'offusque d'abord de sa *cruauté*<sup>32</sup> et refuse de croire qu'il ait pu faire des avances à une femme mariée :

*Centurion, entendez bien,  
avant que vous parlez de rien,  
l'efficace de la parole.  
C'est joieuseté ou frivolle  
que vous dittez, comme je croy<sup>33</sup>.*

Lorsque le Romain confirme son intention de la violer en lui disant que « *c'est vray et sera*<sup>34</sup> », elle lui oppose un nouveau refus, cette fois centré sur sa qualité de *dame esseulée prisonnière*<sup>35</sup>. Le Centurion manque aux règles usuelles de la guerre consistant à protéger ses prisonniers politiques, souvent utiles comme moyen de pression ou monnaie d'échange. Cette *trahison*<sup>36</sup> se cristallise autour de la *parole dévolée*<sup>37</sup>, cette même parole que dénonçait Orgia dans son premier refus : les mots étant performatifs sur la scène, en particulier pour les représentations qui pourraient choquer l'auditoire telle celle d'un viol, annoncer à Orgia son viol prochain est déjà une violence qui lui est faite. Cette violence est d'ailleurs explicitée par le Prologue – personnage narrateur et commentateur – qui revient en scène pour raconter le viol et préparer l'annonce de la suite de l'intrigue :

*En che point fut tenue  
ceste dame par violence  
de celui par qui soustenue  
deust estre contre telle offense.  
Mais depuis se mist a deffense,  
dont Centurion mort souffrit  
et sa teste aprez par prudense  
la dame a son mary offrit<sup>38</sup>.*

Dans cette première section de l'intrigue, le monde romain demeure avant tout une couleur qui teinte les noms des personnages, leurs grades, le contexte de l'intrigue où Orgia se comporte avec l'*ethos* usuel des dames confrontées à la violence intime. On peut voir ce même type d'*ethos* dans une pièce comme l'*Empereur qui tua son neveu*, dans laquelle une jeune



32. — *Ibid.*, p. 89, v. 96.

33. — *Ibid.*, p. 89, v. 97-101.

34. — *Ibid.*, p. 89, v. 102.

35. — *Ibid.*, p. 89, v. 107.

36. — *Ibid.*, p. 89, v. 108.

37. — *Ibid.*, p. 90, v. 109.

38. — *Ibid.*, p. 90, v. 119-126.

filles qui se refuse au neveu de l'empereur subit à son tour un viol, après s'être offensée des avances du neveu puis lui avoir opposé une véhémence résistance<sup>39</sup>. Il en va toutefois différemment du dénouement de la pièce. La première réaction d'Orgia, attendue, est de tenter de déléguer l'exercice de la justice en menaçant le Centurion de saisir le Sénat :

*Ha, faulx trahitre ! A tout compter  
tu ne me peulx mon honeur rendre.  
Se je puis au senat compter  
ton fait, au vent te feray pendre*<sup>40</sup>.

Le Centurion n'étant pas effrayé par cette perspective et ajoutant à l'outrage du viol la cupidité, une autre perspective se dessine pour la princesse gauloise. Orgia, qui n'aspire qu'à *estre hors de [la] garde*<sup>41</sup> de son bourreau, accepte d'être rendue aux siens contre une rançon et retarde ainsi la justice qui lui est due en acceptant dans une frénétique réplique en pentasyllabes, marquant sa résolution et son désespoir, les termes du Centurion : « *Pour fuir hustin / de coraige enclin / j'en fais fèaulté*<sup>42</sup> ».

C'est alors que s'opère la rupture avec les autres exemples de résolution d'affaires de viol sur les scènes médiévales : au moment de l'échange, lorsque le Centurion se penche sur la balance qui doit lui permettre de vérifier que tout l'or de la rançon est bien là, Orgia *prend Centurion par le collet*<sup>43</sup> afin de faire justice avec l'aide de ses gens venus apporter l'argent :

*A mort ! Vengeance,  
laron de tes fais inhumains !  
Seigneurs, tenez le de puissance,  
que jamais n'eschappe vos mains.  
Trahy a moy et les Romains.  
Qui plaisir faire me voudra,  
pour son mesfait n'ara ja mains  
que la teste il en perdera*<sup>44</sup>.

39. — *La Moralité tresbonne d'un empereur qui tua son neveu*, dans *Ancien théâtre françois ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille*, dir. E.-L. VIOLLET LE DUC, t. 3, éd. A. DE MONTAIGLON, Paris, 1854, Kraus reprints, Nendeln, Liechtenstein, 1972, p. 127-170.

