

DHRAÏEF, BEYA, NÉGREL, Éric & RUIMI, Jennifer (dir.), (2018) *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, postface de Jean-Paul Sermain. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Registres. Études théâtrales », 386 pp. (dont 28 illustrations en couleurs), ISBN : 978-2-87854-996-6.

**Mots clés :** théâtre, charlatans, Moyen-âge, littérature, art

Ce volume rassemble une collection d'études pluridisciplinaires consacrées au personnage du charlatan tel qu'il est représenté dans les arts et la littérature du Moyen Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Les différents chapitres, écrits par des spécialistes français et étrangers, sont précédés d'une *Introduction* dans laquelle Beya Dhraïef souligne la duplicité sémantique entourant le mot *charlatan*. En effet, les sens de « guérisseur » et de « farceur » coexistent avec celui de « trompeur », ce dernier étant resté dans l'usage commun. Le charlatan devient donc le symbole du boniment, dépassant le seul domaine médical. Ce « protéisme » constitue la cible des différents essais de ce volume divisé en trois parties.

La première partie intitulée « Du *triacleur* au bonimenteur » présente l'évolution sémantique du mot *charlatan* et les différentes réalités historiques qu'il désigne (chapitre 1), ainsi que la manière dont les charlatans étaient perçus dans la culture entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle (chapitre 2). Dans le premier essai, Jelle Koompans reconstruit l'instabilité lexicale attachée aux professions charlatanesques (*mimes, histrions, thériacleurs*), laquelle se retrouve aussi dans la représentation littéraire du charlatan, où « il est difficile d'établir une typologie nette qui séparerait le charlatan de l'homme à tout faire, du serviteur qui cherche maître, du valet de maints métiers » (p. 29). Entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, cette instabilité se révèle aussi dans l'extension des significations liées au charlatan qui, emblème de l'imposture thérapeutique et religieuse, en arrive à symboliser l'hérésie à une époque de troubles religieux. Ensuite, Pierre Baron envisage les techniques commerciales des charlatans, qui mettent en scène des farces dans la tradition de la *commedia dell'arte*, jouent des tours de passe-passe et de la musique afin d'attirer le public vers la scène. Baron remarque que « le charlatan est un spectacle à lui tout seul » (p. 43) : ses tenues extravagantes, ses fanfaronnades, ses spectaculaires expérimentations de potions charment le public. François Rémond, reprenant la richesse des subterfuges charlatanesques et se concentrant surtout sur les dispositifs théâtraux qu'ils mettent en place, analyse « comment les pratiques commerciales des charlatans italiens, suivies par leurs épigones français, ont servi de relais pour l'introduction d'influences dramatiques italiennes dans le répertoire théâtral français du Grand Siècle » (p. 60). Ces trois contributions qui forment le premier chapitre nous montrent la relativité des catégories appliquées aux charlatans ainsi qu'à leur imaginaire, où les réalités s'entremêlent, celles du personnage et de l'acteur, celles de la guérison et du spectacle, ou encore celles de la commercialisation et de l'imposture. Ce sont aussi les débats sur le statut du charlatan qui contribuent à construire cette duplicité qui l'en-

ture. En effet, comme le remarque Jean-François Lattarico – dans le premier essai consacré à la réception des pratiques charlatanesques –, le jésuite Gian Domenico Ottonelli semble légitimer, dans son traité *Della cristiana moderazione del teatro* (1646-1652), l'activité des charlatans, à condition que leurs oraisons ne comprennent ni mensonge ni tromperie, ni gestuelle bouffonne ni parole burlesque, étant entendu que ces vices constituent « l'essence même de la charlatanerie » (p. 66). Dans cette perspective, le charlatan incarne le pôle négatif du théâtre jésuite proposé par Ottonelli, car ce dernier envisage la performance comme un moyen pour véhiculer la morale chrétienne, alors que le théâtre charlatanesque se fonde sur « la parole détachée de tout souci de vérité » (p. 74). Le charlatan devient alors un symbole négatif et, paradoxalement, on retrouve cet imaginaire dans *Lo Schiavetto* (1620) de Giovan Battista Andreini. En effet, grâce à l'analyse de Cécile Berger, on comprend que le *comico dell'arte* se moque d'un autre comédien, Tristano Martinelli, qui s'était arrogé le rôle de « charlatan des Princes » et qui devient, dans le portrait comique d'Andreini, le prince des charlatans. Cette division présentée tantôt par Ottonelli tantôt par Andreini, où le charlatan devient en quelque sorte le double négatif des acteurs, pourrait se rattacher aux tentatives de Niccolò Barbieri en Italie et de Bruscambille en France, qui tentent de souligner la différence entre leurs pièces et celles des charlatans. Une nouvelle conception du théâtre s'affirme donc grâce à la critique des impostures charlatanesques. En tant que bonimenteur, le charlatan acquiert une valeur iconique négative, mais cet imaginaire sera aussi repris de façon positive au XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous le montre Agnès Curel : à travers un éloge de sa « verve » et de son « éloquence », le charlatan se voit transformé en « un avatar populaire du comédien facétieux » (p. 85).

