

S'incarner, incarner l'autre. Promenades dans le personnel dramatique des jeux médiévaux (XIIIe – XVIe siècles)

Marielle DEVLAE MINCK
(Université Grenoble Alpes)

S'il est un lieu où l'on ne cesse de se confronter à l'autre, c'est bien le théâtre. En tant que spectateur, nous fréquentons un autre, assis à la place voisine dans le public, nous voyons un autre sur scène et nous assistons à la représentation d'un monde autre par le truchement du jeu des comédiens. En tant qu'acteur, nous incarnons un autre, nous donnons la réplique à un autre et nous donnons vie à des situations pour le bon plaisir des autres. La communication théâtrale est ainsi faire que nous sommes en perpétuelle confrontation avec l'altérité. Nous oscillons sans cesse entre l'art vivant qui nous confronte à d'autres individus et la fable jouée, contée, ce monde de fiction qui nous tient éloigné de notre réalité le temps d'une représentation. Cette situation réside dans la confrontation de deux espaces : « On distingue le lieu physique concret dans lequel les comédiens sont 'réellement' présents dans leur rapport au public qui les voit et les entend (le lieu scénique), et le passage par la mise en place d'un espace scénique à une entité abstraite de signes qui forme la représentation, figurée ou non, d'un 'autre' univers que l'univers 'réel' et concret des comédiens et du public : l'espace dramatique.¹ »

Dès lors, le corps du comédien devient une interface, le lieu d'un événement particulièrement intéressant : l'incarnation. Sur scène, on devient autre. Dans le public, on interprète la présence du comédien non pas comme celle de l'homme de métier mais bien comme la présence du personnage. Cela soulève bien évidemment une question pour tous les participants au spectacle en présence : qui est devant nous ? Est-ce l'acteur ? Le personnage ? Est-ce un cas de possession où l'entité spectrale du personnage existe par le texte, par les gestes, par les actes de ce corps volé ? Est-ce une transfiguration au cours de laquelle l'acteur renonce sciemment à sa propre identité personnelle pour tenter de se faire passer pour autre ? Car « ce corps [d'acteur] a justement un corps réel et social déjà constitué : c'est bien là le problème, le comédien n'est pas interchangeable et sera toujours vu, d'emblée, comme un individu, une silhouette, une voix, une allure voire une histoire personnelle doués de traits distinctifs parfaitement extérieurs à son rôle ou à sa performance.² » L'acteur est un être humain, le personnage n'est qu'une idée volatile dont on s'empare le temps du spectacle.

¹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 441-442.

² *Ibid.*, p. 443.

Comment, par conséquent, oublier l'acteur derrière le personnage ? Comment se défaire de la voix, des mimiques, du nom même des acteurs lorsque l'on regarde leur interprétation du personnage ? Car c'est bien Louis de Funès ou Yves Montand que l'on idolâtre dans la *folie des Grands*, bien plus que leurs personnages respectifs Don Salluste ou Blaze. La manière de jouer de ces deux acteurs est très reconnaissable et emblématique du reste de leur carrière dans ce film : le petit intrigant hargneux et hyperactif pour Louis de Funès, le grand poète romantique et cynique pour Yves Montand. Nombre de comédiens auront aussi cette tendance à se spécialiser dans un ou deux genres de grands rôles dans lesquels ils excellent en raison de leur personnalité ou de leur physique particulier : ainsi, dans le cinéma hollywoodien, les personnages dits de « second couteaux », c'est à dire des seconds rôles, souvent d'antagonistes, sont fréquemment joués par un même nombre restreints d'acteurs aux caractéristiques physiques saillantes : des « gueules » et dont le grand public ne connaît que rarement le nom. Il est indéniable que le facteur « chance » ainsi que les choix de carrière influent sur le destin de ces acteurs, toutefois il arrive aussi fréquemment qu'en raison d'un physique atypique hors des canons de beauté communément admis dans l'industrie du cinéma ou d'un handicap, ces acteurs n'obtiennent presque jamais la tête d'affiche et sont usuellement cantonnés pendant une large part sinon la totalité de leur carrière, dans ces seconds rôles³. Il en va de même pour les arts vivants : lorsque Olivier Py met en scène en 2017 le *Dialogue des Carmélites* de Poulenc avec la bien connue cantatrice Patricia Petibon dans le rôle titre de Blanche de la Force, le théâtre des Champs Elysées abritant la représentation aurait-il réellement fait salle comble si le casting avait été autre ? La personnalité et l'apparence de l'acteur colorent le rôle autant que les actions du personnage colorent les mouvements du corps en scène.

Le théâtre est un art vivant au contraire du cinéma qui fige l'image dans une séquence montée : chaque représentation est un événement unique, toujours différent des autres. Même soigneusement chorégraphié, le spectacle ne sera jamais le même deux soirs de suite et chaque participant aura une expérience légèrement différente, acteur comme spectateur, soir après soir. En cela, le poids pesant sur les épaules de l'acteur est sans doute plus grand encore : il doit être au sommet de son art, représentation après représentation. Il faut savoir effacer un corps, une voix, une identité socialement constituée pour faire naître sur soi et en soi le personnage incarné. Rien de surprenant, donc, que les costumes, décors, maquillages et accessoires aient une telle place dans les arts vivants dès l'Antiquité. Ce sont des signes extérieurs qui guident l'interprétation du spectateur, qui font oublier l'espace réel de la scène pour

³ Si de nos jours, des acteurs comme Michael Berryman connu surtout pour son rôle de Pluton dans *The hills have eyes* (Wes Craven, 1977) ou son apparition *The Devil's Rejects* (Rob Zombie, 2005) sont toujours considérés comme des seconds couteaux et reconnus surtout dans le milieu très particulier du cinéma de genre hollywoodien, on peut aussi, plus rarement, voir certaines carrières décoller suite à des choix judicieux de films. C'est le cas, par exemple, de l'acteur Danny Trejo, longtemps cantonné aux seconds rôles avant *Machete* (Robert Rodriguez, 2010).

basculer dans l'espace dramatique du mythe où tout est support à interprétation : les couleurs, les gestes, les mots, les formes. Dès lors, le comédien peut-il incarner sans costume ? Peut-il impersonner sans scène ? L'exploration de pratiques ludiques, pédagogiques et cliniques comme le jeu de rôle pourrait certainement apporter un éclairage à ces questions.

