

Estelle Doudet



Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français

xv^e-xvi^e siècles

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2018

Estelle Doudet est professeure de langue et de littérature française du Moyen Âge aux universités de Lausanne et Grenoble Alpes, et membre de l'Institut universitaire de France. Ses travaux portent sur la communication publique en français aux XIV^e-xvi^e siècles. Elle dirige l'édition complète du *Recueil général de moralités* (Paris, 2012, 2014, 2018).

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-07495-3 (livre broché)
ISBN 978-2-406-07496-0 (livre relié)
ISSN 2273-3884

INTRODUCTION

Nouvelles frontières

ÉCLATS D'IMAGES

Le personnage, cheveux tirés sous une haute coiffe, yeux baissés, se tient debout au centre de l'image. Son corps droit, féminisé par une lourde robe, fait face à celui, gesticulant, du soldat qui lui a lié les mains. Derrière eux, deux mercenaires à la mine patibulaire observent le couple du gardien et du prisonnier, tout en jetant un coup d'œil rapide aux corps mal en point d'un homme et d'une femme gisant à leurs pieds. Cette scène mystérieuse retrace-t-elle l'histoire de quelque martyr condamné pour sa foi ? Le lieu où est située l'œuvre inciterait à le penser : la chapelle du petit séminaire de Caen, un édifice moderne conçu en 1913, abrite en effet aujourd'hui une belle collection d'anciens vitraux des ^{xv^e} et ^{xvi^e} siècles, venus de plusieurs grands foyers artistiques, Italie du Nord, Alsace, Rhénanie et Suisse, Flandres et France¹. Pourtant la lecture spirituelle de ce panneau de verre coloré, inspirée par sa situation dans une église, se nuance lorsque le regard s'en approche. On peut alors distinguer des noms inscrits en lettres gothiques près des figures ou sur leurs costumes : le soldat à la visière baissée s'appelle *Sobresse*, autrement dit Sobriété ; les mercenaires ont nom *Jaunisse* et *Colicque* ; la victime (ou le coupable) aux mains liées est *Banquet*. Ces personnifications sont les actrices d'une célèbre pièce imprimée à Paris au cours des premières années du ^{xvi^e} siècle, *La Condamnation de Banquet*. Ce que l'on croyait représentation religieuse se dévoile scène de théâtre, épisode d'une moralité, une de ces pièces allégoriques à vocation morale en vogue à l'époque, qui met ici en garde contre les excès de table et invite à une conduite tempérée.

1 Cahier d'illustrations en fin de volume, illustration 1.

Le panneau où Banquet, accusé d'avoir ruiné la santé de son entourage, attend d'être conduit devant la juge Expérience qui le condamnera à l'exécution, est redoublé par un autre vitrail issu du même ensemble. Cette fois, le regard détecte immédiatement que l'image est une composition artificielle, rassemblant des fragments disparates de scènes de la moralité, disjoints puis réassemblés². En haut, à gauche, apparaissent des jeunes gens élégamment vêtus, dont l'un joue du luth ; des inscriptions les désignent comme *Passe-temps* et *Je-Pleige-d'Autant*, c'est-à-dire « à votre santé », deux des gais compagnons invités par Passe-Temps et Bonne Compagnie au début de la pièce. Dans la moitié inférieure du vitrail, en complet contraste avec l'allure fringante des personnages situés au-dessus de lui, un homme s'affaisse sur une table, un cruchon de vin renversé à ses côtés ; il vient sans doute d'être frappé par les Maladies dont les trognes menaçantes sont dépeintes sur le premier vitrail. À droite, autre contrepoint au couple des compagnons, deux soldats à l'air pensif observent un hors-champ qui est peut-être déjà celui du tribunal où Banquet se rend ; ce sont Secours et Clystère, deux gardes d'Expérience chargés de guérir les intempérants repentis. Le canevas de la *Condamnation de Banquet*, représentation spectaculaire d'un vice commun, la gourmandise, et de sa punition, s'esquisse ici ; il s'esquive aussi, n'étant plus perceptible désormais que sous forme d'éclats de verre discontinus. On ignore encore la provenance de ces panneaux, seuls survivants d'un ensemble plus vaste, d'origine flamande ou parisienne. Ils ont sans doute orné une demeure citadine, palais ou maison bourgeoise, dont les propriétaires avaient le goût de la pédagogie morale et celui du théâtre. Ces vitraux, témoignages d'un art décoratif inscrit dans la vie quotidienne des milieux urbains au tournant des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, ont été conservés par éclats avant d'être acheminés, par des voies inconnues, vers une chapelle normande. Ils n'y ont été intégrés qu'en 1950, leur thématique profane ayant d'abord été considérée avec quelque suspicion par les responsables du petit séminaire de Caen avant d'être acceptée pour sa dimension allégorique.

Si les verrières de la *Condamnation de Banquet* offrent un exemple exceptionnel de l'articulation entre arts dramatiques et arts décoratifs, elles ne sont pas uniques et appartiennent à une série de variations iconographiques sur cette pièce à succès. Lui aussi contemporain de

2 Illustration 2.

la publication imprimée du texte au début du xvi^e siècle, un cycle de tapisseries, conservé au musée historique lorrain à Nancy, a été tissé à partir du même canevas. Très différentes dans leur facture, les tentures partagent avec les vitraux plusieurs caractéristiques. À l'image du jeu dramatique qu'ils (re)présentent, panneaux de verre et de tissu combinent écritures et images, des noms de personnages et des commentaires versifiés accompagnant par exemple les scènes des tapisseries³. Les relations qu'ils établissent entre inscription et figuration sont à la fois nécessaires, les images révélant leur sens grâce aux lignes qui permettent de les déchiffrer, et souples, vitrail, tapisserie et texte dramatique proposant des lectures différentes de la *Condamnation*. Les œuvres décoratives ne sont pas des illustrations de l'œuvre dramatique ; elles en proposent plutôt des réinterprétations à partir du même dispositif allégorique et du même discours moral. En outre, les trois œuvres partagent une nature mobile, qui fait leur fragilité. Objets conçus pour être déplaçables, situés à l'interface des espaces privés qu'ils décoraient et des espaces publics, vitraux et tapisseries nous sont parvenus incomplets⁴. Leurs sens se déployaient sans doute à travers des ensembles d'œuvres, des mises en série, des mises en situation qui désormais nous échappent.

Un spectacle, des textes, des images livrées en éclats, dans un ensemble à la fois cohérent et discontinu : l'hétérogénéité des objets qui donnent aujourd'hui à voir la *Condamnation de Banquet* a alimenté la réflexion, développée dans ce livre⁵, sur les relations tissées entre le théâtre, l'allégorie – dans son double sens de forme de représentation et de mode d'interprétation – et le développement de l'espace public, à l'époque où ces trois phénomènes artistique, esthétique et social se sont pour la première fois conjugués en français.

3 Voir les quatrains inscrits sur les tapisseries, en partie identiques au canevas de la moralité, *La Condamnation de Banquet*, [1503/1505] 1991, p. 31-36. Afin d'alléger les notes infrapaginales du volume, les études citées sont présentées par les noms de leurs auteurs suivis de leurs dates de parution, leurs références complètes étant développées dans la bibliographie en fin d'ouvrage. Les œuvres étudiées sont également accompagnées, lors de leur première occurrence, de leurs dates de première publication ou de représentation [entre crochets], suivies des dates et pages de leur édition moderne de référence, si elle existe.

4 Illustration 5. Les cinq tapisseries de Nancy proviennent d'un ensemble qui comptait sans doute à l'origine une dizaine de panneaux, confectionnés par des ateliers de Tournai.

5 Version entièrement remaniée d'un mémoire inédit d'habilitation à diriger les recherches soutenu en 2013.

Ce questionnement s'inscrit dans les recherches que je mène d'une manière plus globale sur les représentations littéraires du temps présent entre la fin du ^{xiv}^e et le milieu du ^{xvi}^e siècle, au croisement de l'analyse rhétorique et esthétique, de l'histoire des pratiques sociales et culturelles, et des études sur la communication publique. Les littératures d'occasion ont longtemps suscité des commentaires sévères en raison de la supposée soumission des œuvres à des situations d'énonciation et de réception spécifiques sans lesquelles elles ne feraient pas sens. Désormais de mieux en mieux connues, les productions d'actualité se révèlent au contraire avoir été des espaces de fabrication de l'événement, qu'elles font advenir en le réfléchissant. Elles éclairent ainsi, du Moyen Âge à nos jours, la longue et complexe histoire des manières dont se sont articulés modes de représentation et régimes d'historicité, fiction et fait⁶.

Mais si les évolutions de l'historiographie d'actualité et de la poésie de circonstance continuent à faire l'objet de nombreuses recherches, notamment chez les spécialistes des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles⁷, celles du spectacle vivant, que sa nature d'art au présent pourrait pourtant faire apparaître comme un champ d'étude privilégié, ont moins attiré l'attention jusqu'ici. Nombreuses sont les raisons qui peuvent expliquer ce relatif désintérêt. Seules certaines des pièces en français qui nous sont parvenues du ^{xii}^e à la première moitié du ^{xvi}^e siècle ambitionnent de peindre l'ici et maintenant de la vie humaine, en mettant en scène les choix qui scandent l'existence de chacun, en développant une réflexion critique sur les orientations religieuses, politiques, militaires, économiques des sociétés contemporaines. Tel est l'objet des moralités, un art dramatique qui a connu son plein épanouissement sur les tréteaux français de la Guerre de Cent Ans à l'embrasement des conflits entre catholiques et protestants. Or la plupart du temps, la reconstitution des contextes où ont été jouées ces pièces il y a plus de cinq siècles est très délicate, tant sont importantes les lacunes documentaires qui nous privent des informations nécessaires à leur intelligence. Ces brouillages sont accentués par la dramaturgie allégorique privilégiée par ce théâtre, qui donne des situations qu'il met en scène une figuration oblique : attachées à peindre l'actualité humaine, les moralités semblent être paradoxalement

6 Lavocat, 2016.

7 Par exemple Delattre et Lionetto (éd), 2014.

un théâtre désactualisé, basculant sans cesse de l'inscription dans une circonstance singulière à des considérations générales sur l'état du monde.

