

1^{ère} publication : Estelle Doudet, « Les moralités dites ‘polémiques’ aux XV^e et XVI^e siècles, fonctionnement d’un système de communication » dans *Polémique et rhétorique de l’Antiquité à nos jours*, dir. L. Nicolas et L. Albert, Louvain-la-Neuve, De Boeck/ Duculot, 2010, p. 199-212.

Les moralités dites “polémiques” aux XV^e et XVI^e siècles Fonctionnement d’un système de communication

Le théâtre au Moyen Âge n’est pas seulement une récréation, comme il l’est en général de nos jours. Ses fonctions sont avant tout médiatiques. Si la lecture critique a été longtemps déterminée par une approche générique de ces textes, il est nécessaire aujourd’hui d’adopter une démarche différente. De nouveaux questionnements portent désormais sur la contextualisation des pièces, leurs conditions de représentation, les messages imaginaires ou sociaux qu’elles pouvaient véhiculer, afin de mieux comprendre comment le théâtre urbain en France entre 1450 et 1550 a pu représenter un véritable système de communication.

La recherche qui va suivre se situe dans ce cadre d’analyse. Parmi les diverses fonctions médiatiques que la performance théâtrale peut assumer, la polémique semble en effet un élément de choix. Par nature, le jeu dramatique s’inscrit dans le *momentum* de sa représentation. La notion de littérature événementielle pour l’acte théâtral paraît s’imposer. Jouer, c’est faire interagir un texte et un contexte. Si la situation est conflictuelle, le théâtre peut devenir combat. Les dialogues dramatiques prennent sans difficulté une dimension agonistique, à la fois sur scène, entre les joueurs et le public et entre la performance et son contexte. Il faut cependant interroger plus précisément ce présupposé : que signifie d’un point de vue rhétorique la présence d’une « polémique » sur et par la scène ? Si l’on considère qu’il existe certains genres théâtraux dont l’écriture est dépourvue d’intentions combatives, comme les mystères, et d’autres fonctionnant essentiellement sur elles, comme les sotties, l’analyse ne risque-t-elle pas de revenir à une répartition générique, telle pièce « polémique », telle autre non, répartition que l’étude contextuelle essaie précisément d’éviter ?

Voilà pourquoi nous souhaiterions prendre ici l’exemple d’une écriture généralement considérée comme étrangère par nature à la polémique : la moralité dramatique. Malgré un présupposé critique qui fait de la rhétorique propre à la moralité un obstacle à l’expression polémique, nous voudrions montrer que le fonctionnement dramatique et textuel de la moralité peut accueillir avec efficacité l’écriture du combat. Cet accueil n’est pas le simple passage sur scène des modes rhétoriques venus de la polémique discursive ou narrative ; il implique de profondes modifications dans l’idée même de polémique comme dans le fonctionnement du système dramatique. A l’orée de cette recherche, plusieurs questions se posent donc d’emblée : que faut-il entendre par « polémique » dans les moralités dramatiques et par quel biais peut-on tenter d’en analyser les manifestations ? Quelles sont les sources, notamment narratives, auxquelles puisent les moralités à dimension polémique et quel usage est-il fait de leurs moyens sur la scène ? Enfin, comment la communication dramatique transforme-t-elle les spectateurs en d’invisibles mais indispensables acteurs de la rhétorique du combat ?

Des moralités « polémiques » ou « satiriques » : une tentative d’approche

Face aux autres « genres théâtraux » qui se développent aux XV^e et XVI^e siècles et que la critique a tenté de stabiliser sous les appellations de « mystères », « sotties », « farces »¹, la moralité dramatique en langue française demeure encore une *terra incognita* où s'aventurent assez peu de curieux². Les principales difficultés de ce corpus sont son ampleur, près de cent vingt pièces, alors que la tradition anglophone de la même période est vingt fois moins nombreuse à nous être parvenue ; son hétérogénéité de conservation, les moralités nous étant livrées à la fois par des recueils, diffusées seules ou insérées dans des ouvrages souvent non théâtraux, imprimés ou manuscrits. S'il parvient à mettre la main sur de tels ouvrages, le lecteur moderne à l'esprit tant soit peu classificateur est profondément embarrassé par la réticence de la moralité à entrer dans une catégorie générique. *Moralité*, le terme même ne semble pas renvoyer en moyen français à une spécificité théâtrale, puisqu'il existe des moralités dramatiques et d'autres qui ne le sont pas. Aussi la *moralité* montrée en scène est-elle toujours particularisée par une expression complémentaire : *moralité par personnages*, *jeu de moralité*, *moralité et farce*³. L'écriture de la moralité n'est donc pas uniquement dramatique. Cette porosité explique le passage aisé de certains modes d'écriture narratifs à une forme de dramatisation.