40. — *Le Viol d'Orgia*, éd. cit., p. 91, v. 155-158.

41. — *Ibid.*, p. 93, v. 196.

42. — *Ibid.*, p. 93, v. 182-184.

43. — *Ibid.*, p. 100, didascalie précédent le v. 337.

44. — *Ibid.*, p. 100, v. 337-344.

Le jeu scénique qui s'ensuit est court et, contrairement au viol, est montré sur scène : l'action est ponctuée du cri « *Merchy*<sup>45</sup> » du Centurion et du commentaire « *C'est fait*<sup>46</sup> », soulignant par sa sobriété l'exercice de la justice. Orgia glose d'ailleurs l'événement : le corps *enforcié*<sup>47</sup> et sans vie de son agresseur est la preuve que *faulte n'a [s]on franc ceur touché*<sup>48</sup>. On lit alors le retour du souci de la  *pudicitia*  au moyen d'un réseau lexical gravitant autour de cette idée : Orgia annonce qu'elle fera don de la tête du Centurion à son mari *qui par congié/ s'il lui plect [lui] fera pardon*<sup>49</sup>, qu'elle a *vers [son mari] fait [s]on devoir*<sup>50</sup>, et célèbre tout à la fois la *puissance*<sup>51</sup> judiciaire de son mari et sa *clémence*<sup>52</sup> dont elle espère bénéficier suite au viol. Ce blâme potentiel portant sur la victime est monnaie courante des mises en scène du viol au xv<sup>e</sup> siècle, où l'on impute – comme le Centurion le fait implicitement dans ce texte – aux charmes féminins la cause de l'agression. Par chance pour Orgia, son époux célèbre sa vengeance réussie, transformant, par son approbation, la vengeance en accomplissement de la justice :

*Ma seule amour et mon désir,  
se mis l'avez a finement,  
aultre que vous ne veul choisir,  
mais le vous pardonne humblement*<sup>53</sup>.

C'est cet exercice de la justice par un personnage féminin qui tranche violemment avec les habitudes de représentation médiévale : dans *L'Empereur qui tua son neveu*, par exemple, la jeune fille violée est vengée par l'empereur qui tue son propre neveu après avoir été averti de la situation par la mère de la jeune fille<sup>54</sup>. L'empereur de cette moralité est alors accusé d'avoir, sous couvert de rendre la justice par lui-même, assassiné son neveu, opérant une forme de coup d'État lui permettant de conserver le pouvoir. La pièce condamne alors violemment la vengeance privée, la *faida* clanique, qui a décimé une grande partie de la noblesse avant d'être progressivement interdite par les Carolingiens et leurs successeurs afin de

45. — *Ibid.*, p. 101, v. 351.

46. — *Ibid.*, p. 101, v. 352.

47. — *Ibid.*, p. 101, v. 354.

48. — *Ibid.*, p. 101, v. 356.

49. — *Ibid.*, p. 101, v. 359-360.

50. — *Ibid.*, p. 102, v. 366.

51. — *Ibid.*, p. 102, v. 374.

52. — *Ibid.*, p. 102, v. 375.

53. — *Ibid.*, p. 104, v. 421-424.

54. — *La Moralité tresbonne d'un empereur qui tua son neveu*, éd. cit., p. 164, v. 1002-1016.

## La Sibylle ou la stratégie de l'assimilation culturelle

*Comment Octovien, empereur de Rome, ne fut point content d'estre arouré de ses senateurs sans mander Sebill Tiburtine, laquelle Sebill luy dit et moustra que il en estoit ung plus grant que luy ; et vit ledit Octovien la vierge Marie tenant son filz Jhesus ou ciel come il est escript es Croniques de Romme<sup>57</sup>.*



58. — *De l'Orgueil et Présomption de l'Empereur Jovinien, une moralité du commencement du xvr<sup>e</sup> siècle*, éd. É. PICOT, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1912.

de ces deux histoires romaines met en scène un empereur désireux de se faire adorer comme Dieu, dans un monde latinisant qui se christianise progressivement à mesure que Jovinien prend conscience de son erreur de jugement ; la seconde met en scène un empereur auquel déplaît le désir de ses sénateurs de lui rendre un culte, qui demande conseil à la Sibylle pour savoir comment gérer la dévotion aveugle de son entourage. Dans ces deux pièces, l'Antiquité est une toile de fond qui n'est pas fondamentalement perçue sur le mode de l'altérité mais sur celui d'un archaïsme léger, ce qui permet d'introduire le monde chrétien dans l'espace dramatique alors qu'il était limité aux seuls prologue et conclusion du *Viol d'Orgia*.

