

---

## Renaissance and Reformation Renaissance et Réforme



### Kern, Madeleine. Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552–1612)

Madeleine Lazard

---

Volume 34, numéro 3, été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1106366ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v34i3.17039>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Lazard, M. (2011). Compte rendu de [Kern, Madeleine. Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552–1612)]. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 34(3), 235–238. <https://doi.org/10.33137/rr.v34i3.17039>

---

© Canadian Society for Renaissance Studies / Société canadienne d'études de la Renaissance; Pacific Northwest Renaissance Society; Toronto Renaissance and Reformation Colloquium; Victoria University Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

**Kern, Madeleine.**

***Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552–1612).***

Genève: Éditions Slatkine, 2009. ISBN 978-2-0510-2097-8 (relié) 85 €

Mal connue, longtemps méconnue, la comédie humaniste de la Renaissance a été bannie dans un oubli étrange et injustifié jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a suscité alors un regain d'intérêt grâce à des rééditions dans des recueils collectifs. Un bref état de la question montre la nouveauté et l'autonomie de cette comédie française nationale régulière, apparue à la Renaissance. Le corpus est établi ensuite. Il comprend les œuvres de deux générations d'auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle. La première est celle des jeunes membres de la Pléiade, Etienne Jodelle en tête avec *L'Eugénie* (1552–1553), J. Grévin, J. de La Taille, A. du Baïf, désireux de faire table rase du passé théâtral national en instaurant la comédie régulière à l'antique. La seconde génération (1580–fin du XVI<sup>e</sup> siècle) se circonscrit autour d'auteurs italianisants. Odet de Turnèbe, Fr. d'Amboise, Larivey traducteur mais original adaptateur de comédies italiennes, écrivent en prose. Dans les années 1580 se manifeste un retour à l'octosyllabe et au climat des premières comédies.

L'étude comporte trois parties, elles-mêmes divisées en trois sections, chacune d'elles offrant une introduction et des conclusions. La première s'attache à « définir la séduction », dont l'approche théorique et discursive est analysée dans les prologues, chargés de persuader le public des qualités pédagogiques et de la visée éthique de la comédie, sur laquelle pèse toujours la condamnation du *De Spectaculis* de Tertullien. Mais le détachement amusé des auteurs dément une réelle intention édifiante.

La séduction constitue l'intrigue principale de toutes les comédies, son thème de prédilection. La jeune fille, d'une famille de bourgeois commerçants, est aimée par le jeune premier. Celui-ci, pour contraindre à donner leur accord ses parents, hostiles à leur mariage (pour des raisons d'intérêt, ou parce qu'ils veulent un autre parti, plus avantageux) va s'introduire dans la maison familiale par des stratagèmes divers, et y séduire la jeune héroïne, c'est-à-dire les mettre devant le fait accompli.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, « séduction » sous-entend péjorativement tromperie, corruption avec l'idée de faire dévier quelqu'un du droit chemin. Ce qui est le cas ici. L'honneur de la demoiselle, sa virginité, constitue une réelle valeur

marchande dont la perte met en doute l'honorabilité de la famille ; et ensuite comment marier une fille déshonorée ? Les parents seront trop heureux de la laisser épouser le séducteur, s'il veut encore d'elle.

La représentation de la séduction, en deuxième partie, suppose une étude de la topologie et de la réalisation scénique. Le décor des actions sur scène est celui de la *commedia erudita* : une rue ou une place bondée de maisons, un seul plan avec trois murs de fond, tendus de tapisseries. Pas encore de coulisses. L'action se déroule en plein air, ou à l'intérieur des maisons, la porte d'entrée restant ouverte, les incitations à entrer ou à sortir étant fréquentes. Mais l'espace scénique se construit surtout par des indications indiquées dans le dialogue des personnages, et par les didascalies expressives. L'unité de lieu reste très souple d'ailleurs, comme celle de temps.

La jeune fille, personnage théâtral tout nouveau, paraît fort peu. Aussi les rencontres des couples d'amoureux sont-elles très rares. Les tentatives de séduction d'une courtisane ou d'une servante sont plus librement montrées.

C'est donc un récit témoin qui tient le spectateur au courant de ce qu'il ne voit pas. Les informations sont données par un valet, ou une servante qui suit le déroulement de l'épisode, le décrit et le commente. Le retour inattendu et prématuré du père ou de la mère provoque une inquiétude sur le sort du séducteur. Il faut le faire s'échapper, à moins qu'il ne soit pris sur le fait. Des bruits, des voix, parviennent de l'espace invisible, et l'animent. Parfois, les parents eux-mêmes qui surprennent les amants assistent sans mot dire à la séduction, comme la mère de Louise dans *Les Contens* qui n'intervient pas, ni ne cherche à aider sa fille, mais enferme le jeune couple ; ou le père des *Ebahis* qui, trompé par le déguisement, se félicite de voir s'en tirer si bien celui qu'il croit être le vieillard, le prétendant choisi par lui. Ce peut être le séducteur lui-même, comme celui des *Ebahis*, qui commente avec complaisance son succès, face à un autre personnage.