La moralité semble pouvoir être définie comme un discours dominé par une visée morale. On pourrait avancer qu'elle est un *èthos*, terme que nous employons au sens large de « position de parole », à but éthique⁴. Cette particularité implique une visée universalisante, un ton didactique, une forme de communication fondée sur la persuasion morale et hésitant entre le procès judiciaire et les couleurs de l'épidictique. Même si la moralité n'utilise pas toujours des personnages allégoriques, l'allégorie, ou ce que le moyen français appelle encore *essample* (issu de *exemplum*), est sa structure de parole privilégiée. La moralité ne met pas en scène des fictions, comme les farces ou les mystères. Elle ne raconte pas, elle parle. Cette rare caractéristique stable a été bien saisie par la critique moderne, qui a élaboré sur elle une grille d'étude. Puisque la moralité est *èthos* et éthique, son essence doit être logiquement la peinture de la vie spirituelle de l'homme, partagé entre le Bien et le Mal. Un certain nombre de moralités, en effet, présentent ces pèlerinages allégoriques que le XIII^e puis le XIV^e siècle ont mis à la mode. *Everyman* dans le domaine anglais, *Bien Advisé et Mal Advisé* en langue française semblent des représentations théâtrales de « traités » (c'est le titre d'*Everyman*) largement inspirés par les œuvres des prêcheurs, par les sermons spirituels et par les sommes narratives illustrées notamment par Guillaume de Digulleville.

¹ L'ensemble est connu par l'histoire littéraire moderne sous le nom de « théâtre français du Moyen Âge », ce qui ne manque pas de sel si l'on considère que la floraison de telles scènes a eu lieu essentiellement entre 1450 et la fin du XVI^e siècle.

² Estelle DOUDET, « *Terra incognita* : la longue 'invention' de la moralité dans l'histoire des théâtres médiévaux de langue française » dans *Les Pères fondateurs de l'histoire du théâtre médiéval français*, éd. V. DOMINGUEZ et M. BOUHAÏK-GIRONES, Rennes, PUR, 2010, p. 139-156..

³ La turbulence sémantique qui entoure le mot *moralité* permet également de mettre en doute la spécificité générique des autres termes qui désignent le « théâtre du Moyen Âge ». Si, comme l'a montré G. Runnalls, « *a mystère* (à l'époque) *is not a mystère* » tel que la critique l'a reconstitué ou imaginé aux 19^e et 20^e siècles, alors le mot *farce* ne désigne pas forcément ce que nous nommons « farce ». L'urgence d'une réflexion lexicale sur le vocabulaire théâtral pré-classique est manifeste. Voir G. RUNNALLS, « When is a *mystère* not a *mystère*? Titles and Genres in Medieval French Religious Drama », *Tréteaux* 2 (1980) 23-28. Ce texte a été repris dans *Etudes sur les Mystères* du même auteur, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁴ L'*èthos*, dans ces réflexions, sera utilisé dans l'acception générale inspirée de la rhétorique aristotélicienne : image que le locuteur donne de lui-même à travers son discours, cette image renvoyant à des vertus morales. Sur cet usage, nous renvoyons au recueil *Ethos et Pathos, le statut du sujet rhétorique*, éd. FR. CORNILLIAT et R. LOCKWOOD, Paris, Honoré Champion, 2000, particulièrement l'introduction.

Cette orientation « a-historique »⁵, généralisante et didactique, a été entendue par la critique moderne comme une étrangeté radicale de la moralité face à la communication politique. Pourtant, comme l'avait souligné E. Picot dans une série d'importantes études à la fin du XIX^e siècle, le corpus des moralités dramatiques en langue française est majoritairement « polémique »⁶. Loin de peindre les tribulations de Chacun et Tout le Monde sur des voies essentiellement spirituelles, la plupart des représentations dont on a des témoignages prennent clairement position dans les affaires du monde, y réagissent et s'y engagent. La moralité ne pense sans doute pas le politique, voire la politique, comme nous le faisons à l'époque moderne. Si elle fait montre d'un *ethos* moral et moralisateur, il n'en reste pas moins que la moralité dramatique peut être polémique. Ce qui a pu égarer l'analyse est le fait qu'elle utilise de façon inattendue les moyens discursifs de la rhétorique agonistique que la tradition a mise à sa disposition.

Il faut donc résumer ce que nous pouvons comprendre par « polémique » dans le contexte précis des moralités et peut-être, plus largement, de l'écriture dramatique des XV^e et XVI^e siècles. La polémique est à la fois une réaction et un geste : réaction à un contexte conflictuel, connu de tous les participants ; geste de réponse, et non de commentaire seulement. Elle se veut moyen d'action s'adressant à une opinion publique. On sait que les historiens datent traditionnellement des Lumières le fonctionnement moderne de l'opinion. Pourtant la fin du Moyen Âge en voit émerger les conditions d'existence⁷ : la constitution de corps sociaux fortement soudés, professionnellement liés à une pratique du pouvoir et fréquemment appelés à en élaborer les théories, comme les fonctionnaires de chancellerie, les parlementaires, les juristes, éventuellement les universitaires ; une large diffusion de moyens de communication nouveaux, contrôlés par ces corps sociaux pour publier leurs positions. Tel est le théâtre, dont les pratiques et les significations sociales sont alors extrêmement nombreuses et diverses. Enfin, une époque de relatif apaisement civil, entre la guerre de Cent Ans et les guerres de religion. Les tensions de l'actualité restent assez importantes pour créer un besoin d'expression et l'appareil répressif n'est pas encore suffisamment organisé pour le brider entièrement.