Le théâtre des moralités en français n'ayant jamais fait l'objet à ce jour d'une étude d'ensemble, l'ambition de ce livre est triple. Il souhaite cartographier pour la première fois un champ de recherche encore peu exploré, le spectacle allégorique aux xv^e et xv^e siècles, et ainsi donner à l'historiographie théâtrale en français de *nouvelles frontières*, en entendant par ces termes non des bornes mais des territoires à découvrir. Creusant une intuition que Paul Zumthor a dès longtemps imposée dans les études médiévales⁸, il vise également à repenser le fonctionnement particulier des anciens textes de théâtre et à les situer dans la perspective de leur performance, qu'elle soit occasion concrète de représentation ou bien conception idéalisée d'un avoir-lieu. Il espère enfin contribuer au développement des recherches historiques sur les liens entre arts du spectacle et sociétés de spectacle, en analysant, au seuil de la modernité, l'émergence conjointe de ces dernières et d'un espace public dont les enjeux politiques, sociaux, économiques, religieux et culturels sont, dès la période que je me propose d'étudier, questionnés et réfléchis par les scènes théâtrales⁹.

POUR UNE NOUVELLE HISTOIRE DES THÉÂTRES ALLÉGORIQUES EN FRANÇAIS

La longue histoire des théâtres allégoriques bénéficie actuellement d'un double renouveau, critique et artistique. L'enquête ici présentée s'inscrit dans ce mouvement, tout en questionnant certains de ses présupposés.

L'historiographie des arts a été largement influencée, dans le dernier quart du xx^e siècle, par les études de Walter Benjamin¹⁰. Les travaux novateurs que le philosophe a consacrés au drame allégorique allemand du $xvii^e$ siècle (1928), puis à la poétique de l'allégorie

8 « La transmission de bouche à oreille *opère* littéralement le texte ; elle l'effectue. », Zumthor, 1984, p. 38 ; voir également Zumthor, 1987a.

9 Blanchard, 2011 ; Poirson et Spielman (éd), 2017, p. 4-25.

10 Rochlitz, 1992.

esquissée par le poète Charles Baudelaire au ^{xix}^e siècle (1939), tout en collaborant avec Bertolt Brecht à la théorisation du théâtre épique et didactique au fil des années 30¹¹, ont revalorisé la richesse de l'allégorie, dont les potentialités dramatiques sont réapparues en pleine lumière. Quoi de plus spectaculaire en effet qu'un mode de représentation donnant chair à des idées ? Ces spectacles, que les théoriciens avaient condamnés depuis l'âge classique mais qui n'avaient jamais véritablement disparu des scènes européennes, ont dès lors vu reconnue leur puissante séduction, fondée sur un double processus de concrétisation des idées et de mise en tension des sens. Les pistes de recherche esquissées par le penseur allemand sur les liens entre spectacle, figuration allégorique et actualité ne semblent pas épuisées aujourd'hui et plusieurs d'entre elles seront questionnées au fil de mon enquête.

En faisant de l'allégorie le moteur d'une pensée de l'histoire en même temps que le cœur de l'histoire de la pensée en Occident¹², Walter Benjamin lui a donné la dimension d'un concept philosophique particulièrement adapté à la théorisation des révolutions techniques, médiatiques et culturelles des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. L'allégorie benjaminienne a pu apparaître comme l'expression privilégiée d'une modernité inquiète, confrontée à l'infinie dispersion des sens dans un présent en ruines. Pareille lecture a renforcé l'idée que les arts qui usent de ce dispositif auraient historiquement évolué d'une construction à un délitement, suivi de résurgences inattendues. Dans cette perspective, l'allégorie, florissante dans l'Antiquité et au Moyen Âge puis portée à son incandescence par l'âge baroque, aurait été remise en cause par les théories esthétiques classiques ; elle serait ensuite réapparue dans toute sa force sur les scènes engagées des théâtres politiques et dans les arts d'agit-prop au ^{xx}^e siècle¹³. Quoique globalement pertinent, un tel modèle interprétatif a été récemment nuancé par un ensemble de publications consacrées au foisonnement des comédies allégoriques et des spectacles de la Foire peuplées de personnifications aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles¹⁴. L'âge classique, clos en France par une

11 Benjamin, [1928] 2000 ; [1939] 1989 ; [1931/1939], 2003.

12 Bégot, 2010.

13 Pour une étude de ces mutations, Surgers, 2012.

14 Notamment Mamczarz (éd), 1989 ; Rizzoni, 2003, Poirson, 2013.

époque révolutionnaire où se sont multipliées les festivités publiques à dimension allégorique, apparaît désormais moins comme un temps d'effondrement que comme un moment où le théâtre d'allégorie, certes réduit par les théoriciens français à la position d'un genre bas sur les scènes où il n'est pas magnifié par la musique et la danse de cour, s'est constitué en espace de détournement esthétique et en source de discours parodiques, parfois polémiques, prenant pour cible le fonctionnement politique et religieux des sociétés d'Ancien Régime¹⁵.

Il paraît dès lors justifié de repenser toute l'histoire de cet art méconnu, en s'attachant à mettre en valeur ses permanences et ses ruptures, ses *tempi* en modes majeur et mineur. Des premières attestations d'un théâtre des idées au XIII^e siècle à son expansion sans précédent entre 1430 et 1560, des décalages classiques aux diverses expérimentations actuelles, les dynamiques successives des spectacles allégoriques en français peuvent désormais être reconstituées en évitant le double écueil de la systématisation et de la téléologie¹⁶. La présente synthèse entend participer à cette entreprise collective en éclairant les premières étapes de ce cheminement. Elle souhaite aussi en préciser quelques perspectives. Ainsi, si les jeux moraux des XV^e et XVI^e siècles incarnent indubitablement le premier âge d'or du théâtre allégorique d'expression française, leur situation originelle n'implique nullement un état primitif où l'allégorie jouirait sur les tréteaux d'un triomphe tranquille, avant les déstabilisations modernes et contemporaines. Ces scènes apparaissent d'emblée comme des lieux de réflexivité sur l'acte théâtral lui-même. Elles mettent en scène un présent en crise, qu'elles dénoncent en l'exhibant. Leurs formes mouvantes, moralités, farces morales, bergeries et autres, questionnent les définitions génériques, tout en entretenant des rapports complexes avec une nébuleuse de pratiques que nous considérons aujourd'hui comme para-dramatiques (tableaux vivants, images processionnelles, etc.). Enfin, en rapport étroit avec d'autres formes de parole publique comme le sermon, le plaidoyer judiciaire, le commentaire professoral ou l'éloquence argumentative, le théâtre des moralités partage avec elles des acteurs, des valeurs légitimantes, des pratiques rhétoriques ; il ne s'y réduit pas. De même, les relations qu'il noue avec les arts figuratifs, tapisseries,

15 Poirson, 2013 ; Sandrier, 2015.

16 C'est à quoi s'attache le volume collectif *L'Allégorie au théâtre*, Poirson (éd), 2015.

vitraux, images peintes et sculptées, ne sont jamais de simples duplications. Leur transposition en scène s'accompagne d'une réflexion sur les particularités et l'éventuelle complémentarité de ces media, constituant le théâtre allégorique en laboratoire des cultures visuelles des ^{xv^e} et ^{xvi^e} siècles¹⁷. S'il est désormais entendu que l'entrée en scène de personnifications ne suffit pas à définir le théâtre allégorique, il me semble important de situer plus précisément le rayonnement qu'a connu cet art au cours du long ^{xv^e} siècle face à la riche tradition allégorique médiévale, en démontrant qu'il n'en est ni la conséquence naturelle ni l'atrophie tardive qu'on a parfois voulu y voir.

Mettre au jour les spécificités méconnues des premiers théâtres allégoriques de langue française dans la perspective d'une histoire globale de cet art est donc un enjeu critique important, auquel ce travail tentera de répondre autant que possible. Toutefois, la reconstitution érudite d'un répertoire oublié peut sembler d'une importance assez marginale face aux travaux que mènent aujourd'hui les artistes du spectacle sur la notion de théâtre des idées et sur le dispositif allégorique. Consacrée à un théâtre du passé, la recherche menée dans ce livre ne souhaite pas être déconnectée pour autant de ce qui se joue, de ce point de vue, sur les scènes contemporaines.

Le qualificatif de « théâtre des idées », popularisé par Antoine Vitez à l'occasion d'une méditation sur l'*Électre* de Sophocle¹⁸, est de nos jours régulièrement associé par l'historiographie théâtrale aux anciennes scènes allégoriques. Il semble de fait assez bien convenir à des pièces qui aspiraient à diffuser un certain nombre de messages en leur donnant chair à travers le processus de personnification. L'étiquette a paru plus problématique aux créateurs du ^{xxi^e} siècle. Répondant dès 1982 à la suggestion d'Antoine Vitez, Michel Vinaver a proposé de préciser la définition du « théâtre des idées » :

Ce dont je suis convaincu, c'est qu'il est vain d'appeler à l'existence un théâtre des idées. Il est vain d'encourager les écrivains dans ce sens. Il en va des idées comme de la beauté. Il ne faut pas s'y efforcer. Si ça vient, c'est par-dessus le marché. Et si – ce serait peut-être la définition la plus opérante – le théâtre des idées était *un théâtre qui remue les idées du spectateur*¹⁹ ?

17 Weigert, 2004, 2015 ; Doudet, 2017b.

18 Vitez, [1991] 2015, p. 13.

19 Vinaver, 1998, p. 15.

Par ces précautions, Michel Vinaver prend soin de répudier toute assimilation du théâtre avec un art à thèse, geste caractéristique des artistes de la fin du ^{xx}^e siècle et qui, peut-être, les différencie de certaines pratiques anciennes du théâtre allégorique. L'auteur de *Bettencourt Boulevard* (2014) privilégie lui-même une dramaturgie où la mise en scène d'une actualité politique et économique fortement contextualisée tend la généralité du mythe – un fait-divers condensant ici toute une « histoire de France », de même que l'arrivée du management libéral dans une petite entreprise familiale de papier toilette était tramée par l'affrontement légendaire des Ases et des Vanes dans *Par-dessus bord* (1969). Une telle poétique de la conjonction et de la disjonction, qui relève bien d'un dispositif allégorique, évite néanmoins l'artifice des personnifications. Ces dernières hantent en revanche les pièces de Valère Novarina. Elles surjouent alors ironiquement leur statut de fictions ou bien protestent contre l'incarnation scénique, comme le fait le Personnage du Corps dans *L'Origine rouge* (2000) :

LE PERSONNAGE DU CORPS

Je nie que je tiens quoi que ce soit qui tienne dans ma main : je nie que je tienne une main comme ci – au bout de *celui-ci mon bras* ; je nie qu'elle soit mienne et cependant elle est mienne, même quand je nie que je la parle : et je nie que je la parle²⁰ !

Les interprétations diverses que proposent du « théâtre des idées » les deux plus importants dramaturges d'expression française aujourd'hui – donner à penser autrement, donner à voir des fictions de présence travaillées par l'absence – invitent l'historien à réfléchir plus précisément sur ces deux composants transhistoriques de l'allégorie théâtrale.