Ce n'est toutefois pas cette autre façon de faire du spectacle que nous présenterons dans ces lignes mais bien la pratique dramatique médiévale dans ce qu'elle a de plus traditionnel. Comme nous y invitent les directeurs de publication du vingtième numéro de la revue *Fabula LHT* paru en janvier 2018, nous proposons ici de faire de cet objet médiéval un laboratoire d'étude et d'expérimentation autour de l'incarnation d'un personnage⁴. Il s'agit alors d'utiliser le Moyen Âge comme exemple à partir duquel bâtir des hypothèses théoriques qui peuvent ensuite être expérimentées dans d'autres contextes : le Moyen Âge se fait alors terre féconde sur laquelle faire germer nos réflexions, et il s'agit moins, dans cet article, de chercher les spécificités éventuelles de l'incarnation au théâtre durant la période médiévale que de questionner l'incarnation dramatique de façon générale à l'aide d'exemples médiévaux révélateurs pour notre propos. Car s'il est parfois bien difficile de saisir la frontière entre l'acteur et son rôle dans nos sociétés contemporaines, ces remarques valent assurément pour le théâtre du Moyen Âge également. Durant le « siècle d'or » du théâtre médiéval, période s'étendant de la fin du XIV^e siècle au début du XVI^e siècle, le théâtre est en effet partout : dans les villes, dans les campagnes, à la cour, au barreau, sur la place publique et jusque dans les cimetières. On joue partout et pour toutes les occasions : grandes festivités urbaines publiques, fêtes privées, occasions spontanées. Le théâtre n'est pas seulement un divertissement, c'est surtout un média de masse : on informe, on questionne, on provoque, on façonne l'opinion publique. Ces spectacles portent une parole publique, de sorte qu'il soit parfois bien délicat de savoir si l'acteur incarne toujours bien un personnage sur scène.

Ces spectacles véhiculent alors des valeurs morales, religieuses, sociales ou politiques. Ces valeurs que l'on transmet par le texte de la pièce, le discours et l'attitude des personnages sont celles d'un groupe donné qui s'exprime sur scène mais ne sont pas nécessairement partagées par l'ensemble des participants de la communication théâtrale : certains acteurs ou spectateurs pourraient éprouver quelque réticence à leur réception. Le propos du texte de théâtre écrit peut ainsi se voir renforcé, altéré, déformé, voire inversé par la mise en scène. De même, ce discours reçu peut aussi bien conforter les valeurs du public comme les heurter, créant ainsi des débordements dont nous gardons parfois la trace dans des archives judiciaires. Il nous semble par conséquent pertinent de questionner ce processus de l'incarnation théâtrale dans la culture francophone médiévale au moyen des deux notions qui ont guidé ces

⁴ Florent Coste et Amandine Mussou, « De quoi le Moyen Âge est-il le laboratoire ? », *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », janvier 2018 [<http://www.fabula.org/lht/20/introduction.html>, page consultée le 6 janvier 2020].

jours internationales : le rapport à l'autre d'une part, la circulation des valeurs par le média dramatique d'autre part.

I. Espace scénique et espace dramatique : du monde matériel à l'empire d'un plus haut sens.

Pour saisir l'articulation entre espace scénique et espace dramatique, il convient de commencer par étudier les signes de la représentation que sont la scène, le costume, les accessoires. Ce sont ces éléments de mise en scène qui font, en effet, circuler le discours porté par la représentation, et donc les valeurs particulières attenantes. Nous avons assez peu de traces matérielles de jeu pour le Moyen Âge, sinon les archives comptables et juridiques ainsi que les didascalies présentes dans les textes qui peuvent s'avérer porteurs de précieux indices.

Nous pouvons commencer notre enquête sur la communication théâtrale par l'étude de l'espace scénique. La *Moralité du Jour Saint Antoine* est, par exemple, une pièce de théâtre jouée en 1428 au collège de Navarre, donc dans un lieu d'enseignement et de transmissions d'un certain nombre de valeurs socialement acceptées⁵. Cette pièce est clairement pédagogique puisqu'elle met en scène un Docteur confronté à l'inefficacité d'un certain mode de transmission orale de valeurs à autrui qu'est le sermon. Lorsqu'il fait ses allocutions publiques, il prend bien conscience que son auditoire ne retient pas son discours, pire, qu'il ne le comprend parfois pas. Dès lors, le théâtre est une réponse aux limites de ce média de la parole seule qu'est le prêche. En lui adjoignant la mise en scène, en faisant interagir plusieurs voix et corps sur scène et en donnant à voir cet espace autre, il devient possible d'illustrer un propos. Ainsi, lorsque le Docteur souhaite montrer ce qu'est vraiment le péché et les raisons pour lesquelles il ne faut surtout pas y céder, il préfère au discours le dispositif de la scène qui permet au personnage Pêché d'arriver sur scène sous les traits d'une femme hideuse et de se donner à voir au public :

Voir moy, Pechié invisible,
Qui m'est chose trop plus nuisible
Qu'en voz temps. Car par ignorance
Vous pechiez [...]
Or ne me voit point neantmoins,
Par quoy j'en puis attraper mains.
On en truve peu qui me fuiyent.
[...]

⁵ Sur ces notions, voir l'ouvrage collectif *European Drama and Performance Studies. Le théâtre au collège*, M. Demeilliez, E. Doudet, M. Ferrand et E. Syssau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018.

Car pas vous, veuille ou non, je suis
Contraint de monstrier le dommage
Qui vient par moy – de quoy j’enrage.
On me voit cy en poutraiture
Tant hideuse que jamais cure
Plusieurs n’aront de moy n’envie⁶.

Péché se courrouce ici d’être forcée de s’incarner par le dispositif de la scène. Elle peut en effet séduire et pousser au mal tout un chacun par sa seule voix, mais lorsque l’on voit son aspect physique repoussant, miroir de sa véritable nature, il est tentant de se reprendre et de ne plus pécher. Cela n’arrange bien évidemment pas les affaires de notre malfaisante allégorie. La scène théâtrale sape ainsi le fond de commerce de Péché en l’empêchant de demeurer invisible et en la forçant à se montrer. Incarner sur scène, c’est ici dénoncer, dévoiler⁷. On comprend, dès lors, que le dispositif théâtral soit ainsi prisé dans les milieux d’enseignement : le moyen est efficace pour illustrer un discours. Cette transmission par l’illustration est plus percutante pour la mémoire et donc plus susceptible d’être retenue sur le long terme. Péché, se rassure, cependant, non sans cynisme : pour être efficace, un enseignement doit être répété, faute de quoi, le spectateur finira par oublier et revenir dans ses anciens travers.

Mais je croy que tel me regarde
A qui demain n’en souviendra.
Lors comme lors, le temps viendra.
‘Nous avons oÿ une fable’,
Diront-ilz, ‘est-ce toy, dÿable,
Ou Dieu que doy premiers nommer⁸ ?’

Cet espace scénique donne donc à voir l’autre au spectateur, ce péché menaçant qu’il pense lui être totalement étranger et qui en prenant l’aspect familier d’un corps humain devient bien moins effrayant et bien plus compréhensible. C’est là la véritable puissance pédagogique du théâtre mise à l’épreuve du temps. Mais si l’espace théâtral permet de donner corps à l’invisible, il agit aussi comme lieu de révélation des secrets : l’espace dramatique est un lieu où les symboles se font signifiants, costumes, accessoires, maquillage et gestes des personnages sont autant de signes à décrypter

⁶ *La Moralité du jour saint Antoine*, éd. A. et R. Bossuat, in *Deux moralités inédites composées et représentées en 1427 et 1428 au collège de Navarre*, Paris, Librairie d’Argences, 1955, p. 19-87, v. 159-183.