Afin de restreindre l'enquête, nous proposons d'étudier dans les moralités dramatiques ce registre particulier de la rhétorique du combat qu'est la satire⁸. Au contraire de l'ironie, qui s'appuie sur un phénomène lexical, ou de la parodie qui porte sur un texte antérieur, la satire fonde son existence sur une réalité extra-textuelle. Cela la rend difficile à comprendre en l'absence d'un contexte plus ou moins aisément reconstituable. Il est donc particulièrement intéressant d'étudier le fonctionnement de ce type de rhétorique dans un « genre » théâtral dont on interprète souvent le fonctionnement hors-contexte. La satire est une forme de polémique qui s'inscrit dans le monde réel, se dirige contre des faits ou des personnes et revêt une dimension *politique*, au sens large de ce terme, c'est à dire intéressant le fonctionnement de la société. Il faut cependant ajouter que les traits qui définissent la satire au Moyen Âge, et auxquels empruntent les moralités

⁵ W. HELMICH, *Moralités françaises. Réimpression fac-similé de 22 pièces allégoriques*, Genève, Slatkine, 1980, 3 tomes, tome 3, introduction.

⁶ E. PICOT, *Les moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, série d'articles sous forme d'ouvrage en 1887, Genève, Slatkine reprints, 1970.

⁷ B. GUENEE, *L'Opinion publique à la fin du Moyen Âge, d'après la Chronique de Charles VI du Religieux de Saint-Denis*, Paris, Perrin, 2002 ; J-C. MÜLHETHALER et J. BLANCHARD, *Écriture et pouvoirs à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002.

⁸ Certaines des réflexions développées ici prolongent une étude générale, menée sur un corpus plus large : E. DOUDET, « Statuts et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français, 1450-1540 » dans *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, éd. M. BOUHAÏK-GIRONES, J. KOOPMANS, K. LAVEANT, Rennes, PUR, 2008, p. 15-31.

dramatiques que nous allons examiner, sont assez éloignés de l'acception moderne de ce mode d'expression. Une rapide définition du fonctionnement satirique d'origine médiévale est donc nécessaire.

La satire médiévale, telle que l'on peut la lire dans les textes narratifs des XIII^e et XIV^e siècles, ne s'ancre pas tant dans le comique que dans l'éthique. Il s'agit de dénoncer le désordre présent pour rétablir, par le biais du texte, un ordre supposé préexistant de toute éternité.

D'une part, la figure centrale de l'écriture satirique est un narrateur moraliste, nommé généralement *acteur*, parfois *docteur*, *prescheur* ou *orateur*. Ces figures deviendront vite familières aux moralités dramatiques, puisqu'en 1427 l'un des premiers témoignages de moralités, la *Moralité du Jour saint Antoine*, met en scène un Docteur aux allures de prédicateur⁹. La satire repose sur une voix en première personne, impliquée dans le scandale qu'elle dénonce, puisqu'elle en est, comme le public des lecteurs, la victime, tout en restant extérieure à lui pour avoir la possibilité de le juger.

D'autre part, la satire appartient aux lois du genre démonstratif : elle suppose un ordre de la louange, horizon stable et hiérarchisé, qui justifie que la polémique entre dans le texte pour y combattre le désordre du monde extérieur. Cette visée moralisante, toujours alléguée, puisque la satire se défend d'être partisane et puisqu'elle énonce une vérité qui se veut commune, implique que le particulier dénoncé ait toujours une portée générale, que l'individu attaqué le soit comme incarnation d'un vice, et non comme une personne.

En d'autres termes, la satire utilise la polémique de façon biaisée. Par nature, la satire est un combat, et en ce sens elle peut être dite polémique. Mais sa pratique au Moyen Âge n'accepte qu'avec réticence l'attaque directe qui caractérise la plupart des rhétoriques agonistiques. C'est dans ces ambiguïtés que se construit, aux XV^e et XVI^e siècles, le fonctionnement des moralités dites « polémiques ».

Du discours allégorique au théâtre des moralités

Rédigé vers 1470, mais publié vers 1501, *L'Instructif de Seconde Rhétorique* donne une définition prudente de ce que son auteur, l'anonyme Infortuné, nomme les « moralités » : ce sont des écritures, dramatiques ou narratives, qui appartiennent à la rhétorique démonstrative, louant ou blâmant, possédant une dimension critique. Mais cette dimension ne doit pas conduire à une dénonciation explicite. Le passage de la satire morale à la polémique directe est refusé :

Item que l'on blasme et desprise
Les vices fort en general
Sans ce qu'on particularise
Sur aucun suppost parcial
En cas infame especial ;
L'on doit donc les vertus priser
Et des vices dire le mal
Puis les vertus auctoriser¹⁰.