Si l'historien est aussi un spectateur, il ne peut qu'être frappé de la fréquence avec laquelle, de nos jours, les praticiens des scènes revendiquent la dimension allégorique de leurs créations. Elle leur permet d'inciter leurs publics à dépasser l'immédiatement visible et parfois de se défendre contre des accusations de scandale, deux stratégies déjà éprouvées chez les auteurs des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. Interrogé en 2016 sur le sens de la scène sanglante d'accouchement clandestin dans les toilettes d'un McDonald's qui ouvre *Go down Moses* (2014), Roméo Castellucci répond que

20 Novarina, 2000, p. 79.

le théâtre n'est pas une narration. C'est une émotion qui passe à travers une forme. C'est une série d'allégories. La merde ou le sang, dans mes pièces, ce sont des allégories qui renvoient à d'autres sens²¹.

Le sulfureux metteur en scène de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), performance autour d'un tableau d'Antonello de Messine au xv^e siècle, fait explicitement retour vers l'une des caractéristiques des anciens théâtres allégoriques : leur fonctionnement *adramatique*. On sait que le terme dramatique est d'utilisation délicate en français. Depuis le xvii^e siècle, la langue tend à le confondre avec le théâtral. Leurs différences sont pourtant manifestes. Le *théâtrôn* est un lieu-pourvoir, l'objet et la nature du spectacle n'étant pas précisés, alors que le *drama* est une forme dialoguée permettant l'*impersonation*, la prise en charge par un acteur d'une action fictionnelle. En assimilant théâtre et drame jusqu'à aujourd'hui, les historiens ont conservé au second le rôle prépondérant que lui avait offert la théorisation classique : serait théâtre ce qui est drame. Or le drame est plutôt une modalité possible du spectacle. Il est caractérisé par le déroulement d'un récit de fiction et noue avec le public le pacte de créance réaliste auquel prétendaient les drames naturalistes et aujourd'hui le cinéma²². Les spectacles que je suggère d'appeler *adramatiques* valorisent l'acte de communication sur la mise en scène d'une histoire crédible et assument le caractère artificiel de leurs épisodes codifiés. Bien que l'art post-dramatique mis en œuvre par les créateurs du xxi^e siècle soit une forme particulière de spectacle *adramatique* et que le dispositif allégorique que travaillent certaines œuvres fonctionne d'une manière fort différente des pièces des xv^e et xvi^e siècles, mettant en avant les artifices du théâtre pour dénoncer la fétichisation des images dans les sociétés contemporaines²³, s'ouvrent ici des perspectives relativement convergentes et qui méritent analyse.

De ce *Nachleben* assez passionnant découlent deux postulats de la présente enquête. Je fais l'hypothèse que la connaissance des premiers théâtres allégoriques en français peut contribuer à une mise en situation plus juste des cultures actuelles de la performance théâtrale. La réflexivité des créations d'avant-garde, qui affichent leur nature de fictions

21 Interview avec Nathalie Petrowski, 2 juin 2016 [en ligne : www.lapresse.ca, consulté le 7 janvier 2017].

22 Biet et Triau, 2006, p. 254.

23 Lehmann, [1991] 2002 ; Bouko, 2010.

scéniques ; la diversité des formes d'expression qu'elles mobilisent – danses et chants, textes et images projetés sur écran ou inscrits sur le corps des acteurs ; l'impératif lancé aux spectateurs de mettre à distance les corps en scène pour y détecter des sens voilés qui sont autant de possibles messages sur le fonctionnement des sociétés contemporaines : ces traits revendiqués par de nombreuses créations post-modernes sont présents dans les pièces du « Moyen Âge » que je me propose d'étudier, malgré des contextes radicalement autres. Inscrire les créations de notre temps dans une histoire longue n'est pas nier leur spécificité, mais se donner les moyens de mieux la comprendre.

Le deuxième postulat est que le théâtre des XV^e et XVI^e siècles devient mieux lisible pour nous si est assumé le fait que l'histoire littéraire ne saurait s'édifier qu'à rebours²⁴. L'analyste regarde les réalités anciennes à partir de son temps et *per speculum in aenigmate*, comme le dit saint Paul de la vision des choses dérobées à la perception directe²⁵. Aussi la lecture actualisante des œuvres semble bien inhérente au geste critique lui-même²⁶. Georges Didi-Huberman a naguère illustré les vertus heuristiques de ce télescope par un petit pan de mur jaune : celui qui, placé au-dessous d'une fresque de Fra Angelico dans la bibliothèque du couvent San Marco, surprit un jour l'historien d'art par son aspect tacheté. Ce n'était pas l'apparence d'un ornement marginal qui intrigua, mais l'acte qui aurait pu lui donner forme : un jeté de couleurs qu'un œil moderne lit spontanément comme un *dripping*, à la manière de Jackson Pollock²⁷. Le panneau d'Antonello de Messine, contemporain de Fra Angelico, autour duquel se tisse la performance de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* a joué un rôle comparable lors de la préparation de ce travail : certaines problématiques propres aux représentations figurées et à la pensée de l'Incarnation au XV^e siècle semblaient resurgir là, même si c'est dans le regard de la spectatrice que se superposaient ces temporalités hétérogènes.

Le rapprochement intempestif ne prouve bien sûr ni filiation ni héritage entre les deux réalités mises en regard. Il en valorise au contraire l'approche allégorique, à la fois résolument située au plus près des

24 Loehr, 2010.

25 1 Cor., 13, 12.

26 Citton, [1989] 2007.

27 Didi-Huberman, 2000, p. 1-47.

réalités anciennes et menée depuis notre présent. Son objectif est de réfléchir aux conditions d'intelligibilité d'un art : pourquoi, comment certaines caractéristiques de son actualité deviennent-elles visibles dans la nôtre ? Le chercheur retrouve ainsi ponctuellement le cheminement de l'herméneute médiéval, qui travaillait la lettre des œuvres pour en faire jaillir diverses possibilités de lecture.

Dans les pages suivantes seront donc mises à l'essai des spectacles des xv^e et xvi^e siècles quelques notions du xxi^e siècle, en faisant l'hypothèse qu'elles peuvent être opératoires. Leur texte sera analysé dans la perspective de la *performance* et son fonctionnement déchiffré autant que possible à la lumière de la *séance*, ce phénomène d'interaction entre le déroulement d'une représentation dont le texte garde trace (adresses au public, rythme des épisodes récités, chantés et dansés), les intentions des acteurs et les réactions des spectateurs²⁸. L'allégorie sera envisagée comme un *dispositif*, tout à la fois agencement de différents composants, tels qu'un temps, un espace, des rôles, des objets, et cadre de pensée porteur de valeurs socio-culturelles. La construction interne des pièces, leurs articulations à d'autres pratiques littéraires, artistiques ou spectaculaires, la relation qu'elles ont pu tisser à des circonstances seront globalement étudiées à travers le geste du *montage*.

POURQUOI (PAS) LES JEUX MORAUX DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES ?

Traverses et traversées d'un champ de recherche

Malgré l'actualité des réflexions qu'alimente le spectacle allégorique dans la critique et dans les pratiques créatives, demeurent des questions perturbantes : pourquoi le développement de cet art au Moyen Âge est-il encore peu analysé par les chercheurs ? Pourquoi le répertoire français des jeux moraux est-il aussi méconnu des artistes ? Ces réticences suggèrent l'existence de plusieurs obstacles qui complexifient le projet entrepris.

28 Biet, 2013 et sur la séance, Biet et Triau, 2006, p. 405-410.

Les premières difficultés affleurent dans la définition de ce qui est ici étudié, l'une des formes du théâtre français du Moyen Âge. Termes en apparence communs, mais qui obscurcissent la nature de l'objet comme les délimitations chronologiques et géographiques de l'enquête. Ce livre parle-t-il de théâtre ? Sans doute ; mais il faut préciser que les bâtiments dédiés à des spectacles n'apparaissent dans les régions francophones que dans la seconde moitié du XVI^e siècle, alors que fléchit le succès des pièces ici analysées. Non que, pendant la période de leur floraison, on joue n'importe où des moralités, des farces et des mystères. Les spectacles investissent au contraire de manière différenciée les espaces qui s'offrent à eux, ouverts et fermés, privés et publics, réinventant sans cesse les modes de communication qu'ils nouent avec leurs spectateurs. L'absence de « théâtre » au sens architectural inscrit les pratiques scéniques de ce temps dans l'univers traditionnel des arts de la performance²⁹. Pour autant, la notion n'est pas inconnue. À partir de la fin du XIV^e siècle, à l'heure où se développent les pièces allégoriques, le terme « théâtre » émerge sous des plumes savantes pour désigner des lieux qui, concentrant les regards, donnent à ce qui s'y expose publiquement une portée politique. Les moralités des décennies suivantes seront particulièrement sensibles à la convergence sémantique du théâtre et du (ou de la) politique, inscrite dans la langue du temps³⁰. C'est néanmoins le mot « jeu » qui s'est imposé sans solution de continuité pour désigner l'art dramatique depuis ses premiers témoignages en français au XII^e siècle. Entre les joueurs, les observateurs, les représentations et leurs occasions existe le jeu, l'acte spectaculaire, mais aussi du jeu, une interaction dynamique. Celle-ci participe d'autant plus puissamment au fonctionnement des représentations que nombre d'entre elles sont conçues comme des performances uniques, situées dans des contextes précis (déclarations de guerre, négociations de paix, visites de princes, alliances entre villes, etc.) qu'elles contribuent souvent à transformer en événements. Est par là réaffirmée la portée politique de ces théâtres de l'*hic et nunc*. Longtemps minimisée par l'historiographie, cette dimension engage à penser moralités et jeux moraux en tant qu'agents d'une politique de la représentation et à historiciser par là les présupposés de cette notion³¹.