⁷ Jean-Pierre Bordier, « *Magis movent exempla quam verba* une définition du Jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427) », in *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, réunis par Jean-Pierre Bordier avec la collaboration de Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 91-104.

⁸ *Moralité du Jour Saint Antoine*, éd. citée, v. 184-191.

pour accéder au sens caché derrière l'interface de la scène. Dès lors, il convient d'étudier aussi les lieux réels employés pour la représentation.

Ce n'est ainsi pas par hasard que l'un des lieux supposés de représentation de la *Moralité d'Argent* de Jazme Oliou dans les années 1470 soit le cimetière Saint Symphorien à Avignon. Cette pièce remarquable met en scène les derniers moments de la vie d'un homme déjà vieux. Celui-ci voit entrer Argent à son service, symbolisant un soudain afflux de richesses qui a de quoi faire tourner les têtes. Et la tête de l'Homme tourne, en effet : il emploie Argent à l'acquisition de biens temporels plutôt qu'à la réalisation de bonnes actions telles que l'aumône ou la charité. La Terre finit par jaillir du sol pour venir châtier le contrevenant aux ordonnances de modestie et de simplicité de l'Église. Ce jaillissement est parfaitement documenté par les didascalies de la pièce : Argent est ainsi terrorisé par l'apparition de la Terre « Nunc reperit Terram et facit sibi magnum timorem : / et se doit reculer de la Terre an se signent⁹ ». De même, Terre n'apparaît que très progressivement, puisqu'on ne voit d'abord que la tête avant qu'elle n'arrive en pleine lumière, ce qui ajoute au côté solennel de l'arrivée du personnage sortant lentement du sol : « La Terre parle maintenant et doit estre desoubz l'eschadefaults, / et que ne se moustre que la teste¹⁰ » puis « La Terre ce doit lever e pauc en pauc¹¹ ». Ce jaillissement d'un personnage est monnaie courante sur les scènes médiévales. On peut ainsi voir ce même dispositif dans une pièce protestante ultérieure où l'allégorie Vérité jaillit d'une caisse où elle était retenue prisonnière pour venir apporter au public son enseignement, mais le dispositif est particulièrement intéressant dans la *Moralité d'Argent* car il permet d'éclairer un peu plus précisément le rôle de la Terre. C'est un personnage peu courant des scènes médiévales dont le rôle est souvent fort ambigu : à la fois mère et fossoyeuse de l'homme selon les lectures de la *Genèse* 3:19 qui veut que l'homme vienne de la poussière et y retourne après sa mort. Dès lors, jouer cette scène de jaillissement de la *Moralité d'Argent* dans un cimetière permet au personnage de prendre tout son sens : elle devient une figure inquiétante de Faucheuse ou de revenante. Juge des actes du personnage, elle achève la pièce en l'emportant avec elle dans les profondeurs que l'on devine infernales. C'est la damnation d'un homme ayant fait de mauvais choix de vie que l'on nous donne à voir.

Cette expérience d'une altérité extrême où des allégories évoluent sur scène et interagissent avec l'humanité faite personnage permet une illustration et un enseignement particulièrement efficaces des valeurs véhiculées par la pièce : la mise en scène et le lieu de jeu se mettant ainsi au service d'un propos. C'est pourquoi il est aussi bien avisé, dans ce théâtre francophone médiéval, de prêter une attention

⁹ Jazme Oliou, *Moralité d'Argent*, éd. A. Hindley, *Recueil général de moralités d'expression française*, J. Beck, E. Doudet, A. Hindley (dir.), Paris, Classiques Garnier, t. 2, 2019, didascalie précédant le v. 1055, p. 442.

¹⁰ *Ibid.*, didascalie précédant le v. 1060.

¹¹ *Ibid.*, didascalie précédant le v. 1065.

extrême aux costumes et aux accessoires employés. Bien que nous n'ayons que peu de traces de la mise en scène, les recueils comptables comme les didascalies des pièces peuvent fréquemment nous aiguiller sur le port d'un costume ou l'usage d'un accessoire. Or,

Le port d'un costume est un acte moins évident qu'il ne paraît au premier abord puisqu'il réagit aux différentes natures des *dramatis personae* occupant ces scènes. Les personnages incarnant des abstractions conceptuelles revêtent leur habit comme une tunique de Nessus : le mettre c'est pour elles exister ; l'ôter, c'est disparaître¹².

L'habit fait le moine sur les scènes médiévales, et en particulier sur les scènes allégoriques. Il est courant dans des moralités de voir un personnage changer de costume au cours de l'action dramatique : ce changement de costume permet ainsi de révéler la modification des dispositions mentales et émotionnelles du personnage. Ainsi dans la *Moralité du Limon et de la Terre*, Luxure essaie de détourner Chacun du chemin moral enseigné par l'Église. Incarnant le vice et la tentation, l'allégorie a le plan suivant pour attirer l'homme dans ses filets : il faut lui faire oublier qu'il est mortel. Pour cela, il faut qu'il cesse de regarder dans le miroir qu'il a reçu de Raison et qui agit comme un *memento mori*. Une fois que Chacun aura cessé de regarder cet objet qui sert de garde-fou en le poussant à se conduire vertueusement par crainte de l'Enfer, Luxure pourra l'encourager à la débauche et le faire sombrer dans une vie inavouable afin de damner son âme. Elle tente donc de pousser Chacun à remplacer un symbole par un autre : elle souhaite lui faire oublier son miroir et revêtir une robe de péché.

Luxure
Doux amy, ne t'i mire plus,
Car ce n'est que merencollie,
Mais vestez ceste robe jollie,
Et pense de toy festier.

Chacun
Voise com en pourra aller.
Il fault avec les loups uller¹³.

¹² Estelle Doudet, « Esthétique du rapport : l'habit des allégories au théâtre (XVe – XVIe siècles) », in *Voir l'habit : discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVIIe siècle*, P. Mounier et D. Dupont (dir.), Bern, P. Lang, 2014, p. 245.

¹³ *Moralité du Limon et de la Terre*, éd. M. Devlaeminck, in *La moralité du limon et de la terre et la moralité des quatre éléments, édition et étude esthétique, historique et sociale de deux pièces du Recueil Trepperel*, mémoire de M2 sous la direction d'Estelle Doudet, soutenu le 20 mai 2016, Université Grenoble Alpes, en ligne sur [Dumas](#), v. 409-414.

C'est ainsi que le costume peut montrer le changement ou le basculement d'un personnage : le corps de l'acteur se grime pour devenir un espace dramatique où le signe est apposé à même la peau. Le signe peut alors opérer diverses transformations sur le corps de l'acteur, en le transformant, par exemple, dans le *Monde qui tourne le dos à Chascun* en corps social :

Le Monde
Mais Chascun, je voudroys savoir
Ce que denotent voz habiz [...]