⁹ *La Moralité du Jour saint Antoine*, dans *Deux Moralités inédites composées et représentées en 1427 et 1428 au Collège de Navarre*, éd. A. et R. BOSSUAT, Paris, Librairie d'Argences, 1955.

¹⁰ Le texte de l'Infortuné est l'une des sources de *l'Art de Rhétorique* de Pierre Fabri ; l'édition critique est en cours de réalisation. Nous citons la version du *Jardin de Plaisance et Fleur de rhétorique*, que ce texte ouvre, dans l'édition fac-similée d'E. DROZ, tome 1, Genève, Droz, 1925, f. 9-10.

Les premières répliques d'*Excellence, Science, Paris et Peuple* ne disent pas autre chose. Alors que la pièce est représentée à Paris, entre 1461 et 1465 selon les éditeurs, le royaume n'est pas encore tout à fait sorti des turbulences de la guerre de Cent Ans ou entre dans celle de la Ligue du Bien Public. « Le Jardin de France » est encore traversé de périls dont la responsabilité fait le centre de la pièce : « Le Peché / de qui ? ». Excellence annonce cependant dès le départ : « Je parle a tous et en commun / Particulier n'y est touché / Mais generalement chascun¹¹. »

La satire impose donc à la polémique un fonctionnement indirect. Comment ce fonctionnement peut-il s'exprimer au théâtre ?

D'abord, sans doute, par les personnages que la moralité utilise. L'ancrage à la fois universel (réflexion sur les vices) et particulier (dénonciation de tel adversaire de dimension public) de la satire des XIII^e et XIV^e siècles a fait de l'allégorie l'arme la mieux adaptée à son fonctionnement narratif. L'allégorie possède en effet une présence à double foyer, à la fois personnage fictif et *senefiance*, dénonçant un abus contemporain tout en le généralisant suffisamment pour l'inscrire dans un horizon moraliste. De son origine narrative, la personnification allégorique des moralités garde la nécessaire *convenientia* entre son être et ses discours. Or ce qui apparaît comme un simple élément nécessaire au fonctionnement de la personnification peut être, sur le théâtre, l'occasion de nouvelles voies pour la rhétorique du combat.

L'anonyme *Excellence, Science, Paris et Peuple* est issue de plumes parlementaires parisiennes, comme le sera plus tard dans un contexte différent, *Mars et Justice*. Excellence et Science, allégories conceptuelles, sont les meneuses du jeu. Incarnations du savoir et du pouvoir, *auctoritates*, elles semblent les seules à pouvoir proposer la solution aux problèmes contemporains. Cette solution n'est pas politique, mais éthique. Il s'agit de répondre aux maux qui frappent le royaume et sa capitale par une quête intérieure : *Soy congnoistre et bien Dieu servir* est le refrain des ballades qui closent la pièce. Cependant le discours purement éthique des allégories conceptuelles, quelque peu fade pour les lecteurs modernes, prend son sens dans un étrange dialogue avec deux autres personnifications, Peuple et Paris. Peuple campe le rôle traditionnel du naïf ou *badin*, imperméable aux sentences latines et aux allusions mythologiques des autres personnages. Ses interventions comiques, reposant sur des erreurs de langage, ne sont pas insignifiantes. Quand, interrogées sur le fauteur des troubles présents, Excellence et Science évitent toute dénonciation directe en nommant *Atropos*, Peuple ne comprend pas cette réponse :

PEUPLE

Atropos ? comment l'entend on ?

« A trois pots », pour aller au vin ?¹²

Naïveté culturelle qui n'est pas sans souligner le caractère (trop) allusif des autres discours. Paris occupe une place plus ambiguë. Il semble être le seul à utiliser des jeux de scène liés à son costume. Certaines répliques indiquent qu'il se coiffe d'un bonnet ou d'un chaperon, pourvu d'oreilles :

SCIENCE

Dea, Paris, mais a quel propos

Avez vous mis couvrechief ?

EXCELLENCE

Avez vous mal aux dens ?

SCIENCE

¹¹ *Excellence, Science, Paris et Peuple*, dans *Deux moralités de la fin du Moyen Âge*, éd. J-C. AUBAILLY ET B. ROY, Genève, Droz, 1990, p. 28.

¹² *Op. cit.*, p. 50.

Quel grief !
Avez vous mal en ceste oreille ?

Hélas, Paris est frappé d'une surdité soudaine, lorsque les questions des autres personnages se font précises sur les causes de ses récents malheurs :

SCIENCE

Je te supposeoie estre faiz

Sourt.

PARIS

Sourt ? A cela ne pensez !

La Dieu merci, j'os cler assez.

Aussi ay je belles oreilles¹³.

Le dernier vers est une indication interne de régie : le bonnet à oreilles de Paris le rend sourd aux demandes et par conséquent muet. L'ennemi, incarnation du désordre satanique selon la logique satirique, n'est pas peint de façon explicite : aux spectateurs de reconstituer ses traits, de décrypter la cible, en fonction du niveau d'information de chacun.