Le déguisement et le travestissement révèlent les fonctions essentielles du vêtement. Un costume incarnat, dans *Les Contens* est porté par quatre personnages, dont une femme, et sa fonction est décisive dans l'intrigue.

Le travestissement, variante du déguisement, implique un changement temporaire de sexe. Condamné par l'Église, plus répandu, et jugé inoffensif dans le théâtre anglais, il prête à de savoureuses scènes comiques s'il s'agit d'un homme déguisé en femme (le laquais jouant l'amoureuse pour se moquer du

vieillard). Le travestissement de femme en homme, moins comique, scandalise bien davantage.

La séduction, dans tous les cas, a lieu dans un espace virtuel. Rendue vivante par le récit d'un témoin oculaire (dit hypotypose), elle doit devenir un spectacle pour les spectateurs, destinataires du récit, autant que les personnages présents sur la scène. L'espionnage peut être le fait des serviteurs ou des parents, abusés ou non sur l'identité du séducteur et de la fille séduite. Le récit qui devient ainsi un élément du drame doit être vraisemblable et pathétique. La séduction se réduit en fait à l'acte sexuel dans l'espace invisible qui sollicite la curiosité et l'imagination du public, puisque ce qu'il importerait le plus de voir est retiré des yeux du spectateur. Il se charge d'une signification érotique née de l'absence même. Le plaisir théâtral résulte aussi du fait que les acteurs de l'épisode transgressif ne sont aucunement sanctionnés.

La troisième partie, consacrée à « Dire la séduction », c'est-à-dire la représenter par le langage, propose une analyse détaillée des effets rhétoriques, poétiques et esthétiques de celui-ci dont la fonction est capitale puisqu'il offre un substitut verbal des scènes de séduction *in absentia*. Cette absence des deux protagonistes doit être comblée par l'illusion de leur présence. Le langage joue dès lors un rôle essentiel en se manifestant comme instrument de révélation ou de dissimulation.

Dans le discours des jeunes gens et des amoureux ridicules (vieillard, fanfaron, pédant), la parodie est manifeste. Le comique discret des deux premiers naît du contraste entre le langage raffiné, les thèmes courtois et la réalité très matérielle de l'expression de ce qui est convoité, l'acte sexuel. Chez les autres personnages, c'est du contraste entre le langage et le statut social. La jeune première, création originale de cette comédie de la Renaissance n'a pas un rôle comique. Soumise aux parents, attendrissante, elle ne peut trouver l'amour que dans le mariage, et c'est elle qui court le plus de risques. Mais elle fait sourire en acceptant de perdre son honneur pour y parvenir, tout en s'efforçant de conserver son apparence de bourgeoise vertueuse.

Le chapitre final mériterait une analyse plus détaillée. L'esthétique du détournement littéraire et ses formes du comique y sont étudiées à travers la phraséologie de plusieurs duos d'amour figurant dans les pièces du corpus. Leurs caractéristiques sont bien dégagées, la dégradation stylistique, le style « bas » ou « moyen » propre à la tonalité de la pièce sont finement et judicieusement analysés. À la fantaisie verbale, dont on a souligné l'éclipse dans ces œuvres, se

substitue une nouvelle dimension parodique et ironique de la comédie, inouïe jusqu'alors (p. 460). La peinture de la mentalité bourgeoise présentée avec un détachement souriant, qui fait de ce nouveau genre comique une comédie de mœurs, ce que l'auteur souligne à plusieurs reprises.

L'ouvrage de Madeleine Kern est une réussite. Cet excellent travail a le mérite de s'attaquer à un sujet neuf, original, peu traité, la séduction sur la scène comique. Mené avec une grande rigueur, le développement suit un plan logique, convaincant. Il faut admirer la précision dans l'information, la large connaissance de ce théâtre comique et des ouvrages critiques qui s'y sont attachés, la finesse de l'analyse des ressorts de l'intrigue et des sentiments des personnages. Des notes, très abondantes, sont fort utiles. Une bibliographie très complète, bien organisée, un index *nominum* et un index *rerum* complètent cette étude qui apporte une importante contribution à la connaissance de la comédie française de la Renaissance si longtemps et si injustement tenue dans l'oubli.

MADELEINE LAZARD, *Université de Paris III*

**Louthan, Howard.**

***Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation.***

New York: Cambridge University Press, 2009. Pp. xiii, 351. ISBN 978-0-521-88929-2 (hardcover) \$120.

In February 1694 a Jewish glove maker named Lazar Abeles was arrested in Prague, along with a teenage accomplice named Kurtzhandl, for having murdered the glove maker's child, Simon. Abeles committed suicide in prison; his youthful sidekick was tortured and put to death, receiving baptism as a Catholic in exchange for an end to his sufferings. Rather like the good and bad thieves of the Gospels, Abeles was subsequently depicted (figuratively and literally, in prints) as a damned villain, Kurtzhandl as a repentant sinner pulled back from the brink of hellfire at the eleventh hour. It fell to the initial victim, Simon, to become an instant Christian martyr as according to rumour he had been receiving instruction from local Jesuits with a view to conversion. He joined a fourteenth-century martyr, the newly canonized St. John Nepomuk,