La deuxième partie – intitulée « La médecine empirique vue par les arts de la scène » – se concentre sur les significations liées à la transposition théâtrale de ce monde d'empiristes et de guérisseurs, actifs sur les foires et les places publiques dans les sociétés de l'Ancien Régime. Le troisième chapitre, consacré aux « figurations », s'ouvre ainsi avec l'essai de M. A. Katritzky qui montre la filiation entre le personnage théâtral du charlatan et le vendeur d'onguent qui apparaissait dans le théâtre religieux du Moyen Âge, ainsi que dans la représentation iconographique de la visitation des Saintes Femmes au tombeau du Christ. Le boniment du charlatan s'y dévoile en tant qu'opposition, plus ou moins consciente, à la révélation de la Vérité ; on retrouve également cette valeur dans la contribution de Patrick Dandrey sur « La tradition du médecin charlatan revue par Molière », qui a le mérite de montrer le « parallèle moqueur » (p. 117) dans les œuvres moliéresques entre la pratique thérapeutique des charlatans et celle des médecins officiels. Les deux personnages – convaincus eux-mêmes de l'efficacité de leurs tromperies – se confondent, mais c'est une confusion qui préexiste au théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, car le « charlatan dupe de lui-même » se développe à partir de la fusion de deux types comiques : le « fourbe déguisé » et le « pédant bonimenteur » (p. 121). L'« autosuggestion » atteint les charlatans et les médecins, mais aussi les malades, dans une « spectrographie de l'âme à la fois naïve et tordue de l'imposteur fanatique », qui s'incarnera aussi dans le « dictateur idéologue, premier convaincu par ses vociférations de bateleur mystique » (p. 124). Le charlatanisme révèle donc une « anthropologie de l'illusion » (p. 124) parfois intériorisée, mais qui peut également, à travers les tromperies et les mystifications, conduire à l'élaboration des intrigues théâtrales, lesquelles dévoilent les superstitions et la crédulité — comme le montre Christelle Bahier-Porte dans

sa contribution sur la représentation des charlatans dans les théâtres de la Foire. Le quatrième chapitre contient deux études qui se concentrent sur deux réécritures parodiques mettant en scène un personnage de charlatan dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Grâce à *L'Amour charlatan* de Dancourt et Gillier, étudié par le musicologue Bertrand Porot, on peut comprendre le rôle du charlatanisme dans les spectacles du début de ce siècle, où ce *topos* symbolise un renouvellement concernant à la fois la dramaturgie et les innovations stylistiques. Par contre, la pièce de Charles-Simon Favart, *L'Empirique*, étudiée par Flora Mele, envisage le charlatan comme le masque parfait pour une satire aussi bien médicale que littéraire : Favart s'en sert pour une parodie du *Mahomet* de Voltaire. C'est, de fait, la plasticité de l'imaginaire se construisant autour des charlatans qui est mise en lumière dans le chapitre 5, consacré à l'« ambivalence et paradoxe » de leurs représentations. En effet, Jennifer Ruimi montre, dans sa contribution sur « L'ambivalence des figures d'opérateurs dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle », les subterfuges des discours des charlatans, qui se rattachent aux modèles cicéroniens et à la rhétorique classique ; le comique de leurs propos transporte le public dans une dimension de rêve, où les charlatans – ancêtre des *performers* modernes – amusent et soignent en même temps. Martine de Rougemont, dans « Le paradoxe sur le charlatan de Louis-Sébastien Mercier », analyse la double utilisation de ce *topos* par un auteur des plus importants du Siècle des Lumières. En effet, Mercier nous montre que le charlatan est un escroc ignorant, mais aussi un personnage capable d'incarner le pouvoir thérapeutique des oraisons et du théâtre, en tant que manifestations d'une parole publique inédite que Mercier appelle par ailleurs de ses vœux.