Ainsi, dans *Octavien et la Sibylle*, bien que l'on se situe en amont des événements narrés dans le *Nouveau Testament*, les enjeux de la foi en une figure unique sont clairement marqués dès le prologue de la pièce, où les empereurs de Rome sont étudiés, figure par figure, de Néron incarnant le vice<sup>59</sup> à Auguste doté de la *dignité impériale*<sup>60</sup> et qualifié de *bon Octovien*<sup>61</sup> pour marquer la différence d'*ethos* avec Néron. Ces deux personnages précis sont choisis en raison de leur rapport à un vice : l'orgueil. Au contraire de Néron, Auguste est présenté comme possédant l'*Humilité, qui est rachine/ de tous les biens*<sup>62</sup>, ce qui l'a poussé à demander le *conseil de la begnine/ dame Seville Tiburtine*<sup>63</sup>. La Sibylle ici, on le comprend, n'est pas la protagoniste de la pièce ; cette dernière repose sur l'influence qu'a la Sibylle sur la prise de décision de l'empereur d'accepter ou non de se faire adorer. Tiburtine est ainsi le personnage qui fait le lien chronologique entre une ancienne foi païenne et une nouvelle foi chrétienne dont elle a l'intuition par ses visions après trois jours de jeûne<sup>64</sup>, le chiffre trois étant hautement symbolique dans la culture chrétienne en raison de La Trinité.