Tout se joue donc dans la répartition du dialogue entre les différentes allégories : les sentences morales de Science et Excellence, le comique de Peuple, l'ambiguïté de Paris permettent de créer non une satire à proprement parler, mais un cheminement herméneutique à tonalité satirique. La scène reporte sur la circulation de la parole - ou sa suspension - l'efficacité de la polémique indirecte. Le rythme des échanges, le silence font alors partie intégrante de la rhétorique théâtrale de la polémique, ce qui ne laisse pas d'être perturbant pour les commentateurs modernes puisque ces éléments sont très difficilement reconstituables. Cela implique, on y reviendra, un auditoire déjà au courant des allusions, qui peut à la fois suivre les citations latines de Science et Excellence et rire de la fausse balourdise de Peuple.

Ce que nous pouvons appeler un émiettement de la rhétorique polémique repose sur le postulat de la nature indirecte d'une satire qui se veut morale. Cet émiettement met en jeu des écarts entre les accessoires et les paroles exhibées sur scène, puis entre les paroles dites et les copies, manuscrites ou imprimées qui nous sont parvenues. Les dramaturges n'ont pas manqué d'exploiter les avantages de ce système allusif. Les procès sont nombreux, comme celui des farceurs de Dijon à la fin du XV^e siècle, qui opposent des acteurs à des autorités se jugeant attaquées ou critiquées¹⁴. L'argument de défense est alors l'imprécision des paroles véritablement dites, les gestes qui les accompagnaient et que nul texte ne peut être certain d'avoir conservé. La représentation implique une première caractéristique dans le statut de la satire théâtrale : orchestrée à travers des voix diverses et l'*actio* du joueur, elle permet la circulation de la polémique indirecte qu'affectionne la satire d'origine médiévale.

La satire médiévale cherche traditionnellement sa légitimité dans une forme de transcendance du discours : on n'attaque pas seulement le prix du pain en hausse ou tel homme politique, mais le désordre contemporain des âmes et des mœurs que ce fait ou ce personnage incarne. Le narrateur des traités satiriques joue un rôle de transformateur de la fiction par l'usage de tonalités bibliques et / ou prophétiques, dénonçant l'Apocalypse derrière un geste gouvernemental mal reçu ou un

¹³ Éd. citée, p. 42. D'autres exemples célèbres de cette mise en scène se trouvent dans les deux sotties de Genève de 1524 et 1525, éditées par E. Droz, *Le Recueil Trepperel, les sotties*, Genève, Droz, 1935.

¹⁴ M. BOUHAÏK-GIRONES, « Le procès des farceurs de Dijon (1447) » dans *European Medieval Drama* n°7, 2003, p. 117-134.

nouvel impôt. Il ne faut donc pas être surpris de retrouver les mêmes références textuelles, images bibliques, citations évangéliques, dans les moralités dramatiques. Elles articulent la rhétorique du blâme entre généralités attendues contre les vices et âpres attaques contre tel groupe ou tels individus. Dans la moralité précédemment citée, la *gresle*, telle une plaie d’Egypte, a mis à mal le Jardin d’Excellence qui s’en plaint. La référence biblique est habituelle pour désigner les vices destructeurs. Mais qui est précisément dénoncé par cette image ? Si le Jardin allégorise le royaume, la *gresle* est alors l’image de la guerre menaçante, ce qui permet aux éditeurs de supposer une datation de la pièce au moment des conflits du Bien Public. S’il signifie les prérogatives du Parlement, la *gresle* maléfique désigne les opposants à la politique de cette puissante institution. Si le Jardin est enfin celui de l’Université, la *gresle* condamne alors ceux qui critiquent les réformes, liées par exemple à l’affaire de la Pragmatique Sanction. Les interprétations sont diverses et elles peuvent être simultanées. Le public savait en décrypter le sens et savourait sans doute cette imprécision de la polémique qui nous déroutent aujourd’hui.

Certaines moralités sont entièrement construites sur ce type de références textuelles. Une citation biblique de sens spirituel peut amener, par contact avec le contexte précis de la performance, des effets de dénonciation et des attaques détournées. Dans une moralité rouennaise du début du XVI^e siècle, *Hérésie, Procès, Scandalle, Force, Symonie et Eglise*, les adversaires de l’Eglise, qui souhaitent forcer ses portes, entrent en proclamant les paroles du psaume 23, *Attolite portas*¹⁵. Le chant donne en réalité à l’enquêteur moderne une indication sur la période de représentation de la pièce, probablement au moment de l’année liturgique où ce psaume est traditionnellement chanté par les clercs. La référence est donc empruntée à une habitude relevant du calendrier, mais son sens est revivifié ironiquement par une mise en scène qui en prend le sens à contre-pied. Les portes d’Eglise, annoncées comme ouvertes devant le roi de gloire dans le psaume, font sur scène obstinément obstacle aux hérétiques qui se cachent derrière le maniement de la parole biblique. Il n’est pas difficile de reconnaître dans ces hypocrites les Protestants, entre autres. Hérésie porte une « clef d’Allemagne », arme en fer bruni à la manière germanique, accessoire dont chacun aura décrypté le sens transparent : ce qui est dénoncé est une opposition religieuse qui s’achemine vers un conflit armé. Ce nouveau saint Pierre est heureusement débouté par la résistance de l’Eglise. Dans le contexte de tension entre Luther et la papauté, la comparaison visuelle et ironique entre Hérésie et le traditionnel gardien des clefs du Paradis ne manque évidemment pas de piquant¹⁶.