Chascun
Le bonnet rond qu'en teste porte
Cela represente l'Église [...]

Le Monde
Ce gardebras, quel propos esse ?

Chascun
Cela nous denotte noblesse [...]

Le Monde
Et ces chausses en verité ?

Chascun
C'est Labeur qui jour et nuict veille¹⁴.

Devenu par l'habit une représentation de la société toute entière, le Monde porte ainsi un discours d'autant plus important qu'il brasse des valeurs déterminantes pour tout le monde, spectateur compris et ce quelque soit son statut social effectif.

Les artifices de la représentation permettent ainsi de distinguer deux espaces : la scène où se joue une « fable¹⁵ » et le monde civile où évoluent les acteurs lorsqu'ils ne sont pas en représentation. L'espace dramatique où l'acteur se fait personnage est un empire du signe au sein duquel tout devient signifiant : le costume, le décor, l'accessoire sont autant de façon de symboliser des significations et valeurs pour le spectateur qui doit alors se lancer dans un jeu de pistes interprétatives pour comprendre les enjeux de la représentation. Cet espace autre de la scène est ainsi un support de réflexion et de méditation pour le spectateur, mais également de

¹⁴ Jean d'Abondance, *Le Monde qui tourne le dos à Chascun*, Lyon, J. Moderne, 1541, v. 425-442.

¹⁵ Aristote, *Poétique*, éd. B. Gernez, Paris, Belles Lettres, classiques en poche, I – 15.

divertissement. C'est un voyage étrange, le temps de la représentation, où l'on croise de bien étranges personnages sur lesquels il convient de s'attarder à présent en ce qu'ils sont des autres : parasite sans corps sinon celui de l'acteur, être immatériel dont il faut décoder les signes incarnant parfois une altérité extrême.

II. Incarner l'autre : de l'altérité extrême du personnage allégorique à la familiarité du personnage publique.

S'il est un type de personnage qui peut sembler intuitivement et irrémédiablement autre pour le lecteur du XXI^e siècle autant que pour le spectateur du XVI^e siècle, c'est bien le personnage allégorique : pratique usuelle des scènes médiévales entre le XIII^e et le début du XVI^e siècle, il est tombé en désuétude à mesure que les tensions entre Protestants et Catholiques s'intensifiaient. Le théâtre allégorique s'avère, à cette époque, une arme de propagande religieuse efficace, largement employée ainsi qu'en témoigne l'abondance de pièces allégoriques véhiculant les idées de la Réforme puis de ses opposants¹⁶. Ce type de personnage doit être interprété, en effet, non seulement par l'acteur mais également par le spectateur contraint d'en décrypter le sens et les propos pour comprendre les enjeux de la pièce, il est ainsi extrêmement versatile et peut être tordu et distordu pour lui faire dire tout et son contraire. On peut ainsi songer à l'édifiant exemple d'*Elkerlijk*, pièce allégorique néerlandaise mettant en scène les errances d'une allégorie représentant l'humanité sur la grande route de la vie. Cette pièce a connu un succès européen et a bénéficié d'une traduction anglaise, *Everyman*, et de plusieurs traductions latines. Ce sont ces dernières qui apparaissent comme remarquables : avec d'infimes différences des unes aux autres, certaines pièces ont défendu l'idéologie de la Réforme lorsque d'autres se sont avérées plus conservatrices. La nébuleuse de pièces gravitant autour d'*Elkerlijk* est éclairante en ce qu'elle met en évidence qu'il suffit de très peu de modifications dans le texte de la pièce pour la faire basculer du côté catholique ou protestant et convaincre très efficacement un auditoire, ce qui explique le désamour pour les personnages allégoriques à la fin du XVI^e siècle. C'est pourquoi il nous semble essentiel d'étudier ce type de personnage en particulier : cette versatilité du sens de l'allégorie met l'accent sur son caractère généralisant. Ce sont, souvent les mêmes personnages allégoriques que l'on retrouve d'une pièce à une autre : allégories de l'humanité renvoyant au spectateur (L'Homme, Chacun, Tout le Monde), des vices (Péché, Avarice, Orgueil, Luxure, Outrecuidance), des vertus (Raison, Sagesse, Bon avis, Justice) et de personnages emblématiques de la culture

¹⁶ Les pièces allégoriques protestantes sont légion : *La Vérité Cachée*, moralité genevoise vectrice des idées de la Réforme, provoque une émeute lors de sa représentation en 1563 dans une ville de la région lilloise, par exemple. Sur ce cas, voir Estelle Doudet, « Perception augmentée, arts de la scène et écologie de l'attention, pour une archéologie médiévale du visuel », in *Ecologies de l'attention et archéologie des médias*, Yves Citton et Estelle Doudet (dir.), Grenoble, UGA éditions, 2019, p. 143-157.

médiévale comme la Mort. Dès lors, chaque personnage allégorique vient sur scène avec deux éléments : le sens particulier que la pièce lui confère par les actions de l'acteur qui l'incarne, mais encore un ensemble de valeurs véhiculées par le reste du corpus dramatique convoquant le même personnage dans d'autres situations. La mémoire du spectateur est donc activement sollicitée et avec lui l'ensemble des valeurs sociales et morales qu'il a pu associer à ces personnages. Dès lors, revoir ces allégories en scène est une occasion de réaffirmation de ses valeurs personnelles par confrontation ou adéquation avec celles de ces autres qui s'agitent sur les tréteaux.

Avant d'explorer quelques exemples mettant en lumière ces jeux de valeurs et d'altérité sur les scènes médiévales, cependant, il convient de s'attarder un peu sur la nature de ces personnages qui paraissent désormais très étonnants pour un lecteur lecteur du XXI^e siècle. Devenu la marque de fabrique des moralités quoi qu'on le trouve parfois dans les mystères et sotties, le personnage allégorique fait incarner à un comédien un personnage qui est lui-même une abstraction. Cette abstraction est symboliquement très forte, douée d'une grande autorité ce qui renforce l'aura du personnage, et donc de son discours. Un personnage se présentant comme Sagesse attirera volontiers l'attention du public, par exemple. Ces allégories sont donc idéales pour la mise en scène de transmission de valeurs morales ou civiques pour peu que l'on respecte son *decorum* : à savoir le fait que l'allégorie doit s'exprimer en accord avec ce qui est attendu pour son personnage. Sagesse, ainsi, ne pourrait se montrer folâtre ou insouciant puisque ce n'est pas dans les attributions qui sont usuellement les siennes. L'*Instructif de seconde rhétorique*, l'un des seuls arts poétiques médiévaux à évoquer le théâtre souligne ainsi dans sa section consacrée aux moralités et aux personnages allégoriques que « Item on doit garder erreur / En parlant toujours par honneur » (v. 1901-1903). L'ouvrage souligne tout l'*ethos* entourant le personnage allégorique qui doit parler par « parabolée maniere » (v. 1884), revoyant autant à la matière biblique des paraboles qui constituent en effet souvent des intertextes pour les moralités, qu'à une parole à décrypter et donc métaphorique. L'adéquation entre les paroles d'un personnage allégorique et la charge sémantique que lui confère l'allégorie est également soulignée dans l'*Instructif* (v. 1885-1890) : les paroles de ces personnages doivent être « décorées de belles collocations » (de beaux dialogues), « de belles démonstrations / rhétoriques ornacions ». Dès lors, l'ouvrage se montre insistant sur les phases argumentatives et rhétoriques de ce théâtre qui propose en effet régulièrement des débats entre des tenants des pôles de la vertu et du vice¹⁷. Les propos doivent en outre être « autorisés par deues diffinicions »,