29 Schechner, 2002, 2008.

30 Doudet, 2012b.

31 Marin, 2005.

En France, l'année 1500 a été choisie pour distinguer le Moyen Âge et la Renaissance. La date est bien sûr symbolique, mais elle s'est imposée dans les habitudes scolaires et universitaires. Cette séparation est néanmoins radicalement remise en question par l'histoire du théâtre d'expression française³². Entre 1450 et 1550, la production explose : plusieurs centaines de pièces ont été conservées, part émergée d'un continent dont l'ampleur reste difficile à déterminer. La majorité d'entre elles ont été rédigées, jouées, diffusées après 1500. Le théâtre « médiéval » rayonne ainsi sous les règnes de Louis XII, de François I^{er} et d'Henri II, princes de la « Renaissance ». Autre fait gênant : les textes de cet âge d'or, les noms mêmes de leurs genres ne présentent qu'une ressemblance assez lointaine avec les œuvres scéniques des XII^e et XIII^e siècles. Moins d'une dizaine de pièces vernaculaires ont été conservées en Europe avant 1300. Presque toutes rédigées en français, elles sont intitulées jeux, n'étant ni mystères ni farces ni moralités ni sotties, désignations caractéristiques des XV^e et XVI^e siècles. Constatant, après d'illustres précédents, l'impertinence du découpage de l'histoire en tranches prédéfinies³³, j'ai choisi de ne pas utiliser les expressions « Moyen Âge » et « Renaissance » dans ce livre. La première est confuse, suggérant faussement une identité des poétiques et des pratiques des spectacles du XII^e au milieu du XVI^e siècle, ce qui efface les logiques propres aux arts qui trouvent leur pleine expansion entre 1400 et 1600. La seconde, utile lorsqu'elle désigne le retour sur scène des esthétiques antiques au milieu du XVI^e siècle, ne l'est plus guère quand on souhaite par elle subsumer une époque. La période ici étudiée n'étant à mes yeux ni post-médiévale ni pré-renaissante, je l'encadrerai par des datations souples. Un premier cadrage, fondé sur l'émergence et le développement des dramaturgies allégoriques en français, délimite un temps assez long, de la fin du XIV^e à la fin du XVI^e siècle. Il est précisé par un deuxième cadrage, cette fois appuyé sur l'évolution de la langue théâtrale. Celle-ci fait apparaître deux bornes : la fin de la décennie 1420, moment où apparaissent les premières attestations conservées du titre « moralité » dans des titres et des mentions d'archive ; et les années 1560-1570, lorsque cet intitulé cède peu à peu à d'autres mots plus en vogue. Ce n'est donc pas un « Moyen Âge » qui s'esquisse, mais ce que je propose de considérer

32 Lestringant, 2002.

33 Le Goff, 2014.

désormais comme un long ^{xv}^e siècle. Bousculant des habitudes critiques et académiques particulièrement fortes en France, pareille périodisation ne va pas de soi. Si ce livre plaide pour sa reconnaissance au sein de l'histoire des arts du spectacle, il ne postule bien sûr pas la stabilité de tous les aspects sociaux, culturels et politiques de cette époque. Le long ^{xv}^e siècle est au contraire scandé par des changements de dynastie en France, traversé de tensions et de conflits entre puissances européennes, fracturé par des crises intellectuelles, que domine celle de la Réforme. Les jeux moraux réagissent à ces discontinuités, trouvant en elles des impulsions, se confrontant à leurs obstacles.

« Français », dernier rempart de la canonique expression « théâtre français du Moyen Âge », n'est lui non plus guère assuré, le qualificatif évoquant avec ambiguïté un espace et un idiome³⁴. Entendre le mot dans son seul sens géographique serait réducteur : une enquête limitée aux dimensions de l'actuel territoire national n'aurait pas grand sens et les frontières du royaume de France fluctuent à cette époque au gré des guerres et des alliances. Surtout, des Pays-Bas méridionaux aux cités suisses, de nombreux espaces alors situés hors des frontières françaises se sont imposés comme des foyers majeurs d'activités dramatiques. Il ne s'agira donc pas ici de définir une catégorie idéale, la « moralité française », mais de se confronter à une forme de spectacle généralement désignée, dans diverses régions francophones, par les substantifs « moral » et « moralité » et par les adjectifs « moral » et « moralisé », en distinguant les variations locales qui ont donné aux pièces leurs couleurs particulières.

Toutes ces productions ont en commun un état de langue, le moyen français. Ses traits s'affirment entre le ^{xiv}^e et le ^{xvi}^e siècle : l'érosion de la flexion morphologique, la latinisation graphique, la réorganisation de la syntaxe, l'émergence de nouveaux vocabulaires façonnent en profondeur les œuvres usant de cette langue. Elle offre aux auteurs et aux récepteurs du théâtre allégorique la cohérence linguistique nécessaire à l'édification d'une culture commune. Cela ne signifie pas que toutes les régions étudiées durant cette période ont fait un usage parfaitement identique du français. L'auteur de la *Moralité du jour saint Antoine*, probablement un intellectuel parisien contemporain d'Alain Chartier, et Guillaume des Autels, ami de Joachim du Bellay, dans ses *Dialogues*

34 Koopmans et Smith, 2010.

moraux imprimés à Lyon en 1549, écrivent approximativement la même langue ; mais les discours et les conceptions du théâtre ont évolué. Quoiqu'il en soit, locuteurs d'un autre état du français, les chercheurs ne saisissent plus spontanément les idées et les réalités que désignaient les mots de la scène en moyen français. S'il est vrai, comme le suggérait Schiller, que la langue pense et fait penser, l'enquête doit débiter par une recherche dans cette matière première des œuvres pour saisir la polysémie des termes qui les qualifiaient.

L'attention portée au répertoire de langue française ne doit pas faire oublier que les spectacles allégoriques en latin, et éventuellement dans certains dialectes régionaux, étaient fréquents dans les territoires francophones aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. Les mêmes dispositifs, les mêmes canevas ont aussi circulé dans d'autres régions, Espagne, Italie, Angleterre et Écosse, Empire germanique, Pays-Bas, Pologne. À l'instar des mystères et des farces, le jeu moral s'est développé sur de nombreuses scènes européennes du ^{xiv}^e au ^{xvii}^e, voire au ^{xviii}^e siècle : *moral plays* anglaises, *sacre rappresentazioni* florentines, *sinnespelen* en néerlandais, *autos* en castillan, etc. L'urgence d'une étude comparative de ces spectacles, qui ont modelé en profondeur la culture visuelle des spectateurs d'Ancien Régime, a déjà été soulignée il y a une trentaine d'années³⁵. Mais malgré des parutions récentes plaçant en faveur d'une histoire à la fois globale et connectée des anciens théâtres allégoriques³⁶, celle-ci reste encore à écrire. Elle est en effet entravée par la difficile catégorisation de ces spectacles, qui embarrasse les analystes. En espagnol, la polysémie de *farsa* et d'*auto* demeure délicate à cerner, tandis que l'approche du corpus anglais des *morality plays*, *a priori* le mieux connu, est biaisée par un nom de genre anachronique, calqué du français au ^{xviii}^e siècle³⁷. Les rapports entre les spectacles allégoriques européens sont à la fois certains et imprécis. L'*Auto de moralidade* de Gil Vicente, publié en 1516, pourrait suggérer un rapprochement avec les moralités françaises. Mais, malgré son apparence ternaire, le classement actuel des *misterios*, *autos* et *farsas* est un miroir trompeur de la trilogie des mystères, moralités et farces en français. Ce sont les *farsas*, pièces allégoriques parfois nommées *farsas*

35 Gilman, 1989.

36 Notamment Ramakers, 2006 ; Doudet, 2017c.

37 *Théâtre espagnol du ^{xvi}^e siècle*, 1983, p. XLVI ; la catégorie des *morality plays* a été forgée en 1741 par la traduction anglaise des *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* du comédien et théoricien Luigi Riccoboni.

morales, telle que la *Farsa moral en qe se representan les Quatro Virtudes* de Diego Sanchez, qui, dans la seconde moitié du xvi^e siècle, offrent le plus de points de comparaison avec les jeux moraux d'expression française. Dans le cadre restreint du présent ouvrage, il m'a été impossible d'entreprendre une aussi vaste enquête et les parallèles tracés entre les pièces d'expression française et les répertoires en d'autres langues ne pourront être que ponctuels.

Ces rapprochements sont pourtant éclairants car s'y révèle un trait commun à tous les théâtres européens des xv^e et xvi^e siècles et deux spécificités du théâtre en français, qui ont eu une certaine influence sur la démarche adoptée ici. D'abord et quelle que soit la culture étudiée, le spectacle allégorique continue à échapper à la recherche de ses structures génériques³⁸ ; il appelle d'évidence une autre approche. Or le jeu moral en français se distingue par une histoire singulière. Il a fleuri au fil d'un long xv^e siècle quand la plupart des *autos* castillans, des *sinnespelen* néerlandais ou des *Trauerspiele* silésiens se sont épanouis au cours d'un long xvi^e siècle (1540-1670), marqué par l'influence de la Contre-Réforme. La précocité des moralités françaises est à la source des difficultés de périodisation déjà évoquées. Autre différence, les théâtres allégoriques espagnols, néerlandais ou anglais des xvi^e et xvii^e siècles ont rapidement bénéficié d'un processus de patrimonialisation, valorisé par la redécouverte internationale des cultures baroques dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Les spectateurs intéressés par les spectacles allégoriques d'autrefois peuvent aujourd'hui les apprécier à travers les tragédies musicales du Grand Siècle, à l'exemple d'*Atys* de Quinault et Lully (1676), dont la célèbre mise en scène par William Christie en 1987 a fait l'objet d'une recreation à l'Opéra-Comique en 2011. Ils peuvent de même se familiariser avec les étranges débats entre le Riche et le Pauvre, le Corps et l'Âme que donne à voir *Le Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Pedro Calderón de la Barca, exposé par Christian Schiaretti à la Comédie Française en 2004. Lors de la reprise de l'*auto sacramental* au TNP de Villeurbanne en 2013, le metteur en scène a souligné les puissants attrait d'un théâtre qu'il semble juger à la fois primitif et post-moderne et dont il goûte l'oscillation entre exhibition de ses propres mécanismes et exposition d'une pensée incarnée :

38 Fiffeld, 1989.

Plus ce théâtre met à nu ses mécanismes, plus son humanité résonne, plus il se décore, plus il s'engloutit. Comme d'une représentation romane d'un art baroque : tombées les vellétés bavardes de l'exégèse scénique, se dresse debout et pleine d'humour, la puissance d'un théâtre de la pensée³⁹.

Une telle institutionnalisation n'a guère profité au théâtre allégorique dit « médiéval ». Elle avait pourtant été engagée dès les premières décennies du ^{xx}e siècle, au moment où le renouveau théorique et esthétique de l'art dramatique moderne invitait à une approche archéologique et expérimentale des anciens répertoires, sur laquelle je reviendrai. Les raisons de cette méconnaissance teintée de désintérêt sont assurément nombreuses et la place marginale réservée dans l'Hexagone aux répertoires dramatiques français antérieurs au ^{xvii}e siècle, entérinée par la transformation scolaire des spécificités du Grand Siècle en modèle général, y est pour beaucoup. Mais il faut bien avouer que l'oubli dans lequel sont tombées les anciennes moralités est particulièrement profond. Il constitue un deuxième écueil majeur à leur compréhension aujourd'hui.