Le statut théâtral de la rhétorique satirique peut donc être défini comme un assouplissement et une complexification des moyens légués par le narratif : passage d’une écriture à une polyphonie verbale ; redistribution du fonctionnement de l’éloge et du blâme entre jeux de mots et jeux de corps. Mais du discours satirique des narrations médiévales à la scène des moralités, d’importantes mutations ont lieu. L’attaque indirecte, nécessaire à la préservation de l’équilibre rhétorique du blâme et de la louange, de la généralité et du particulier, implique un nouvel acteur qui fait fonctionner la polémique : le spectateur.

La polémique brouillée et la responsabilité herméneutique du spectateur

¹⁵ « Portes, élevez vos linteaux (...) et qu’il entre le roi de gloire ! » (Bible de Jérusalem)

¹⁶ L’édition de cette pièce se trouve dans *Théâtre et propagande au début de la Réforme, six pièces polémiques du recueil La Vallière*, éd. J. BECK, Genève, Slatkine, 1986, pp. 179-203. Voir E. DOUDET, « Les clefs de l’Eglise : herméneutique et mise en scène d’une métaphore-accessoire dans une moralité rouennaise au début du XVI^e siècle » dans *Les Clefs des textes médiévaux, pouvoir, savoir et interprétation*, éd. F. POMEL, Rennes, PUR, « Interférences », 2006, p. 83-95.

En se soumettant au fonctionnement polyphonique de la satire, les personnifications se détachent d'un système herméneutique stable. La personnification est en général, dans les traités narratifs, dans les mystères, voire dans les moralités purement spirituelles, une adjuvante ou une opposante de l'homme sur le chemin du salut ou une compagne divine, ainsi de Justice ou Miséricorde. Qu'advient-il lorsque ces figures sont utilisées sur une scène politique ? Dans ce cas, on assiste à un brouillage de la référentialité du personnage allégorique. L'une des dernières pièces qualifiées aujourd'hui de « médiévales », *Mars et Justice*, illustre les mutations subies par Justice, personnage très commun sur scène.

En 1563, la guerre qui fait rage entre Catholiques et Protestants au sujet des édits de tolérance semble s'apaiser par la Paix d'Amboise. Mais les passions restent vives dans le milieu parisien, violemment anti-protestant. Lorsque, parallèlement, les marchands obtiennent la création d'un tribunal de commerce qui empiète sur les attributions du Parlement, un auteur anonyme, certainement parlementaire, fait jouer en janvier 1564 cette œuvre polémique : on y voit le belliqueux Mars y rencontrer un Ministre protestant, et s'aboucher avec lui pour lui assurer la possibilité de prêches, puis trouver la compagnie d'un Marchand avide de pouvoir. Grâce à ses acolytes, Mars attaque Justice. Bien que celle-ci soit défendue par les Sots Bec Affilé, Rouge Affiné et Declicquetout, elle est finalement dépouillée de son manteau. Bon Droict ne peut que promettre une réparation future. La moralité glisse vers la sottie, ce qui peut s'expliquer par le contexte parlementaire de la représentation, où les Basochiens, amateurs de sottie, sont particulièrement actifs.

Dans un tel cadre, utiliser des allégories conceptuelles relève d'un usage volontairement biaisé de la référence. Car ce n'est pas Justice qui est attaquée, mais bien évidemment le Parlement de 1564, ses privilèges et ses suppôts. La superposition non transparente de l'allégorie et de sa *senefiance* implique une contextualisation précise de la part du spectateur. La figure renvoie non au sens transcendant attendu (le concept de Justice), mais à un sens immanent, un corps social et politique déterminé. La généralisation qu'apporte l'allégorie est donc une arme partisane, qui à la fois cache le véritable référent et dévoile au spectateur ce qu'il faut en penser, ce qui est une façon de déplacer la polémique vers la réception. Au public de comprendre, de reconstruire la critique et de réagir à la situation.

La polyphonie propre à la satire théâtrale ne se réalise donc pas par l'invention de nouvelles figures de la critique, propres au drame, mais par l'assouplissement du fonctionnement de personnages hérités, les personnifications allégoriques. Le contexte les fait changer de sens, quitter le concept pour une référence réelle, souvent un corps politique ou social. De même, leur discours général peut prendre une connotation satirique plus précise par leur mise en relation avec d'autres personnages sur la scène mixte¹⁷.