Tiburtine étant ainsi un instrument dans la mise en place d'une autre relation à l'Antiquité, il convient d'explorer les caractéristiques du personnage tel qu'il est représenté à chacune de ses apparitions. Son arrivée est tout d'abord annoncée par un jeu entre Auguste et un messager. Le premier est plein de désarroi face à la ténacité de ses sénateurs, qui veulent l'adorer pour sa *beauté*<sup>65</sup>, sa *prospérité*<sup>66</sup>, sa *bonté*<sup>67</sup>, la réunion de

~~~~~

59. — *Octavien et la Sibylle*, éd. cit., p. 147, v. 16-21.

60. — *Ibid.*, p. 148, v. 31-32.

61. — *Ibid.*, p. 149, v. 56.

62. — *Ibid.*, p. 149, v. 67-68.

63. — *Ibid.*, p. 150, v. 70-71.

64. — *Ibid.*, p. 161, v. 267-268.

65. — *Ibid.*, p. 151, v. 89.

66. — *Ibid.*, p. 152, v. 105.

67. — *Ibid.*, p. 153, v. 121.

« Par nos dieux, veyz grant meschief
que ces senateurs veuillent faire.
Ce seroit bien chose contraire
d'aourer une créature
mortelle, qui en poureture
peult estre d'huy a demain mise. [...] *Sur ce me fault conseil avoir
affin que je puisse savoir
qu'il est de faire. Messaigier !
Il te faut bien tost advanchier.
Metz ton esmail en ta poitrine
et a Sibile Tiburtine
va dire qu'elle viengne ycy*⁶⁹. »

Cette dernière est présentée comme étant au service des puissants. Elle répond immédiatement à l'appel de l'empereur *voulientiers et tout prestement*⁷² et son apparition auprès de lui se fait de façon tout à fait traditionnelle sur les scènes médiévales : la Sibylle affiche l'*ethos* d'une dame médiévale auprès de son suzerain en lui souhaitant *joie et santé*⁷³ dès son arrivée, en acceptant sa charge de conseillère d'un « *je le feray*⁷⁴ » résolu, en adoptant une posture rassurante et à l'écoute de son suzerain lorsqu'elle lui dit : « *n'en aïiez soing, sire*⁷⁵ ». De même, lorsque, dans une longue réplique, l'empereur lui expose l'affaire, il n'a de cesse de mettre en concurrence les personnages des sénateurs *qui sont tenus les plus saiges / de la chité*⁷⁶ qui veulent commettre, du point de vue de l'empereur, *une folie*⁷⁷, et la Sibylle dont *de [son] sens [l'empereur] s'est souvenu*⁷⁸. La

78. — *Ibid.*, p. 160, v. 257.

formulation de la demande de l'empereur est, en outre, particulièrement remarquable. C'est en ces termes qu'il demande son aide à la Sibylle :

« Conseillés moi sy justement
que je responde saigement
en disant : 'Se le temps venra
que ung plus grant de moy naistrera...
Vela che pour quoy je vous mande'⁷⁹. »

La Sibylle, prophétesse dans les cultures latines et grecques, devient ici une conseillère dont l'avis doit venir confirmer l'intuition d'Auguste. La demande illustre le mode de fonctionnement psychologique de prophéties de ce genre tel qu'il est aujourd'hui théorisé à l'aide des heuristiques du cerveau : ce dernier retient surtout ce qui confirme ses intuitions premières et, si une prophétie est suffisamment floue, il y investira le sens désiré pour peu que la prédiction soit entourée des rituels suffisants pour la rendre crédible dans le contexte de la croyance du consultant⁸⁰. C'est ainsi que, plutôt que de répondre immédiatement à Auguste, la Sibylle demande un délai de trois jours⁸¹ pour réfléchir et jeûner⁸², le jeûne ayant, selon elle, le pouvoir de la rendre *mieux avisée de répondre*⁸³.

Après une ellipse temporelle, la Sibylle revient délivrer son enseignement et commence par confirmer la demande d'Auguste :

« Du chiel vienra ung roi puissant,
par tout le siecle triomphant,
lequel en char present sera
et tout le monde jugera.
Les incredules Dieu veront,
car aveucq les bons y venron.
A che jour la seront les sains
au jugement, soies certains.⁸⁴ »

Ce premier moment de la prophétie développe l'intuition d'Auguste en y ajoutant une dimension mystique : le *plus grand que lui* évoqué par Auguste aurait pu, en effet, être un simple souverain humain plus exemplaire encore que lui-même. La prophétie de la Sibylle vient travailler la représentation du Christ en tant que nouveau roi, celle qui effrayait déjà

79. — *Ibid.*, p. 161, v. 260-264.

80. — A. MOUKHEIBER, *Votre cerveau vous joue des tours*, Paris, Allary, 2019 ; F. CLÉMENT, *Les Mécanismes de la crédulité*, Genève-Paris, Droz, 2006, p. 9-12.

81. — *Octavien et la Sibylle*, éd. cit., p. 161, v. 267.

82. — *Ibid.*, p. 162, v. 275.

83. — *Ibid.*, p. 162, v. 276.

84. — *Ibid.*, p. 163, v. 290-297.

La prophétie, qui émerveille l'empereur⁸⁹, s'accompagne d'un effet scénique commenté par les deux personnages : une apparition. L'empereur décrit le début de l'apparition mariale : « *Vecy lumiere incomparable/ et clareté inextimable./ Oncques mais tel chose ne vys*⁹⁰. » La Sibylle prend alors le rôle de commentatrice et glose l'apparition :

Cette vision, qui impressionne tant l'empereur que *le coeur [lui] est faillily*⁹², est aussi celle dont le récit convainc, *in fine*, les sénateurs de ne pas adorer Auguste comme un dieu⁹³. La prophétie n'a ainsi servi que d'élément préparatoire à la mise en place du moment essentiel de la mise en scène qu'est l'apparition mariale.

93. — *Ibid.*, p. 165, v. 360-376.