¹⁷ Il est ainsi courant de voir des moments de *disputatio* entre des allégories du vice et de la vertu, ces passages ayant pour but de convaincre le spectateur interne qui les observe – l'allégorie de l'humanité qui fait office de personnage principal – tout comme les spectateurs de la pièce de théâtre que constitue le public.

ce qui place les allégories du côté de la parole d'autorité, du modèle, et la moralité du côté de l'exemple¹⁸.

Il est aisé de comprendre la portée symbolique d'une allégorie du vice ou de la vertu dans un contexte de spectacle pédagogique : le personnage a pour objectif de transmettre par son discours et ses actions une valeur à laquelle le spectateur doit s'identifier s'il s'agit d'une vertu ou s'opposer s'il s'agit d'un vice. Les allégories du Vice sont ainsi souvent présentées en mauvaise part, laides, comme c'est le cas de Pêché dans la *Moralité du Jour Saint Antoine* précédemment évoquée, ou au contraire trop séduisant pour être honnête. Ainsi, dans la *Moralité des quatre éléments*, Satan désire faire choir l'Homme dans le péché. Pour cela, il a recours à deux allégories, Plaisance Mondaine, incarnant tous les vices auxquels on peut s'adonner dans le monde, et Outrecuidance, sa fille. Toutes deux sont présentées comme de belles femmes séduisantes qui arrivent à corrompre l'Homme. Outrecuidance, en particulier annonce lors de sa première apparition sur scène sa volonté de séduire l'Homme pour le divertir de la crainte de la mort et du jugement de son âme qui seuls le font se conduire moralement :

Je donne à l'Homme tel cuidez
Qu'il ne pense à jamais mourir.
Je l'ay fait du tout Dieu laisser,
Je l'ay fait jurer et mentir.
Vé le là pour vous advertir.
Atirer le veut à peché¹⁹.

L'homme est d'abord outré par les propos d'Outrecuidance qui « parle trop hault » (v. 211), mais finit par être séduit par ses propos, « Amy voustre parler m'enivre. » (v. 243) dit-il avant de prendre Outrecuidance comme amante et conseillère. A l'inverse, les allégories de la vertu font figure de prêchuses : elles sont les tenantes d'un discours raisonnable, moralement et socialement acceptable, ce qui les rend souvent moins attirantes de prime abord que les allégories du vice ainsi qu'en témoignent les réactions de l'Homme lorsque les allégories des quatre éléments, l'Air, l'Eau, le Feu et la Terre tentent de le raisonner :

Vecy merveilles à ouyr !
Ceulx qui me doyvent resjouyr
Sont ceulx qui me donnent tristesse.
Vous tous me devez soustenir,

¹⁸ *Instructif de seconde rhétorique*, in *La Muse et le Compas*, éd. J.-C. Monferran, Paris, Garnier, 2015, p. 13-180.

¹⁹ *Moralité des quatre éléments*, in *La moralité du lyon et de la terre et la moralité des quatre éléments*, éd. citée, v. 171-176.

Mais qui vous met de cy venir
Estriver et monstrier rudesse ?
Si j'ay fait ung peu de largesse,
Comme on fait en flour de jeunesse,
Je ne vous f[a]is nul desplaisir.
Vous devez tenir en lyesse
Vostre maistre et vostre maistresse,
Et laissez chascun convenir,
Dieu vous a voulu asservir,
Tous quatre, pour mon corps servir²⁰.

Mais à la fin, les moralités donnent invariablement raison à ces gardiens des vertus afin de montrer au spectateur que bien que les discours socialement et moralement acceptables soient moins séduisants que l'appel du vice, ils est, toutefois, plus valorisant de les suivre lorsque vient le moment de la mort. Les moralités confrontent ainsi deux ensembles de valeurs, celles défendues par la société médiévale fortement marquée par la morale chrétienne et d'autres, plus tentantes dans leur liberté, plus douteuses aux yeux des médiévaux. Car l'argument en bout de ces moralités est bien celui de la rédemption de l'âme après la mort : le chemin vertueux mène au Paradis, le chemin du vice mène à l'Enfer.

Mais toutes les allégories incarnant une valeur morale ou sociale, une vertu, un vice ne sont pas aussi aisées à comprendre ; certaines allégories incarnent parfois une notion tellement abstraite, floue ou, au contraire, si spécifique qu'il semble complexe d'en reconstituer aujourd'hui le sens. Ces personnages sont peu nombreux mais provoquent un sentiment d'altérité chez le lecteur moderne dont il est difficile de savoir s'il était ou non partagé par les spectateurs médiévaux. C'est le cas du personnage de Bien et Mal, par exemple, présent dans la *Moralité d'Argent*. Le rôle est composé essentiellement de figuration jusqu'à la fin de la pièce où le personnage prend finalement la parole pour se présenter :

Mal et bien
Je suis et le bien et le mal
Que l'Ome a fait toute sa vie :
Et le mal est d'ici aval
Du corps la plus grande partie²¹.

Le personnage, tantôt appelé Bien et Mal, tantôt appelé Mal et Bien, symbolise en réalité les actions de l'homme : son aspect et son nom changent selon que l'homme fasse le bien ou le mal. Il sert ainsi d'enregistrement des choix faits par l'homme au

²⁰ *Ibid.*, v. 413-426.

²¹ Jazme Oliou, *Moralité d'Argent*, éd. citée, v. 1458-1462.

cours de sa vie et de preuve pour Terre lorsqu'elle vient le juger. Ce personnage demeure silencieux pendant la majeure partie de la *Moralité d'Argent*, mais plusieurs mentions laissent à croire qu'il est présent sur scène à plusieurs reprises sinon pendant l'intégralité de la représentation, aux côtés de l'Homme ou à l'arrière de la scène. Témoin vivant de l'âme humaine, il agit comme un signe permanent de l'inéluctable damnation de l'homme. Les spectateurs le voient changer tel un baromètre de la pureté de l'âme de l'Homme jusqu'au dénouement final de la pièce où l'Homme est emporté en Enfer par Terre. Ce type d'allégorie n'incarne plus des valeurs partagées ou non par la société mais la conséquence de l'acceptation ou du rejet des valeurs communément admises dans la communauté pour laquelle cette pièce est représentée, ici, les valeurs chrétiennes de partage, de générosité, de piété et de simplicité. En affichant ostentatoirement sur scène ce personnage, l'auteur met en place un dispositif d'évaluation des valeurs véhiculées par les différents personnages : selon le costume, l'attitude et même le nom du personnage, le lecteur comme le spectateur peuvent comprendre immédiatement le jugement à porter sur les actions de l'Homme et les valeurs que celles-ci sous-tendent.