L'effacement n'a pas également touché tous les « théâtres français du Moyen Âge ». Au metteur en scène séduit par les scènes grandioses, les vastes et spectaculaires mystères offrent un terrain de recherche encore stimulant. Les farces, longtemps entourées d'une aura populaire, attirent les curieux d'un art rapide, inventif et bricoleur. Mais dépourvu du comique gaulois que l'on a voulu voir dans les secondes ou de l'émotion fusionnelle que l'on a cherchée dans les premiers, le théâtre allégorique semble quant à lui présenter l'aspect moins aguichant d'un Canada. *Aca nada* constatèrent, dit-on, les premiers explorateurs du Québec : « là, il n'y a rien ». Que quelques arpents de neige, des paroles gelées, à l'instar de celles que recueillent les compagnons de Pantagruel dans le *Quart Livre* :

Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueulle, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz d'orez. Les quelz estre quelque peu eschauffez entre nos mains fondoient, comme neige, et les oyons realement. Mais ne les entendions. Car c'estoit language Barbare⁴⁰.

39 Schiaretta, 2013.

40 Rabelais, 1996, p. 670.

Les moralités sont en effet longtemps apparues comme le plus froid des anciens arts dramatiques français. Qui a le courage d'en parcourir quelques-unes n'y trouve, semble-t-il, que des cours de morale où souffle non l'esprit, mais l'esprit de sérieux. La communication que revendiquent la plupart de ces pièces aurait tous les traits de la pédagogie autoritaire si redoutée des artistes post-brechtiens. Leur écriture paraît conjuguer thèmes rebattus, construction mécanique et topique usée. Sur leurs tréteaux s'enrayerait la dynamique dissidente de l'allégorie, cet art du détour qui valorise la mobilité des sens ; elle s'aplatirait dans les discours frontaux de personnifications transparentes et figées, programmant des itinéraires herméneutiques sans fantaisie. Bref, les anciens spectacles allégoriques seraient essentiellement ennuyeux⁴¹. Sur scène, plus qu'un crime, il s'agit d'une faute, l'indice que cet art ne serait finalement qu'un artifice consistant à projeter sur les tréteaux de longs et froids discours. Les moralités, ou l'anti-théâtre.

Cette détestable réputation, qui succède à l'immense succès remporté par ces pièces pendant des décennies, s'esquisse à la fin du xvi^e siècle. Les théoriciens du théâtre néo-antique s'emploient alors à caricaturer les spectacles qui, hors de quelques cercles érudits, remportaient encore largement la faveur des publics : sous leurs plumes, les farces ne sauraient être que grossières, les mystères triviaux, les moralités insipides. La polémique sans nuances s'est par la suite figée en préjugé durable. Et pourtant, sur les scènes, les jeux moraux en français des xv^e et xvi^e siècles inaugurent bien le long triomphe d'un théâtre dont les rémanences dans les poétiques spectaculaires du xxi^e siècle ne cessent d'étonner. De sorte qu'ils paraissent incarner le fascinant paradoxe d'un art mort-vivant, définitivement disparu de nos mémoires mais affleurant dans les créations apparemment les plus nouvelles. Ces pièces sont-elles définitivement injouables ? Sont-elles encore seulement lisibles ?

Ces questions révèlent un troisième obstacle : la résistance que les œuvres opposent à la constitution d'un ensemble aisément accessible. Malgré une conservation sans doute fort lacunaire, les moralités et jeux moraux qui nous sont parvenus sont encore nombreux. De 1430 à 1560, une cinquantaine d'œuvres sauvegardées affichent le titre *moralité* ou *moral*. Autour d'elles gravitent, en nombre équivalent, des *bergeries morales*, des

41 « Elles sont un genre tantôt grave, tantôt gai, qui s'apparente toujours au genre ennuyeux », Dubech, 1931-1945, I, p. 156.

farces morales et des *moralités joyeuses*, des *bergeries* et des *histoires morales*. Il faut leur ajouter d'importants groupes de textes encore mal identifiés mais mobilisant le même dispositif allégorique. Les quelques cent vingt-cinq œuvres et fragments étudiés ici, que je subsume désormais sous l'appellatif général de *jeux moraux*, forment un ensemble excédant largement la dizaine de *moral plays* préservées en langue anglaise pour la même période. La place cruciale qu'occupent ces dernières dans le patrimoine théâtral anglo-américain, voire mondial, défie pourtant toute comparaison avec la notoriété actuelle de l'imposant répertoire français. Ce dernier présente en effet l'inconvénient d'être un territoire aussi vaste que plat. Alors qu'*Everyman* promet déjà l'apothéose shakespearienne, quand les *autos* mènent à Calderón et qu'*Elckerlijc* et *Mariken van Nieumeghen* sont des joyaux incontestés de la culture néerlandaise, point de chef-d'œuvre aujourd'hui consacré pour rehausser le paysage de l'ancien théâtre allégorique en français. À l'inverse du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban et de la *Farce de maître Pathelin*, la postérité n'y a pas désigné d'œuvres-modèles, belvédères d'où le regard pourrait embrasser la masse des autres textes. Moralités, morne plaine, taïga marécageuse.

À cette difficulté s'ajoute une pluralité thématique déconcertante, qui semble déjouer toute catégorisation. S'affirmant souvent comme les concurrents des chaires, de nombreux jeux moraux s'ornent de couleurs pénitentielles et d'une rhétorique homilétique. Ils proposent à leurs spectateurs un pèlerinage de vie humaine, appelant chacun à repérer les tentations vicieuses pour mieux parcourir la voie escarpée de la vertu. Mais cette vocation spirituelle est loin d'être leur unique champ d'action. Certaines moralités prodiguent des conseils de régime, pointant les dangers de l'intempérance, tandis que d'autres martèlent l'importance de la maîtrise de soi, une éducation physique et mentale que petits et grands doivent cultiver. Elles détectent également les dysfonctionnements de l'*hic et nunc* et dénoncent troubles militaires, bouleversements économiques, scandales politiques et tensions sociales. Quelques-unes s'attachent à des paraboles issues des Saintes Écritures ou à des épisodes exemplaires de l'histoire antique et les peignent en perspective figurée ; la plupart commentent l'ordre et le désordre du monde. Leurs discours sont tour à tour méditatifs, doctes, ironiques. Leurs tonalités varient au contact des occasions : tantôt scènes de célébration appelant de leurs vœux la

concorde des hommes ; tantôt machines de guerre attisant la violence des polémiques. À l'image des vitraux de la *Condamnation de Banquet* sertis dans la chapelle du petit séminaire de Caen, les canevas allégoriques livrent à l'observateur d'aujourd'hui un kaléidoscope d'images disjointes et contrastées que nos cadres de pensée peinent à stabiliser. La moralité propose-t-elle un art grave, qui ferait d'elle l'ancêtre de la tragédie ou peut-être de la tragi-comédie ? Partage-t-elle le dessein comique de la farce et de la sottie ? Est-elle profane, religieuse ? Qu'est-elle, et peut-être même est-elle ? Le singulier s'efface devant la puissance du pluriel : insaisissable moralité, incontournables moralités.

Qui a l'habitude de parcourir la littérature en moyen français sait en effet qu'on y croise ces spectacles à chaque détour. Dans les descriptions des chroniqueurs et les évocations des poètes – un Villon donne « tout aux tavernes et aux filles », aux « farces, jeuz et moralitez⁴² ». En écho aux sermons des prêcheurs, depuis l'exemple prestigieux de Jean Gerson vers 1400⁴³. Dans les réflexions du juge Jean de Coras, qui compare l'affaire Martin Guerre à une « moralité⁴⁴ » en 1561. Dans les souvenirs d'une « morale comedie » que dans le *Tiers Livre* François Rabelais dit avoir jouée dans sa jeunesse⁴⁵. Divertissant la cour de François I^{er} ; clôturant solennellement le concours du Puy de Rouen. Sous les halles parisiennes lorsque Pierre Gringore monte en scène en fustigeant le pape en 1512 ; dans un collège lyonnais quand Barthélemy Aneau exerce ses élèves en 1541. Dans des couvents de carmélites qui méditent sur un *Jeu de Pelerinage de Vie humaine* inspiré d'une œuvre pieuse du XIV^e siècle ; sur la Table de Marbre du Parlement de Paris investie en 1486 par Henri Baude et ses amis, comédiens et juristes, pour dénoncer l'entourage corrompu du roi. Célébrant Charlotte de Savoie à Amboise en 1461, accueillant César Borgia en Avignon en 1498. Joués par ceux qui croient en Dieu et ses saints, par ceux qui croient en Dieu et ses livres, et qui s'affrontent par la scène pendant les décennies 1530-1560, où la fortune de cet art fut à son zénith. Les jeux moraux semblent partout au fil du long XV^e siècle ; pour nous, ils ne sont plus nulle part. Comment accéder à eux ?

42 Villon, 2014, p. 145, v. 1699 et 1704.

43 *Le Jeu du Cœur et des cinq sens écoliers*, [v. 1402], 2012.

44 Jean de Coras, 1561.

45 Rabelais, 1996, *Le Tiers Livre*, p. 460.

UN CONTINUUM DISCONTINU

Entre le texte déchu et le spectacle insaisissable, le théâtrologue s'arrête à tout et n'est retenu par rien : il ne sait littéralement plus à quel saint se vouer⁴⁶.

Tout analyste de théâtre est régulièrement plongé dans la perplexité par la nature instable de ce qu'il étudie et que rappelle ici Jean-Pierre Sarrazac. La performance se dérobe au moment où elle s'accomplit ; des écrits restent, mais ils sont travaillés par l'absence d'une représentation qui n'est pas advenue ou qui s'est effacée. Les commentateurs des spectacles contemporains peuvent peut-être s'en consoler : étayée par des archives filmées qui conservent l'apparence de ce qui s'est joué, leur lecture s'accepte volontiers inachevée puisque leur objet est un art vivant. La situation de l'historien est évidemment plus délicate. Le théâtre qu'il explore est révolu et il n'a guère accès qu'à des témoignages indirects, documents, images, ou incomplets, les textes dramatiques.