Toute satire implique réception. Au théâtre c'est au public que semble être dévolu le double rôle autrefois donné à la voix du moraliste dans la satire narrative : *testimonium et iudicium*. Il est rare que les moralités dites aujourd'hui « polémiques » se donnent pour but, on l'aura compris, de persuader les coupables de s'amender. Elles préfèrent en réalité tisser une communication avec un auditoire déjà implicitement convaincu, comme le montre par exemple le cas de *Mars et*

¹⁷ J'appelle « scène mixte » une scène où le personnel dramatique est composé d'allégories conceptuelles, d'incarnations socio-économiques, de sots. Ce point de vue est plus amplement développé dans E. DOUDET, « *Finis allegoriae* : un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV^e – XVI^e siècles) » dans *Mainte belle oeuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, édition D. HÜE, M. LONGTIN et L. MUIR, Orléans, Paradigme, 2005, p. 117-144.

Justice analysé plus haut. L'instabilité de la référence (de qui parle-t-on à travers l'allégorie du Marchand ?), les identités indécises des personnages (à quelle institution renvoie Justice ?) ne peuvent être efficaces que si les spectateurs suppléent à l'information volontairement déficiente. Leur fonctionnement implique une complicité certaine, faisant penser que leur représentation a pu se dérouler, pour beaucoup d'entre elles, face à des groupes restreints, unis par le même milieu socio-professionnel, parlementaires, Basochiens, étudiants du même collège. Les témoignages extra-textuels, recueil manuscrit ou imprimé, compte-rendus de procès, peuvent alors éclairer la question complexe non plus de la référence introduite dans une intention polémique, mais du processus de référentialisation élaborée par le public, les acteurs, les censeurs (ou les trois à la fois) à partir de pièces qui hésitent sciemment entre généralité et particularité.

En 1563, la représentation de *Mouvaux*, près de Tourcoing, en est une illustration exceptionnelle. Dans une région bouleversée par les troubles religieux et touchée par la guerre civile, les représentations dramatiques sont étroitement encadrées par un pouvoir sourcilieux. En témoigne l'ordonnance de Philippe II interdisant en janvier 1560 la mise en scène de farces et de moralités « scandaleuses ». Or c'est bien un scandale que provoque à *Mouvaux* une « farce », en réalité une moralité joyeuse, mettant en scène les personnages de Vérité, le Ministre, Convoitise, Simonie, le Peuple et Aucun. L'énoncé du personnel dramatique laisse attendre une polémique assez traditionnelle : le Ministre, qui devrait servir Vérité, l'abandonne pour d'autres sirènes, Convoitise, Simonie, laissant Peuple et Aucun constater l'imposture d'une religion trompeuse. De nombreuses moralités rouennaises du début du XVI^e siècle, dont nous avons entrevu plus haut un exemple, utilisaient des allégories et une intrigue similaires. Mais à Rouen dans la première moitié du siècle, le Ministre incarnait le protestantisme ; c'est vers cet intrus assez récent que la satire était dirigée, recevant l'assentiment des spectateurs. A *Mouvaux*, trente à quarante ans plus tard, le public interprète des personnages et une représentation apparemment assez semblables comme une attaque en règle contre le catholicisme - ce qui est sans doute l'objectif de l'auteur et des joueurs. Les spectateurs locaux sont cette fois acquis à la cause protestante ou se servent d'elle pour exprimer leur révolte dans le contexte des très fortes tensions civiles que connaissent alors les Pays-Bas austro-espagnols.

Le public de *Mouvaux* réagit de façon violente et le tapage tourne à l'émeute anti-catholique, si bien que des arrestations ont lieu. Il est intéressant de constater qu'aucun des quatre témoins qui ont déposé auprès des autorités ecclésiastiques ne donnent une version strictement identique de la pièce. Outre le fait qu'ils parlent d'une farce là où nous voyons une moralité (ce qui indique encore une fois l'urgence d'une étude lexicale de ces termes), certains ont reconnu sur scène des allégories que d'autres n'ont pas comprises ni même aperçues¹⁸ ; il en ait qui ont décrypté des allusions qui ont échappé à leurs compagnons. La différence de leurs réactions est sans doute liée à leur statut social, à leurs intérêts, ainsi qu'à leur « encyclopédie personnelle », pour reprendre une expression d'U. Eco : sans surprise, le curé du village en tire l'amère conclusion que ses ouailles sont tombées dans l'hérésie, tandis que son clerc consacre plutôt sa déposition à une description des allégories incriminées. Presque tous rapportent les réactions des autres spectateurs, notant les commentaires de leurs voisins, les discussions souvent vives qui s'engagent dans le public. La représentation théâtrale fonctionne comme un système de

¹⁸ Cela s'explique notamment par le fait que les témoins étaient placés plus ou moins près de la scène, comme eux-mêmes en conviennent. La possibilité de voir les gestes, de saisir les dialogues et d'interpréter simultanément *l'actio* et le message était différente pour chacun d'eux, sans parler de la sensibilité personnelle qui les a fait réagir plus ou moins fortement à la polémique. A ce sujet, nous renvoyons au travail fondamental de K. LAVEANT, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XVe-XVIe siècles)*, thèse inédite, Amsterdam, 2007, p. 233 et suivantes.

communication efficace, faisant naître la parole des spectateurs à partir des paroles biaisées, des instabilités référentielles, des brouillages de la scène.