S'il est aisé de comprendre comment les allégories incarnant vices et vertus peuvent susciter des comportements moraux ou socialement acceptés en transmettant des valeurs particulières, il est peut-être plus complexe de décrypter le mode de fonctionnement d'allégories incarnant un autre désigné. On trouve en effet – plus rarement, il est vrai – des allégories incarnant des parts du corps social comme Chevalerie, Labour ou Clergé²² mais aussi des pays comme Angleterre et Espagne dans la *Couvée des Anglais*²³. Cette dernière pièce imprimée au début du XVI^e siècle est un cas intéressant en ce qu'elle associe à chaque personnage représentant un royaume un ensemble de valeurs et de traits censés caractériser les décisions politiques de ce royaume. Son écriture a très probablement été motivée par le risque d'encerclement du Royaume de France par l'alliance entre l'Angleterre et l'Espagne à cette période. Dans ce texte, une femme, incarnation de la sagesse populaire des spectateurs français, rencontre Espagne qui a caché sous sa grande cape Angleterre. Mais la femme n'est pas dupe et reconnaît les compères qui ont osé faire une alliance contre son bon roi François I^{er}. Elle les invective et les met en bute à l'ire populaire qui ne manquera pas de gronder dans le public. En incarnant une région du monde ou une partie de la société, ces allégories incarnent sans doute moins l'essence de la

²² Ces trois allégories incarnent les trois états de la société médiévale dans la *Moralité des trois états* dans le *Recueil Trepperel*, Paris, BnF Res Yf. 149 (20), texte en ligne sur [Gallica](#) ; Chevalerie incarne la noblesse, Clergé les ordres ecclésiastiques, Labour le tiers état. Dans la pièce, tous trois se disputent pour savoir lequel de ces trois groupes sociaux est le responsable de tous les maux du monde.

²³ *Couvée des Anglais*, Chantilly, Musée Condé IV-D-097, imprimé transcrit par E. Doudet dans *Essai sur les jeux moraux en français (1430-1560)*, thèse d'habilitation à diriger les recherches soutenue en 2013, Paris-IV, Sorbonne, p. 573.

culture de cette région du monde que le regard que l'on jette sur elle : l'Espagne et l'Angleterre sont ainsi interprétées non pas dans leurs spécificités régionales mais bien en tant qu'ennemies du Royaume de France en proie à leurs machinations. Il est ainsi intéressant de les étudier, en ce qu'Espagne et Angleterre incarnent à la fois une altérité géographique, politique et culturelle pour le spectateur : Espagne et Angleterre sont des allégories incarnant à la fois les rois ennemis de François Ier faisant peser sur le Royaume de France un risque militaire et les stéréotypes généralement associés aux populations espagnoles et anglaises afin de faire tourner à plein régime le registre de la caricature. Ainsi Angleterre représente Henry VIII et le met en scène comme un conquérant vaincu et cherchant réconfort tandis qu'Espagne campe une figure parodique de Charles Quint qui cache l'Angleterre vaincue sous un manteau comme on peut le voir parfois dans les représentations iconographiques de la Vierge au manteau qui protège sous son vêtement saints et martyrs :

Angleterre

Je cuydoys le pays conquerre
Et avoir ayde et secours
Tant d'Escosse que d'autre terre ;
Mais tout sy me va a rebours
Je suis entré jusque<s> au decours
De Fortune la tresdiverse,
Qui sur moy se monstre parverse.
Il n'est nul qui<l> le sceust scavoir.

Espaigne

Bel oncle, il vous fault couvers.
Boutez vous dessoubz mon manteau :
Je vous couveray frisque et beau
Et du tout vous reschaufferay²⁴.

Au cours de la pièce, la Femme rencontre ces deux personnages et discute avec eux sans qu'ils ne lui dévoilent son identité. Mais celle-ci n'est pas dupe et lorsqu'elle comprend enfin qui se tient devant elle, la Femme assume son rôle de représentante de la *vox populi* en invectivant les deux ennemis de la France et de François Ier. Elle appelle par exemple Espagne par le sobriquet injurieux « Jean Gipon », surnom donné à Ferdinand d'Aragon que l'on raillait pour être trop « dans les jupons » de son épouse Isabelle (v. 53), et menace de les attaquer s'ils venaient à insister qu'elle leur fasse bon accueil :

²⁴ *Ibid.*, v. 23-34.

M'erne, je n'y sieux pas tenue !
Vos n'estes que broulloux parfaictz,
Car vous broullez en tous endroits,
En la fin s'en treuvent broullez²⁵.

Le discours est ici limpide et nationaliste : en ridiculisant et invectivant des allégories représentant les pays ennemis, la Femme se fait porteuse d'un discours de soutien à la politique de François Ier qui passe par le dénigrement de l'autre, de son comportement et de son absence de valeurs. Nous comprenons ainsi que ce dispositif allégorique puisse être utilisé non seulement pour incarner des vertus et des vices, mais encore des corps sociaux constitués, des groupes rivaux du public, et servir de support fédérateur de l'opinion des spectateurs dans l'adéquation avec les valeurs véhiculées par un groupe social représenté sur scène – la Femme, ici, incarne l'opinion que l'on voudrait voir partagée dans le public – ou dans l'opposition vis à vis de ces valeurs – Angleterre et Espagne sont ici tournés en ridicule et présentés comme l'ennemi contre lequel il faut s'unir.

Les personnages allégoriques tels Espagne et Angleterre sont intéressants en ce qu'ils renvoient à un pays autant qu'à une personne particulière facilement identifiable, les monarques. L'allégorie n'est alors plus qu'un masque léger pour dissimuler l'identité du personnage visé. La *farce de Pattes-Ouaintes*, commente ainsi violemment l'actualité de l'année 1492 à l'Université de Caen : rattachée à la couronne française depuis peu, cette université se voit attaquée dans ses privilèges d'exemption fiscale. Refusant de céder au pouvoir en place et désireux de ne pas payer d'impôts, les « escoliers » et professeurs de l'Université font circuler des pamphlets contre le Roi avant d'assiéger la demeure personnelle du bailli royal de la région Girard Buriau et d'y faire représenter *Pattes-Ouaines*. Pierre de Lesnauderie qui deviendra par la suite lui-même recteur de l'université, y campe ce personnage de Pattes-Ouaintes, le personnage aux « pattes graissées » par les autorités royales pour lui faire prendre des décisions contre la localité, c'est à dire cette figure de bailli corrompu par le pouvoir royal qui place les intérêts de la couronne – et ses propres intérêts – au dessus de ceux de l'université locale²⁶. Cette représentation est intéressante en ce que Pierre de Lesnauderie joue ici littéralement l'autre : il incarne le bailli suspecté de corruption, et le joue devant lui, le grimant et l'accusant ainsi en sa présence. Ce dispositif est une action particulièrement efficace, puisqu'elle permet à l'Université de conserver son privilège d'exemption d'impôt. Dès lors, confronter l'autre à son double allégorisé peut-être une technique de pression redoutable.