Ainsi cette pièce est-elle un exemple remarquable d'une stratégie tout à fait commune de mise en scène de l'Antiquité païenne par le truchement d'une christianisation rétroactive de ses représentants. La Sibylle n'a ici pas une fonction différente de celle des prophètes de l'Ancien Testament, son *ethos* est celui d'une dame courtoise au service de son suzerain, et l'*ethos* des sénateurs n'est pas très différent de celui que l'on peut observer par exemple chez les ducs et chevaliers de l'*Orgueil et présomption de l'Empereur Jovinien*, pièce qui abandonne le cadre romain pour opter pour la structure politique féodale. La stratégie est ici celle de la couleur antique posée sur un canevas résolument proche de celui de moralités ou de mystères évoquant la mythologie biblique : les personnages sont des figures historiques comme Auguste, ou des figures vraisemblables du monde romain comme la Sibylle ou les sénateurs, et l'intrigue apparaît comme située dans une époque antérieure à celle de la représentation de la pièce, grâce à des effets d'annonce de la culture chrétienne : la prophétie et l'apparition.

L'étude comparée de ces deux pièces met en lumière, autour de l'exploitation d'héroïnes antiques, deux approches qu'un théâtre civique et politique adopte pour employer le passé dans sa rhétorique et sa dramaturgie. Le *Viol d'Orgia* est un exemple pertinent du travail sur l'étrangeté et l'écart temporel : par la mise à distance, l'*exemplum* délivré devient une parabole⁹⁴, une fable allégorique où les personnages et les intrigues sont si éloignés de la réalité du spectateur qu'ils appellent nécessairement un travail d'analyse et d'interprétation « à plus haut sens⁹⁵ » aidé par le prologue et la conclusion du jeu. La pièce d'*Octavien et la Sibylle* opère, quant à elle, sur un mode de reconstruction chronologique. Les différences entre le passé et le présent sont lissées afin de donner l'impression d'une chronologie continue entre l'Antiquité donnée à voir et l'actualité du spectateur.

Ces deux spectacles connaissent ainsi un mode d'actualisation scénique différent : le premier exploite le prologue et la fin du jeu comme moments de passage d'un présent à un passé puis d'un retour au présent, permettant un effet de dépaysement pendant la représentation. Cela a pour effet de ne pas euphémiser la violence de la sanction infligée au Centurion par Orgia et de rendre acceptable la justice exercée par une femme, aux

94. — Sur le lien entre mise en scène du passé et allégorisation des personnages issus de ce passé, voir C. BOUTEILLE-MEISTER, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux 1554-1629*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest-Nanterre la Défense, 2011, p. 30-35.

95. — A. STRUBEL, « *Grant senefiance a* », *Allégorie et Littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 7-18.

yeux de tous, sur scène. Par ailleurs, les conséquences sociales pour Orgia de l'infidélité – même non consentie – sont résolues à la fin de la pièce par le *pardon*⁹⁶ de son époux, puisque justice a été rendue. L'acte est ainsi réparateur bien qu'en décalage avec les normes sociales médiévales. Par son *ethos*, l'expression de sa peur, de sa colère, de son désarroi et de son désir de vengeance, Orgia est à la fois une figure allégorique et une femme touchante pour le spectateur : son exégèse morale, portée par les seuils de la représentation, et sa caractérisation en tant que personnage singulier dans un contexte étranger cohabitent pour faire d'elle un *exemplum* et une héroïne. Dès lors, le personnage est actualisé pour le spectateur avant tout par l'acte de représentation dans la séance de théâtre⁹⁷ : c'est l'espace scénique qui permet à ces traces du passé d'entrer en résonance avec l'actualité. Le cas de la Sibylle Tiburtine est légèrement différent car le processus de christianisation des sources latines dans les *Mirabilia urbis Romae* – qui ont servi de source à *Octavien et la Sibylle* – la tire vers les figures chrétiennes de prophète et font d'elle un personnage qui a une fonction dans l'intrigue : l'individualité du personnage, l'expression de ses goûts, de ses passions et de ses sentiments sont peu exploitées, au contraire de celles d'Octavien avec qui elle partage le statut de protagoniste. Cette assimilation du passé vers une actualisation de ses normes, valeurs, personnages, par une réinterprétation au sein même de l'espace dramatique, conduit ainsi à rendre le passé moins saillant dans ce type de mise en scène.

L'étude de ces deux textes dans une perspective dramaturgique permet néanmoins de soulever pléthore de questionnements tout à fait actuels sur la représentation des héroïnes anciennes aujourd'hui : qu'elles soient antiques, médiévales, renaissantes, baroques ou classiques, les pièces issues d'un corpus ancien ne partagent plus tout à fait nos codes de langage, notre esthétique ou la codification gestuelle signifiante à laquelle nous sommes accoutumés dans les spectacles contemporains. Représenter de nouveau ces spectacles aujourd'hui nécessiterait sans doute l'adoption d'une stratégie similaire à celles proposées par les auteurs des pièces médiévales adaptant pour leur public des héroïnes de l'Antiquité : marquer frontalement la rupture temporelle et jouer d'un effet allégorique pour ramener le texte ancien vers notre culture et notre actualité ou, au contraire, choisir de lisser les différences temporelles pour faire résonner

96. — Viol d'Orgia, éd. cit., p. 104, v. 470.

97. — Ch. BIET, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », dans *La Permission et la sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (xiv^e – xvii^e siècles)*, dir. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS, K. LAVÉANT, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 319-338.

immédiatement ces héroïnes avec notre contemporanéité. Dans un cas comme dans l'autre, les exemples d'Orgia comme de la Sibylle sont certainement inspirants pour le monde du spectacle contemporain.