La troisième partie, consacrée aux « Grands charlatans de l'histoire, personnages de fiction », envisage, d'une part, la manière dont certains personnages de la scène médicale ou intellectuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle se voient défigurés en charlatans par la polémique, d'autre part, les représentations collectives attachées à quelques charlatans célèbres. Dans le chapitre 6, à travers l'étude du cas de John Woodward, Sophie Vasset souligne qu'au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, le « charlatan est un miroir en négatif contre lequel les institutions se définissent » (p. 199). Dans cette perspective, le théâtre représente le lieu parfait pour critiquer un personnage historique en le travestissant de façon satirique en charlatan et en bonimenteur. Sont analysées dans ce chapitre, les représentations polémiques de Mesmer au théâtre – étudiées par Daniel Droixhe dans « Le mesmérisme, la verge à finance et *Les Docteurs modernes* (1784) » – et celles du comte Cagliostro – analysées par Étienne Leterrier dans l'étude suivante, « Cagliostro sur la scène du théâtre : une crise de la représentation comique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ? ». Par contre, le chapitre 7 se concentre sur les figures réelles de charlatans et analyse la façon dont ces derniers (et leurs contemporains) font de leur vie même une vie de fiction. Dans « «Un charlatan d'une espèce fort rare» : Goldoni/Vitali, reflets croisés », Constance Jori montre les stratégies d'autopromotion du charlatan Buonafede Vitali, ainsi que le rôle qu'il joue dans les *Mémoires* du comédien vénitien Carlo Goldoni, où il devient la « personification paradoxale » de l'idéologie théâtrale de Goldoni « rassemblant la culture savante et la comédie populaire des masques » (p. 240). Pour sa part, Sophie Rothé analyse « L'art de la mise en scène d'un charlatan moderne : Giacomo Casanova », et sa capacité à se façonner une image extraordinaire, profitant tantôt de la naïveté des ignorants, tantôt de celle des savants.

La quatrième et dernière partie, consacrée aux « Mille visages de l'imposture : théâtralité et critique sociale », élargit la perspective en montrant la relation que le stéréotype du charlatan trompeur entretient avec d'autres figures des sociétés de l'Ancien Régime. Par exemple, le chapitre 8 s'ouvre sur un article de Goulven Oiry – « Charlatanerie, manipulations et fanfaronnades dans la comédie française des années 1550-1650 : mise en abyme des pouvoirs du théâtre ou mise en scène de la théâtralité sociale ? » – qui place le charlatan au même rang que les imposteurs et les bonimenteurs peuplant la comédie renaissante. Astrologues, nécromanciens, mais aussi prostituées et soldats fanfarons témoignent d'une relation étroite de la comédie avec la société quotidienne, où ce sont les personnages les plus imposteurs qui dévoilent cette sorte d'enjeu réaliste. *A contrario*, Blandine Daguerre étudie « L'aubergiste Juan dans *El Pasajero* (1617) » en montrant comment ce personnage façonne une image de soi tout à fait trompeuse et faite d'exploits guerriers. Cependant, son refus substantiel de combattre est le même que celui mis en scène par la noblesse, véritable cible de l'auteur Suárez de Figueroa. La réflexion sur le théâtre espagnol du Siècle d'Or est également enrichie par Isabel Ibáñez, qui se concentre sur la représentation de la médecine dans *El Amor médico* (vers 1622) de Tirso de Molina, où le déguisement en charlatane, effectué par Jérónima afin de mener l'intrigue dramatique, déclenche toute une série d'effets de sens métathéâtraux. Le dernier chapitre s'ouvre sur un essai d'Éric Négrel intitulé « Politique du charivari : l'homme d'épée charlatan à l'Ancien Théâtre-Italien ». La théâtralisation du rite du charivari dans les comédies de la fin XVII<sup>e</sup> siècle « donne corps à un discours de réaction nobiliaire contemporain » (p. 315) qui critique les bouleversements sociaux et politiques liés à l'émergence de l'État moderne ; dans cette perspective, l'officier de guerre burlesquement travesti en faux brave devient, comme le faux médecin, l'emblème d'une imposture également dangereuse au niveau social. Sabine Chaouche, en se concentrant sur la même période que Négrel, montre en outre que le charlatanisme peut être associé aux chevaliers d'industrie, ces escrocs et bonimenteurs de salon qui peuplent le théâtre de Jean-François Regnard. La satire sociale se retrouve également chez Louis de Boissy, où – d'après Karine Bénac-Giroux – le charlatanisme manifeste son pouvoir trompeur dans les relations conjugales et amoureuses. La dernière intervention de Claire Trévien nous montre la manière dont l'imaginaire charlatanesque est façonné par les estampes révolutionnaires, afin d'attaquer le mesmérisme mais, surtout, les politiciens et les aristocrates pouvant s'opposer à la Révolution.