²⁵ *Ibid.*, v. 100-104.

²⁶ *Farce de Pattes Ouaines*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, in *Recueil des sotties françaises*, tome 2, Paris, Classiques Garnier, à paraître. Sur cette pièce, voir Estelle Doudet, « Statut et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français (XVe-XVIe siècles) », in *Le théâtre polémique français 1450-1550*, M. Bouhaïk Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 21.

L'allégorie se fait alors masque particulièrement léger qui peut parfois disparaître totalement lorsque des pièces mettent sur scène des personnages historiquement documentés sans le masque allégorique.

Jouer l'autre peut aussi parfois se passer du masque allégorique. *Le jeu de Pierre de la Broce*²⁷, jeu allégorique du XIII^e siècle met ainsi en scène un personnage historique sans masque confronté au regard de personnages allégoriques incarnant des vertus. Ce texte, l'une des plus anciennes pièces allégoriques du corpus francophone, met en scène le procès du personnage éponyme, alors grand chambellan de Philippe III tombé en disgrâce et exécuté sur la place publique à la surprise – et au courroux – générale de la population parisienne. Le texte permet ainsi de donner à voir le procès qui s'est déroulé en huis clos à la population révoltée de la mise à mort d'un personnage public très apprécié d'eux, et d'expliquer ainsi le jugement rendu à un public qui n'a pas pu assister au véritable événement judiciaire. Pierre de la Broce est par conséquent mis en scène dans un procès que lui intentent un groupe d'allégories de vertus faisant office de juge : les charges apportées par ce groupe noircissent progressivement le personnage, le faisant passer d'un homme sympathique victime d'un complot judiciaire à un personnage dangereux pour l'ordre public, justifiant ainsi l'exécution du double véritable de ce personnage représenté sur scène. Il s'agit, par le théâtre, de substituer l'identité du mort et de l'acteur pour justifier par le comportement en scène de ce dernier la mise à mort du premier : l'acteur incarne alors moins le personnage historique que le regard porté sur lui par le prisme de valeurs d'une société donnée puisque ce qui est reproché principalement à Pierre de la Broce par Philippe III est bien de lui avoir fait de l'ombre.

L'expérience ultime de l'altérité sur scène, cependant, consiste peut-être à se jouer soi-même pour un acteur : dans ce cas, celui-ci est tiraillé entre ce corps social de l'acteur évoluant dans un espace scénique, et ce corps fictionnel, dangereusement proche du corps social, dans l'espace dramatique. Lorsque l'on joue son propre personnage sur scène, joue-t-on un autre créé pour l'espace de fiction, ou se joue-t-on soi-même ? C'est ce procédé, rare sur les scènes médiévales, dont fit peut-être l'expérience Adam de la Halle, au XIII^e siècle dans le *Jeu de la feuillée*. Il écrit son propre rôle nommé « Adam » qui est, dans la fiction comme dans la vie réelle, auteur à succès de la ville d'Arras, connu pour son théâtre et ses chansons : le personnage ouvre la pièce en se disant désireux de quitter la ville d'Arras où sa carrière littéraire, dit-il, ne peut s'épanouir et avide de s'installer à Paris où il pourra briller dans la bonne société.

Adam

Segneur savés pour quoy j'ai mon abit cagniet ?

²⁷ *Jeu de Pierre de la Broce*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès et Estelle Doudet, in *Recueil général de moralités d'expression française*, J. Beck, E. Doudet, A. Hindley (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, t. 1.

J'ai esté avoec feme, or revois au clegiet.
Si avertirai chou que j'ai piecha songiet.
Mais je voeil a vous tous avant prendre congiet.

Or ne pourront pas dire aucun que j'ai anté
Que d'aler à Paris soie pour nient vantés.
Chascun peut revenir, ja tant n'iert encantés
Après grant maladie ensieut bien grans santé.

D'autre part je n'ai mie chi men tans si perdu
Que je n'ae a amer loiaument entendu.
Encore peut il bien estés quels li pos fu !
Si m'en vois à Paris²⁸.

L'auteur s'est-il joué lui-même ? Si tel est le cas, comment faire comprendre au public que l'on est en représentation en jouant son propre personnage ? Qu'est-ce qui peut alors différencier l'être représenté du personnage et l'être social de l'acteur ? La question se pose d'autant plus pour le *Jeu de la Feuillée* que cette pièce est constituée d'une succession de saynètes ayant probablement ponctué des festivités données à Arras par la Confrérie des jongleurs et bourgeois de la ville, une institution culturelle chargée d'animer la vie d'Arras. Le fait de se mettre soi-même en scène contribue ainsi à brouiller la frontière entre la fable mise en scène et la réalité quotidienne de la vie urbaine. Où s'achève le spectacle et où commence l'expression de soi²⁹ ?

Ce parcours est né d'un questionnement autour de l'incarnation dramatique : comment fonctionne le théâtre dans son rapport à cet autre que sont les personnages, comédiens, spectateurs ? Quelles dynamiques sont mises en place par le dispositif de la scène qui se fait alors média, vecteur entre divers groupes socialement et dramatiquement constitués ? Ces rapports sont complexes, et il aurait été vain d'espérer tous les aborder dans ce travail. Toutefois, l'étude des corpus médiévaux a permis de mettre en lumière certains rapports des plus intéressants. En premier lieu, la nécessité de distinguer corps socialement défini du comédien et corps dramatique du comédien sur scène en train de jouer. Dans le premier cas, le comédien est un simple être social évoluant dans la réalité, un homme ou une femme dont la profession

²⁸ Adam de la Halle, *Jeu de la Feuillée*, éd. J. Dufournet, Paris, G-F Flammarion, 1993, v. 1-12.