Le long ^{xv}e siècle n'a pas été avare d'archives théâtrales et une documentation assez abondante, mise au jour par l'activité inlassable des érudits du ^{xix}e siècle, est aujourd'hui relativement accessible aux chercheurs. On peut cependant regretter qu'à l'heure des *big data* et alors que les *Records of Early English Drama* collectent depuis 1975 les archives théâtrales anglaises antérieures à Shakespeare, le chercheur français ne bénéficie encore que d'un accès restreint à des bases de données comparables⁴⁷. À moins qu'il ne s'adonne lui-même au dépouillement de fonds inexplorés, il est souvent contraint de se frayer un chemin à travers des compilations documentaires réalisées il y a plus d'un siècle. Les fichiers d'archives collectés par Louis Petit de Julleville ou par Émile

46 Sarrazac, 1981, p. 14.

47 REED, [en ligne : <http://reed.utoronto.ca>, dernière consultation : octobre 2018]. La principale ressource en ligne sur les archives du théâtre français des ^{xii}e–^{xvi}e siècles est la base de données CNRS *Théâtre et performances en France au Moyen Âge* [<http://arnoul.vjf.cnrs.fr/>], dont l'accès en 2017 était encore réservé à ses contributeurs. Les discussions sont en cours pour intégrer la documentation des ^{xv}e et ^{xvi}e siècles, y compris celle du présent ouvrage, dans César, *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime*, principale base française consacrée aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles. C'est la raison pour laquelle le lecteur trouvera, en annexes de ce livre, des *Carnets de terrain* qui répertorient les documents cités au cours de l'étude.

Picot entre 1880 et 1900 sont, sans surprise, modelés de présupposés à l'égard du théâtre « médiéval » qui ne sont plus les nôtres⁴⁸. En ce sens, la situation de l'interprète des anciens spectacles en français n'est pas sans rappeler celle de l'historien d'art étudiant Notre-Dame de Paris à travers la restauration de Viollet-le-Duc. Mais, non plus que l'archivage, l'archive elle-même n'est jamais neutre. Comptabilités, autorisations municipales, contrats d'acteurs, décisions judiciaires : tissés d'intentions et de circonstances, de quoi nous parlent ces textes lorsqu'ils mentionnent des « moralités », des « farces morales » ou des jeux allégoriques de même sorte ? Sans prétendre résoudre ce problème, j'ai sélectionné environ trois cents documents qui, de la fin du XIV^e au début du XVII^e siècle, renseignent d'une manière ou d'une autre sur les spectacles allégoriques dans l'ensemble des régions d'expression française. Par bonheur, quelques mentions éclairent les représentations de pièces dont le texte est conservé. Le jeu de *Pattes-Quaintes* mis en scène par des étudiants caennais en colère à la fin du XV^e siècle a été versé, *cum commento*, dans les archives de l'université par son auteur, Pierre de Lesnauderie. Les interrogatoires de spectateurs ayant assisté à la moralité protestante de la *Verité cachee*, qui fit scandale dans les environs de Lille en 1563, sont encore consultables à Bruxelles⁴⁹. Mais plus souvent, les témoignages sont lapidaires. Au mieux, ils pointent les milieux ayant organisé ou assisté aux spectacles, suggèrent des temps et des lieux de représentation, esquissent des occasions, sans en percer les mystères.

Même s'il fantasme la représentation, celui qui s'affronte à un art disparu ne peut donc échapper aux lacunes de son objet : ce théâtre qu'il poursuit, ce sont des textes dramatiques, et rarement autre chose. Mais le statut de ces textes est loin d'être stable. Le *Jeu du Prince des sots* que je lis aujourd'hui sur mon écran n'est pas ce que l'auteur Pierre Gringore et sa troupe ont joué le 12 février 1512, jour de Mardi-Gras, aux halles de Paris. Même si les répliques écrites ont été prononcées, ce que rien n'assure, le « texte » du *Jeu* était alors tramé dans le phénomène de la *séance* : il était partie prenante d'une dynamique désormais inaccessible où

48 Petit de Julleville, [1886] réimpr. 1968 ; fichier Picot, Paris, BnF, n.a.f., ms. 12633-12634, 12644-12645 et sur les moralités polémiques, Picot, [1886, 1892, 1906] réimpr. 1970.

49 Caen, 1493 ; Mouvaux (région de Lille), 1563. Noms de lieu et dates renvoient aux *Carnets de terrain*.

des dialogues ont pu être omis, des tirades allongées, des mots applaudis ou ratés. En outre et contrairement à l'idée reçue, l'inscription d'une œuvre dans un écrit ne la stabilise pas forcément. Les pièces des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles que nous appelons « pièces de théâtre » – mais sont-elles encore du théâtre pour le lecteur qui en feuillette les pages ? – sont certes soumises d'une manière relative à la variance manuscrite, puisque, le plus souvent, elles sont conservées dans des copies uniques. Elles interagissent néanmoins avec d'autres textes dans les compilations qui les recueillent. De trop rares hasards permettent parfois de confronter les lignes qu'a répétées un comédien et la version qui était destinée à des lecteurs. C'est le défi que nous lance le rôle de l'*Homme Pecheur* exhumé il y a peu à la Bibliothèque nationale de France, le plus long texte de pratique d'un acteur retrouvé à ce jour pour l'ancien théâtre français⁵⁰. Si nous n'avons que des textes à étudier, l'enquête devient passionnante quand leur textualité est aussi plurielle.

Pour la mener, il faut cependant affronter plusieurs difficultés inhérentes à la conservation écrite du théâtre aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. De cette époque ont été sauvegardés environ cent quatre-vingt textes de mystères, deux cents farces, soixante-quinze sotties et un peu plus de cent vingt canevas de spectacles moraux, pour ne mentionner que les formes les plus connues. La taille moyenne de ces derniers, souvent comprise entre 1000 et 2000 vers, les situe entre l'ampleur des mystères et la brièveté des farces. Ce format, ajoutée à la transition entre manuscrits et imprimés qui est contemporaine des pièces, expliquent la variété des supports qui permettent aujourd'hui de les consulter. Les moralités de vaste dimension comme *Bien Avisé Mal Avisé*, *L'Homme Pecheur* ou *L'Homme juste et l'Homme mondain*⁵¹ ont été diffusées dans des volumes individuels, souvent sous le titre de « mystères ». Plus brèves, elles ont pu être intégrées à des compilations, à l'instar des farces. Dans les anthologies manuscrites, les pièces allégoriques apparaissent souvent auprès de dits exemplaires, de sermons ou de traités de morale, avec lesquels elles entretiennent des liens, de la reprise citationnelle au simple écho thématique. Plus de la moitié des jeux abordés au fil de ce livre sont ainsi

50 Le rôle, conservé à Paris, BnF, ms. n.a.f. 6514, est long de trente-sept folios et de plus de 3000 vers. Il a été édité par Édouard Bénichou-Samson en 2016.

51 *Bien Avisé Mal Avisé* (environ 7000 vers), *L'Homme Pecheur* (environ 22 000 vers), *L'Homme juste et l'Homme mondain* de Simon Bougouyn (environ 30 000 vers) sont les trois moralités les plus imposantes en langue française.

livrés au fil d'ouvrages qui les présentent seuls ou aux côtés de textes non dramatiques. Ils prennent également place dans des recueils consacrés au théâtre. Le manuscrit de Paris, BnF, fr. 25467 fait par exemple avoiser une *Moralité du Petit et du Grant a cinq personnages* et une *Moralité à six personnages d'Aulcun* auprès de *Pathelin* et la *Farce de la Pipée*⁵². Trois recueils dramatiques s'affirment surtout comme d'importantes sources. Parmi les trente-cinq pièces publiées en petits livrets par la maison Trepperel au début du xvi^e siècle apparaissent six moralités et une farce moralisée. Le recueil du British Museum présente une collection factice de soixante-quatre textes dramatiques, imprimés au cours des décennies 1530-1540 par différents ateliers parisiens et lyonnais. Six pièces y sont désignées comme moralités, cinq comme farces morales, une comme bergerie. Confectionné vers 1570 à Rouen⁵³, le manuscrit de Paris, BnF, fr. 24341, offre quant à lui soixante-quatorze pièces, dont vingt sont qualifiées de « morales ». La quarantaine de jeux moraux retenus pour la postérité par ces anthologies y apparaissent dans des sections plus ou moins distinctes des farces ou des monologues, toujours connectés cependant à des pièces de genres différents avec lesquelles ils partagent des personnages, des motifs, voire des vers.

Deux paramètres viennent compliquer l'interprétation déjà assez complexe de ces ensembles. Il est patent que ce qui est intitulé moralité dans les publications en moyen français n'est pas toujours ce que les historiens du théâtre ont convenu d'appeler moralité, alors que ce qui n'est pas nommé ainsi peut en être un exemple. *Bien Avisé Mal Avisé* est nommé *jeu* quand, en 1439, la municipalité de Rennes en organise une représentation⁵⁴. Puis, la pièce qui deviendra pour les critiques modernes « un modèle du genre de la moralité » paraît comme *mystère* sous les presses d'Antoine Vérard à la fin du siècle⁵⁵. Dans ces conditions, effectuer une sélection des textes sur la seule foi de leurs titulatures serait imposer une grille aveugle à ces variations. Il m'a semblé plus intéressant de les interroger. Qui qualifie une pièce de « morale », dans quel type de source et pourquoi ? Que déduire du voisinage des « moralités » avec des « farces moralisées », des « bergeries » ou des « histoires morales » ?

52 *Moralité à cinq personnages du Petit et du Grant*, 1988 ; *Moralité à six personnages d'Aulcun*, 2008.

53 Longtemps connu sous le nom de grand manuscrit La Vallière, ce manuscrit est désormais nommé recueil de Rouen.

54 Rennes, 1439.

55 Helmich (éd), 1980, *Moralités françaises*, I, p. xxvi.

Pour rassembler le corpus étudié dans ce livre, il aurait été possible, et certainement plus simple, de choisir un nombre restreint d'œuvres exemplaires. Le geste était, à vrai dire, encouragé par les éditions lacunaires et dispersées des pièces. Les recueils de Rouen et du British Museum ont été publiés pendant la première moitié du XIX^e siècle mais ces travaux n'ont pas été rénovés depuis dans leur intégralité⁵⁶. Au XX^e siècle, les entreprises éditoriales n'ont guère été favorables aux jeux moraux, à quelques exceptions près⁵⁷. Redécouvert en 1928, le recueil Trepperel a attiré l'attention d'Eugénie Droz et d'Halina Lewicka. Elles ont publié les sotties, puis les farces qui s'y trouvaient⁵⁸, mais leur volume consacré aux moralités n'a jamais vu le jour⁵⁹. Après un fléchissement entre 1920 et 1970, le renouveau des publications est néanmoins net depuis une quarantaine d'années. La mise à disposition d'œuvres complètes a rendu une place de dramaturge à des auteurs comme Michault Taillevent ou Pierre Gringore⁶⁰. Des anthologies ont été étudiées⁶¹; des textes inconnus ou perdus (re)découverts⁶². Si je n'ai pas opéré une sélection raisonnée dans ces nouvelles éditions, c'est avant tout parce que ce livre accompagne la première publication d'ensemble consacrée aux jeux moraux, le *Recueil général de moralités d'expression française*. Entrepris sous la direction de Jonathan Beck, d'Alan Hindley et de moi-même, il permettra de découvrir les terres vierges que représente une centaine de pièces allégoriques, véritable *new frontier* de l'ancien théâtre d'expression française. Ceci explique deux choix de cette étude : d'une part, le privilège donné à une appréhension globale

56 Le recueil de Rouen a été édité par Antoine Le Roux de Lincy et Francisque Michel entre 1831 et 1838 (*Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, repr. 1977). Le recueil du British Museum a été édité par Anatole de Montaiglon dans les tomes I-III de *L'Ancien théâtre françois ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille* (Paris, 1854).