Le volume – qui contient une riche bibliographie raisonnée organisée en quatre sections (p. 357-372) ainsi qu'un index des noms propres – se termine par une postface de Jean-Paul Sermain qui conclut en soulignant l'hiatus entre les emplois anciens du mot *charlatan*, qui désignait à l'origine un métier relevant du domaine médical, et les significations contemporaines du mot, devenu synonyme de *imposteur* et de *escroc*. Cette polysémie est ancrée dans la duplicité avec laquelle le charlatan est représenté dans la littérature depuis la fin du Moyen Âge : ses pouvoirs thérapeutiques et rhétoriques étaient soumis aux besoins d'une activité marchande, et donc risquaient de se dévoiler comme simples tromperies.

Ainsi, *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne* a le mérite de tenter une compréhension de l'imaginaire charlatanesque sur plusieurs siècles, en montrant également l'évolution progressive d'un mot qui a réussi, au fil des siècles, à faire de la réalité qu'il désigne le symbole même de l'imposture. Ces significations sont déjà présentes dans la littérature renaissante, qui exploite elle aussi cet imaginaire pour

décrire l'altérité dans plusieurs domaines, de la politique à la littérature. Vagabondage et marginalité sont d'autres caractéristiques – avec le boniment souvent évoqué dans ces études – qui rendent ce personnage si intéressant, et dont l'imaginaire peut s'assombrir de nuances démoniaques mais aussi s'affiner jusqu'à devenir l'un des symboles de l'hétérodoxie philosophique. L'« anthropologie de l'illusion » – pour utiliser la formule de Patrick Dandrey – marque les actes de ce personnage, qui sait manœuvrer les croyances de l'homme pour l'escroquer mais aussi pour lui faire du bien ; d'ailleurs, il reste toujours un guérisseur !

Ce beau volume édité par Beya Dhraïef, Éric Négrel et Jennifer Ruimi s'insère parfaitement dans un « refleurissement » d'études sur les charlatans, dont témoigne également le livre de Roberto Tessari (*Allettamenti meravigliosi : immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Turin, Mimesis, « Filosofie del Teatro », 2018, 355 p.). Cet ensemble d'études ouvre beaucoup de pistes d'analyse, notamment pour comprendre comment l'illusion charlatanesque peut être reliée à l'illusion démoniaque, ou quelle relation existe entre les prestidigitations charlatanesques et celles de personnages bibliques tels Simon le Magicien. En outre, ce portrait de guérisseur errant et trompeur pourrait bien se rattacher aux portraits des gitans – chiromanciens et vagabonds – ou des juifs, souvent dotés d'une profonde – autant que blâmée – connaissance de l'art médical.

Matteo LETA  
Sorbonne Université, CELLF UMR 8599  
leta.matteo.93@gmail.com