Aborder l'étude de la scène des XV^e et XVI^e siècles, en subsumant les classifications génériques et en remplaçant les cadres d'étude que la critique avait précédemment exploités (populaire, profane, comique) par la notion de polémique incite à se pencher sur le fonctionnement du combat théâtral. En effet, la polémique est à la fois un discours, une action et une interaction ; elle est donc particulièrement bien adaptée à une étude du théâtre comme système de communication, liant étude du texte et connaissance du contexte.

Ce faisant, cette notion permet d'affiner l'approche du phénomène dramatique, notamment à cette période charnière des XIV^e-XVI^e siècles où sa fonction de *medium* public est peut-être à son apogée dans l'histoire de la culture française. Il est faux d'imaginer, comme on l'a fait, une évolution du théâtre de cette période, en particulier de la moralité dramatique, allant d'une expression spirituelle à ses débuts vers un engagement social et politique qui en signerait le dévoiement au cours du XVI^e siècle. Chronologiquement les précurseurs de la moralité dramatique ont déjà une portée polémique. *Le Jeu de Pierre de la Broce*, à la fin du XIII^e siècle, est représenté dans un contexte de grave crise gouvernementale et la pièce charge le ministre Pierre de la Broce, accusé de haute trahison et exécuté peu après. De même, les deux témoignages du collège de Navarre au début du XV^e siècle, les premières à porter le nom de *moralité*, sont-elles des satires de l'occupation anglaise de Paris et des dénonciations des pratiques de collaboration qu'une telle situation peut engendrer à l'époque de Jeanne d'Arc¹⁹. La moralité dramatique développe donc très tôt les liens avec la rhétorique du combat : non seulement le combat spirituel, autour du salut de l'âme, mais le combat politique, autour de la défense ou de l'attaque d'institutions, de groupes, d'individus.

Nous avons choisi de nous intéresser aux liens entre polémique et expression satirique. L'objet de l'étude, la moralité dramatique, partage en effet de nombreux traits avec les traités narratifs des siècles précédents qui ont élaboré une utilisation particulière de la satire. Entre satire narrative et satire théâtrale, on peut soutenir l'idée d'un héritage rhétorique, travaillé, assoupli, décalé, plutôt que d'une rupture entre les deux types d'écriture. En passant sur scène, la satire conserve ses traits essentiels ; mais quittant le fonctionnement stable des traités, l'écriture devient voix plurielle, engageant à une circulation du message critique, entre divers types de personnages ; entre la parole et le corps ; entre l'acteur et le spectateur. Les figures satiriques ne se contentent plus du double sens général / particulier propre à ce discours, mais étendent le mouvement à leur propre fonctionnement : instabilité des identités, complexification des références qui rendent la guerre rhétorique sur les planches à la fois plus violente et plus masquée. La satire est une forme particulière de la polémique : elle inscrit le combat dans un horizon éthique strict, elle en fixe l'expression dans une généralisation qui pourrait être préjudiciable à l'efficacité du discours. L'écriture satirique questionne donc la portée de la polémique, interrogeant des conditions de sa réussite et de son échec dans sa fin comme dans ses moyens.

Dès le milieu du XVI^e siècle, nous dit-on, le goût change et les aspirations du public s'épurent. Le vieux théâtre médiéval tombe dans le discrédit des classes cultivées. Sans méconnaître les évolutions culturelles qui marquent en effet les années 1550, il faut se déprendre de cette vision caricaturale. On interdit en 1548 les mystères à Paris, non parce qu'ils sont démodés, mais parce

¹⁹ *Deux Moralités inédites, composées et représentées en 1427 et 1428 au collège de Navarre*, éd. A. ET R. BOSSUAT, Paris, 1955.

que leurs représentations ont pris une dimension polémique qui menace l'ordre public. Les autorités calvinistes, conscientes de l'arme que peut représenter le théâtre, conscientes aussi de ses dangers, évoluent quant à elles vers la haine du théâtre qui marquera encore, aux yeux de Jean-Jacques Rousseau, l'identité de la cité genevoise. Dans toutes les régions françaises, les moralités sont qualifiées, après 1560, « d'immorales », étant susceptibles d'être interprétées dans un sens critique. Les raisons de ces interdictions sont aisées à percevoir : un contexte politique et religieux de plus en plus tendu, la constitution de formes organisées de censure, la méfiance envers des expressions publiques pouvant troubler l'ordre des consciences. La disparition des moralités dramatiques, au-delà d'un simple déclin esthétique, est un hommage paradoxal à leur efficacité. De 1450 à 1550, ces scènes allégoriques complexes et biaisées avaient été pour l'esprit des spectateurs une précieuse école de liberté.

Estelle DOUDET
Université Grenoble Alpes UMR Litt&Arts / ISA (Imaginaire Sociologie Anthropologie), Axe
« études de media comparés »
Institut universitaire de France

*En 2012, Estelle Doudet était membre de l'Institut de recherches historiques du Septentrion
(IRHiS, UMR CNRS 8529), Université Lille Nord de France*