57 Émile Picot a rassemblé les sotties et quelques farces morales recueillies dans son *Recueil général des sotties* (1902-1912). Il a proposé l'édition de certaines moralités du recueil de Rouen dans le *Théâtre mystique de Pierre Du Val et des Libertins spirituels de Rouen au XVI^e siècle* (1882, repr. 1969).

58 Droz (éd), 1935, Droz et Lewicka (éd), 1961.

59 Les deux chercheuses ont en outre supervisé des reproductions fac-similé du *Recueil Trepperel*, (1967) et du *Recueil du British Museum* (1970).

60 Michault Taillevent, 1975 ; Gringore, 2000.

61 Jonathan Beck a publié six pièces morales du recueil de Rouen (1986).

62 Par exemple la *Comédie* de Jean Molinet, [1473] 1996, ou le *Ju du Grand Domine et du Petit* de Jean de Le Motte, [v. 1530] 2002.

d'un vaste ensemble sur l'analyse plus approfondie de quelques pièces typiques⁶³ ; d'autre part, l'ouverture du champ de recherche des seules moralités, voire des seules moralités à thématique religieuse – objets du travail pionnier de Werner Helmich il y a quarante ans⁶⁴ – à l'univers autrement plus vaste des jeux moraux.

L'ensemble étudié se présente de la manière suivante : six textes de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle qui ne portent pas encore le nom de jeu moral⁶⁵ et une dizaine qui ne le portent plus après 1560 mettent en valeur des moments de transformation essentiels. Entre eux se déploient un peu plus de cent pièces, regroupées en ensembles mouvants : des moralités, des moralités joyeuses, des farces morales, des bergeries, des histoires où les héros antiques personnifient les vertus et les vices. Tout cela forge-t-il un corpus ? D'évidence, ce n'est guère en collections stables que les jeux moraux ont été conservés jusqu'à nous et il est probable que dès leur conception, ils n'ont jamais atteint à une quelconque totalité organique qui permettrait de les catégoriser en tant que genres et sous-genres plus ou moins hiérarchisés. Il est d'ailleurs significatif que le livre à ce jour le plus complet sur les moralités spirituelles, *Die Allegorie im Französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts* de Werner Helmich, emprunte une voie de traverse, suivant le fil rouge de l'allégorie qui les lie à certains mystères et autres drames religieux. Moralités et jeux moraux apparaissent plutôt à l'observateur sous l'aspect déroutant d'un *continuum discontinu* : un champ de pratiques et de discours, à l'élaboration suffisamment cohérente pour s'être imposée sur les scènes pendant plus d'un siècle et suffisamment puissante pour accueillir des spectacles dont les dynamiques sont différentes.

Le continuum discontinu invite à penser le corpus de ce théâtre d'une façon plus ouverte. Séparer les moralités des farces morales contreviendrait à la logique d'assemblage qui préside aux recueils où elles sont transcrites et qui était aussi perceptible dans l'organisation de leurs

63 Les introductions des éditions proposées dans le *Recueil général de moralités* sont volontairement étoffées afin de mettre en valeur les spécificités thématiques, dramaturgiques et contextuelles de chaque œuvre.

64 Helmich, 1976.

65 Le *Jeu de Pierre de La Broce*, le *Dit des Quatre offices* d'Eustache Deschamps, le *Jeu du Cœur et des cinq sens écoliers* et les trois jeux du manuscrit 617 du Musée Condé à Chantilly, édités sous ma direction (2012).

représentations. Les regrouper oblige à se confronter à un agrégat de formes spectaculaires assez composites, mais étroitement liées entre elles par leur commune inscription dans un dispositif allégorique. Certaines forment d'imposantes séries de pièces, où, au fil d'épisodes similaires et dans des décors identiques, circulent les mêmes personnages. Ainsi des très nombreuses moralités pénitentielles mettant en scène un pèlerinage de vie humaine (*Le Jeu de Pelerinage de Vie Humaine*, *Bien Avisé Mal Avisé*, *L'Homme Pêcheur*, *L'Homme juste et l'Homme mondain*, etc.) et dont l'historiographie théâtrale a longtemps minimisé le long succès, du XIV^e au XVII^e siècle⁶⁶. Des groupes se cristallisent plus brièvement à la faveur d'un milieu complice ou autour d'une visée commune, à l'image des moralités réformées qui polémiquent contre les croyants malades entre 1530 et 1560 (*Moralité de la Maladie de Chrestienté* de Mathieu Malingre, *Farce du Mallade* de Marguerite de Navarre, *Comédie du Pape Malade* de Conrad Badius, entre autres). Quelques-unes, comme les bergeries jouées à l'occasion des entrées princières ou des fêtes politiques, se distinguent par une mise en scène et des occasions de représentation particulières. D'autres encore s'ancrent dans la culture théâtrale d'une région : les histoires romaines fleurissent à Lille ; les moralités hagiographiques dans le couloir rhodanien et en Provence. Les œuvres conservées, encore complexifiées par celles qui ont disparu et dont les archives gardent des traces elles-mêmes énigmatiques, déjouent les approches systématiques. La lecture sérielle ici privilégiée révèle toutefois parmi elles des invariants et entre elles des rapports. À l'instar d'autres arts de la performance⁶⁷, leur foisonnante variété apparaît à mieux y regarder comme la conséquence d'un croisement entre les variables constantes que les pièces recyclent dans leurs mises en scène et l'état de variation continue dans lesquelles les ont placées les intentions de leurs rédacteurs, les occasions de leurs représentations, les attentes de leurs récepteurs. Vus du XXI^e siècle, leurs ensembles changeants ont l'allure d'astérismes, regroupements d'éléments tantôt liés entre eux par une attraction gravitationnelle, tantôt singuliers, de taille et de rayonnement divers. Plutôt qu'un corpus, l'œil distingue en eux des constellations. C'est sous cette forme à la fois continue et hétérogène qu'ils seront analysés dans les pages suivantes.

66 Spica, 2015.

67 Dupont, Calame, Lortat-Jacob, Manca (éd), 2010.

UNE DÉMARCHE

Cartographie, archéologie

Les jeux moraux invitent aujourd'hui à approcher leur univers par une autre démarche. Une réflexion de Christian Jacob à l'orée des *Lieux de savoir* résume assez bien celle que ce livre souhaite mettre en œuvre. Il ne se veut pas une synthèse définitive et moins encore une somme sur les premiers théâtres allégoriques en français, mais s'envisage plutôt comme un guide de voyage, ou comme les carnets d'un cartographe :

Cartographie donc d'un espace aux multiples échelles. Non pas à la façon de la mappemonde classique où chaque lieu est épinglé sur le quadrillage d'une géométrie qui résorbe les différences au profit du chiffre et de la mesure, comme pour satisfaire le désir d'omniscience d'un œil absolu ; mais bien plutôt sur le modèle du carnet de terrain d'un groupe de voyageurs s'efforçant de dessiner la route au fur et à mesure qu'il se fraie un chemin à travers des espaces saisis dans leur étrangeté : cartographie des lignes de fuite comme des lignes de force, des cohérences, des carrefours, des repères, mais aussi des obstacles et des chemins de traverse⁶⁸.

Inspiré par la science de la traversée curieuse que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont naguère qualifiée, non sans humour, de nomadologie⁶⁹, le geste cartographique induit un rapport particulier à son objet. Il diffère d'une recherche où le commentateur partirait de la détection des sources pour cheminer vers une multiplication de réalisations et finalement un déclin des formes étudiées, en passant par la construction solide d'un centre où elles atteindraient leur apogée. Cette approche, commune à de nombreuses synthèses historiographiques sur le théâtre jusqu'à la fin du XX^e siècle⁷⁰, suppose l'essence d'un genre et s'intéresse à ses accidents historiques. Elle construit des catégories et établit des filiations d'un texte à un autre, d'un auteur à un autre. Au fil de mon

68 Jacob, 2007, p. 14.

69 Deleuze et Guattari, 1980, p. 34.

70 Voir notamment l'ouvrage fondateur que Robert Potter a consacré aux *moral plays* de langue anglaise (Potter, 1975) : inauguré par un chapitre au sujet de « the Idea of the Morality Play », il suit les étapes de leur évolution dans l'Angleterre du XV^e siècle, à la « Renaissance », face à la Réforme, pendant le règne d'Élisabeth, sous la plume de Shakespeare et ses contemporains.

enquête, une telle approche est apparue difficile à mettre en œuvre. Les obstacles rencontrés pour la définition du corpus, qui a dû évoluer de l'étude de quelques pièces « modèles » à l'analyse de constellations textuelles mouvantes, montrent combien les jeux moraux échappent aux structures systématiques, celles de la catégorisation générique en particulier, pour tendre vers la forme plus souple du dispositif. De même, délaisser des périodisations mieux admises (« le Moyen Âge », la « Renaissance ») pour analyser le long ^{xv}^e siècle où leur art s'est développé n'exclut pas la prise en compte d'indéniables évolutions et d'évidentes ruptures. La Réforme a sans doute été la plus significative pour un théâtre largement organisé par des enseignants, des juristes et des prêcheurs qui se flattaient de forger les opinions de leurs publics. Pour autant, il serait exagéré de prétendre que l'inflexion polémique donnée par les protestants aux spectacles allégoriques est une dissidence tardive des pieuses moralités « médiévales » ; en témoigne, dès 1434, l'âpre peinture d'une Chrétienté ruinée par *Le Concil de Basle*⁷¹.