²⁹ Le même type de dispositif peut être questionné pour la *Sottie des Béguins* dans laquelle une troupe de théâtre se met en scène elle-même, annonçant au public son incapacité à jouer la pièce initialement prévue parce que l'on a coupé dans leurs costumes : ces costumes fragmentaires allégorisant le passage de la censure dans le texte initialement prévu. Voir à ce propos Estelle Doudet, « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XVe et XVIe siècles », *Apparence(s)* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 28 août 2008, Consulté le 15 mai 2020. [En ligne](#), notamment paragraphe 13.

ou le passe-temps consiste à officier dans des spectacles vivants. Dans le second cas, le comédien prête son corps physique à un autre qui est un personnage. Selon sa complexité, cet autre peut lui-même avoir un ensemble de sens cachés qu'il faut décrypter à l'aide d'indices physiques laissés sur le corps du comédien (maquillage, costumes, accessoires), d'indices scéniques (gestes, intonations) ou d'indices discursifs (allusions, métaphores dans les répliques). Ce processus d'incarnation d'un personnage est intéressant en ce qu'il met en négociation l'empire du corps entre l'acteur et son personnage : le personnage existe-t-il en dehors de la scène ? l'acteur persiste-t-il lorsque le corps est sur les tréteaux ?

L'étude des personnages du théâtre médiéval permet de mettre en lumière des types de rapport à l'altérité qui sont encore ceux des scènes contemporaines : incarner un autre est un mode de cryptage du discours permettant de véhiculer des ensembles de valeurs qui peuvent être ou non celles du public. Il faudra alors pour le récepteur se positionner par rapport à ces valeurs transmises par le jeu des acteurs. Le théâtre médiéval possède tout un panel de personnages aptes à se faire support de ces valeurs. Il y a, évidemment, les personnages allégoriques qui sont une expérience dramatique de l'altérité par excellence : le personnage joué sur scène n'est pas un humain mais une idée abstraite. Le corps de l'acteur est prêté à « autre chose » qu'un être anthropomorphe : il est prêté à un concept. Ce concept est un précieux ressort de discours puisqu'il permet de donner à voir des valeurs morales, sociales et religieuses directement incarnées sur scène. Ces valeurs peuvent ainsi parler grâce à l'entremise de l'acteur et faire l'expérience de la rencontre des autres personnages allégoriques aussi bien que des spectateurs venus assister à la représentation. Cette grande souplesse des usages allégoriques fait la richesse et la complexité des scènes médiévales : sans l'environnement contextuel de la représentation, il est parfois bien complexe de reconstruire le sens à donner à un personnage allégorique créé dans cette culture autre qu'est l'époque médiévale. L'allégorie est en outre dotée d'une grande plasticité : on peut trouver des personnages très variés, de l'allégorie des vices et des vertus, très générales et porteuses de discours tout aussi généraux, à l'allégorie masquant à peine l'identité d'une personne particulière que l'on veut mettre en scène pour le glorifier ou au contraire l'attaquer. Le masque allégorie invite finalement le spectateur à questionner son rapport au monde représenté sur la scène sous l'angle du décryptage : tout comme il faut décrypter sur le corps du comédien les signes de la représentation, il faut interroger les agissements de l'allégorie pour comprendre son sens et l'interpréter correctement.

Bibliographie

Corpus d'étude

Farce de Pattes Ouaines, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, in *Recueil des sotties françaises*, tome 2, Paris, Classiques Garnier, à paraître. Nous remercions ici chaleureusement les éditeurs du texte de nous avoir permis d'accéder avant parution à leur travail.

Jeu de Pierre de la Broce, éd. Marie Bouhaïk-Gironès et Estelle Doudet, in *Recueil général de moralités d'expression française*, J. Beck, E. Doudet, A. Hindley (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, t. 1.

La Moralité du jour saint Antoine, éd. André et René Bossuat, in *Deux moralités inédites composées et représentées en 1427 et 1428 au collège de Navarre*, Paris, Librairie d'Argences, 1955.

Moralité du Limon et de la Terre, éd. Marielle Devlaeminck, in *La moralité du lymon et de la terre et la moralité des quatre éléments, édition et étude esthétique, historique et sociale de deux pièces du Recueil Trepperel*, mémoire de M2 sous la direction d'Estelle Doudet, soutenu le 20 mai 2016, Université Grenoble Alpes, en ligne sur [Dumas](#).

Moralité des quatre éléments, éd. Marielle Devlaeminck, in *La moralité du lymon et de la terre et la moralité des quatre éléments*, mémoire de M2 sous la direction d'Estelle Doudet, soutenu le 20 mai 2016, Université Grenoble Alpes, en ligne sur [Dumas](#).

Moralité des trois états, in *le Recueil Trepperel*, Paris, BnF Res Yf. 149 (20), en ligne sur [Gallica](#).

Couvée des Anglais, Chantilly, Musée Condé IV-D-097, imprimé transcrit par Estelle Doudet dans *Essai sur les jeux moraux en français (1430-1560)*, thèse d'habilitation à diriger les recherches soutenue en 2013, Paris-IV, Sorbonne, p. 573. Nous la remercions bien chaleureusement de nous avoir permis d'accéder à sa transcription.

Adam de la Halle, *Jeu de la Feuillée*, éd. Jean Dufournet, Paris, G-F Flammarion, 1993.

Jazme Oliou, *Moralité d'Argent*, éd. Alan Hindley, in *Recueil général de moralités d'expression française*, Jonathan Beck, Estelle Doudet, Alan Hindley (dir.), Paris, Classiques Garnier, t. 2, 2019, didascalie précédant le v. 1055, p. 442.

Jean d'Abondance, *Le Monde qui tourne le dos à Chascun*, Lyon, J. Moderne, 1541.

Autres textes anciens

Instructif de seconde rhétorique, in *La Muse et le Compas*, éd. Jean-Claude Monferran, Paris, Garnier, 2015, p. 13-180.

Aristote, *Poétique*, éd. Barbara Gernez, Paris, Belles Lettres, classiques en poche.

Études

Biret, Christian et Triau, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006.

Bordier, Jean-Pierre, « Magis movent exempla quam verba une définition du Jeu théâtral dans la Moralité du jour saint Antoine (1427) », in *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, réunis par Jean-Pierre Bordier avec la collaboration de Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 91-104.

Coste, Florent et Mussou, Amandine, « De quoi le Moyen Âge est-il le laboratoire ? », *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », janvier 2018, en ligne sur [Fabula](#).

Demeillez, Marie, Doudet, Estelle, Ferrand, Mathieu et Syssau, Eric (dir.), *Le théâtre au collège, European Drama and Performance Studies*, Paris, Classiques Garnier, 2018-2, n°11.

Doudet, Estelle, « Esthétique du rapport : l'habit des allégories au théâtre (XVe – XVIe siècles) », in *Voir l'habit : discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVIIe siècle*, P. Mounier et D. Dupont (dir.), Bern, P. Lang, 2014, p. 245-254.

– « Perception augmentée, arts de la scène et écologie de l'attention, pour une archéologie médiévale du visuel », in *Ecologies de l'attention et archéologie des médias*, Yves Citton et Estelle Doudet (dir.), Grenoble, UGA éditions, 2019, p. 143-157.

- « Statut et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français (XVe-XVIe siècles), in *Le théâtre polémique français 1450-1550*, M. Bouhaïk Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 21.

- « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XVe et XVIe siècles », in *Apparence(s)*, 2 | 2008, mis en ligne le 28 août 2008 sur le site Open Edition de la revue.