Ni essentialiste ni téléologique, la logique de la carte est horizontale. Détecter les continuités comme les dénivellations du terrain de recherche sont au cœur de son dess(e)in. Par la force des choses, les parcours qu'elle permet possèdent des limites, mais leurs débuts et leurs fins ne sont pas des entrées ou des sorties à sens unique. Les jeux allégoriques qui émergent aux ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles n'ouvrent pas ce livre, qui ne se clôt pas non plus par l'évocation des relations entre moralités et tragicomédies au début du ^{xvii}^e siècle. L'étude des pièces est entreprise au fil de l'argumentation plutôt que de la chronologie car la carte se construit à travers des perspectives multiples. Le geste cartographique favorise les connexions : il repère des lieux qu'il relie sans nier leur autonomie ; il propose des quadrillages toujours modifiables. La carte peut avoir plusieurs échelles. À l'instar du télescope – appareil utile pour discerner les constellations –, elle permet d'emboîter la vision de loin et la vision de près, croisant perspectives générales et observations de détail. Si l'on a pu parler de l'établissement d'une carte comme d'une performance⁷², c'est parce qu'elle propose du territoire qu'elle dessine une *interprétation*, au sens critique et artistique du terme. Le parcours devient par là l'occasion d'une rencontre de points de vue, par exemple

71 *Le Concil de Basle*, [1434] 1979.

72 Deleuze et Guattari, 1980, p. 20.

lorsque les spectacles allégoriques du xv^e siècle sont regardés à partir des scènes du xxi^e siècle, et inversement.

Certaines cartes associent le cheminement horizontal à des forages verticaux afin d'explorer les différentes strates d'un sol et la manière dont elles communiquent entre elles. Une cartographie des jeux moraux incite à les aborder par une approche archéologique. Les deux méthodes relèvent en effet de la même inspiration foucauldienne, commune aujourd'hui chez les historiens de l'art et de la littérature pré-modernes et qui incite à

décrire un ensemble d'énoncés, non pas pour y retrouver un moment ou la trace d'une origine, mais les formes spécifiques d'un cumul⁷³.

Envisager les jeux moraux dans la perspective de ce que Michel Foucault appelle « le cumul » et que les pages suivantes essaieront de saisir sous le nom de *montage* suggère d'abord de s'intéresser au maillage qui relie les pièces à d'autres champs discursifs et à d'autres modes de figuration. D'autant plus facilement que leurs auteurs étaient parfois les mêmes, le sermon, la leçon, le plaidoyer judiciaire ont ainsi donné aux moralités des patrons argumentatifs, dont elles ont tiré une puissante légitimité. La démarche archéologique, favorable à la mise en réseau des objets étudiés, porte également à réinterpréter la dramaturgie de ces jeux, souvent qualifiée de pauvre et de stéréotypée. Certes, les pièces se nourrissent jusqu'à la saturation de citations et de récits connus ; elles fonctionnent sur le remploi des mêmes personnifications, accessoires ou jeux de scènes. Mais ces effets de série ne sont pas le signe d'un déplorable manque d'originalité. Liés à la coexistence des œuvres au sein d'une même culture visuelle et discursive, ils permettent en fait au continuum des jeux moraux de se déployer sagement. Un miroir rond offert à l'Homme pour qu'il médite sur ses fautes dans une moralité pénitentielle se transforme en balle de paume pour symboliser plaisamment l'aveuglement du monde dans une farce morale⁷⁴. Le prêche d'une autorité ecclésiastique qui encourage à mener une vie vertueuse dans une pièce du xv^e siècle crée le scandale dans un jeu réformé des années 1540. Le constant réagencement des lieux communs dans l'espace spectaculaire,

73 Foucault, [1969] 2008, p. 172.

74 *Moralité du Lymon et de la Terre*, [av.1525], recueil Trepperel ; *La Farce joyeuse des Trois Galants, le Monde qu'on fait paistre et Ordre*, [recueil de Rouen, xvi^e siècle], 1902.

articulé à des circonstances de représentation qui en bouleversent le sens, n'affaiblit pas ce théâtre ; il lui permet au contraire de *faire événement*.

L'archéologue et le cartographe ont pour démarche commune la marche, telle que la décrivait Michel de Certeau⁷⁵ : ils mettent en relation des objets, ils trament les espaces où ils pénètrent et y établissent des trajectoires. Ils choisissent de visiter certains lieux et d'en frôler d'autres, de passer par ici ou par là. Les parcours proposés par ce livre visent moins à reconstruire linéairement l'histoire d'un genre dramatique, « la » moralité, qu'à tenter une archéologie des pratiques et des savoirs associés à un dispositif de représentation, le spectacle allégorique en moyen français⁷⁶.

Arrivée au seuil des terres que je souhaite aborder, il est temps de dessiner ces axes, appelés en latin *transversi*, qui donnent aux cartes une orientation. Tout voyage supposant l'établissement de points cardinaux, le livre est organisé en quatre parcours. Ils sont nés des questions les plus souvent croisées pendant les années consacrées à cette recherche.

Le théâtre allégorique des xv^e et xvi^e siècles a été assimilé par la critique, avec une certaine justesse, aux pièces appelées moralités. Aussi est-ce à partir d'elles que l'enquête s'ébauche. Les moralités ont-elles été un « genre du théâtre français du Moyen Âge » ? Leurs textes persistent à déjouer les classements théoriques édifiés *a posteriori* par les historiens. Pièces « comiques » à l'instar des farces et des sotties, elles affichent néanmoins des intentions fort sérieuses ; « profanes », elles se sont affirmées comme le véhicule privilégié des affrontements religieux au fil du xvi^e siècle. Le singulier de « la moralité » se délite devant le foisonnement réticulaire des œuvres. Il s'agira de déplacer d'emblée le point de vue, en prenant appui sur la langue, principale matière des pièces. Quelles significations attachons-nous aujourd'hui à « moralité » et de quel sémantisme le mot était-il porteur avant d'entrer en scène au début du xv^e siècle ? Quels sens le moyen français a-t-il accordé à « moralité », « moral », « moralisé » et comment ce champ lexical étonnamment étendu s'est-il articulé à la variété des spectacles ? Ces pistes

75 de Certeau, [1980] 1990, p. 147 *sqq.*

76 Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault différencie le projet de l'histoire « qui unirait tous les phénomènes autour d'un centre unique » et dont les termes-clefs sont le genre, la tradition, l'évolution, et celui de l'archéologie qui traverse des ensembles et les met en tension, sous le double signe de la série et de la transformation (Foucault, [1969] 2008, p. 19 *sqq.*).

permettront une première cartographie du théâtre moral, précisant sa période de rayonnement, ses variations régionales et ses principaux utilisateurs. Elles dessineront les champs de discours et de pratiques où se sont inscrits les jeux allégoriques et les rapports qu'ils ont noués avec d'autres formes d'expression sur les scènes et dans les livres qui les ont conservés.

Le spectacle allégorique a-t-il été un théâtre didactique et autoritaire ? Le deuxième parcours abordera l'aspect des moralités peut-être le plus rébarbatif pour les récepteurs du XXI^e siècle : leur prétention à guider les consciences, la relation pédagogique qu'elles paraissent imposer à leurs publics. Ces traits engagent à observer de plus près les enjeux de l'*auctoritas* sur ces scènes, en les confrontant aux notions d'auteur, d'autorité et d'autorisation. Il est intéressant de constater qu'à la différence des farces, de nombreux jeux moraux portent des signatures, parfois fort prestigieuses. Leur art a été privilégié par des milieux faisant profession de parole publique, tels que les enseignants, les juristes, les prédicateurs. Cet enracinement socio-culturel explique que le théâtre moral ait été porteur des valeurs qui légitiment ces groupes et qu'il ait développé une communication théâtrale singulière, placée sous le signe de la démonstration. Œuvres soutenues par la performance, les pièces allégoriques se sont rêvées performatives, capables de modeler les pensées et les conduites de leurs spectateurs. Mais parce qu'elles se savaient aussi jeux, elles ont assumé le paradoxe de la pédagogie ratée en faisant évoluer en scène les incarnations d'une humanité libre et faillible.

Le troisième parcours entreprendra d'explorer plus avant leur dramaturgie. Un théâtre des idées, un théâtre d'allégorie est-il vraiment du théâtre ? Historiens et théoriciens du théâtre ont souvent été sévères envers de tels spectacles. La difficulté invite à opérer deux déplacements : il s'agira d'une part de considérer l'allégorie comme un dispositif fondé sur des connexions et des disjonctions analogiques et d'observer d'autre part la manière dont les arts de la scène ont mis en tension ce dispositif en engageant tous ces composants dans un processus de concrétisation proliférante. En scène, l'allégorie bouge ; ses mots deviennent des accessoires ; les corps qui l'incarnent dansent et s'affrontent. Mais au sein d'une dramaturgie générale du dévoilement de la vérité, la variété des jeux moraux a introduit d'autres mouvements. Moralités, moralités joyeuses, farces morales ont offert aux regards de leurs récepteurs des

parcours interprétatifs divers, voire renversés, questionnant le transfert du visible en lisible.

Les spectacles allégoriques s'attachent en général à mettre en scène l'humanité *hic et nunc*. Comment des pièces dotées d'un mode de représentation aussi désactualisé ont-elles pu s'imposer comme un théâtre d'actualité ? Le quatrième parcours analysera les jeux moraux à la lumière des poétiques de l'occasion. Le long ^{xv}^e siècle où ils ont fleuri a été traversé de fractures politiques, sociales, culturelles, que la Réforme domine dans le deuxième quart du ^{xvi}^e siècle. Or les temps de crise appellent la critique. Réflexives, satirisant volontiers les dysfonctionnements des sociétés de leur temps, les pièces morales se sont vite transformées en armes médiatiques de première importance pendant les conflits entre catholiques et protestants. Leurs performances n'ont pas seulement commenté les circonstances qui les motivaient ; elles ont aussi façonné la perception du présent. Je tenterai d'analyser ce phénomène pour comprendre comment les scènes allégoriques ont pu participer à la fabrique des opinions publiques au seuil de la modernité.

Les quatre parcours annoncés se déploient chacun en plusieurs étapes, suggérant des circuits à travers les pièces, mettant à l'essai des articulations à la fois diachroniques et synchroniques. Leurs chapitres sont ponctués d'études plus spécifiquement dédiées à une œuvre ou à un groupe d'œuvres, à des cercles de rédacteurs, à des circonstances particulières, afin de faire jouer, autant que possible, toutes les échelles de la carte. Cartes pour un voyage qu'il faut désormais débiter à la rencontre d'une *frontier*, une nouvelle terre vierge ; cartes à jouer, cartes à battre, qui invitent à engager face aux jeux moraux des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles des parties, sinon de réussite, du moins de patience.