



CLASSIQUES
GARNIER

DENOYELLE (Corinne), DOUDET (Estelle), « Faire corps, faire théâtre. *Le Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserie », in FERLAMPIN-ACHER (Christine), POMEL (Fabienne) (dir.), *Encyclopédique Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Denis Hé*, p. 323-335

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-11108-5.p.0323](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-11108-5.p.0323)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2021. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

DENOYELLE (Corinne), DOUDET (Estelle), « Faire corps, faire théâtre. *Le Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserie »

RÉSUMÉ – *Le Triomphe des Normands* est une pièce allégorique, jouée à la fin du XVe siècle au Puy de Rouen qui commémore la fondation légendaire de la confrérie par Guillaume le Conquérant et l'union des Rouennais autour de la foi conceptionniste. Le présent article analyse comment s'opère un double travail stylistique et dramaturgique pour inviter ses spectateurs à faire corps avec cette communauté imaginaire, en s'identifiant avec les personnages positifs et en se confrontant à d'autres comme Mahomet.

MOTS-CLÉS – Normandie, Immaculée conception, Islam, procès, écriture dramatique, chœur, communauté politique

FAIRE CORPS, FAIRE THÉÂTRE

Le Triomphe des Normands
de Guillaume Tasserie

Ce que signifie faire corps ou faire communauté, question éminemment politique, est au cœur des réflexions contemporaines sur le théâtre. Alors que les arts de l'écran invitent leurs récepteurs à s'immerger individuellement dans des fictions multi-sensorielles, les arts du spectacle sont réputés générer des communautés d'interprétation et d'émotion grâce à la co-présence des acteurs et des spectateurs que construit la performance. Ces interactions, que Christian Biet a naguère subsumées sous le nom de *comparution*¹, ne font pas forcément de la séance théâtrale un moment où chacun accorderait spontanément sa position à celle des autres. Elles ouvrent plutôt un espace commun où s'interrogent, le temps d'un jeu, les conditions d'institution d'une communauté : à quelles images de nous-mêmes adhérons-nous dans et par le spectacle ? Quelle place joue dans ce processus la mise en scène de contradicteurs hostiles aux valeurs qui rassemblent le groupe ?

Ces réflexions ne sont pas étrangères à l'historien des anciens théâtres. Les spectacles des communautés urbaines d'expression française aux XV^e et XVI^e siècles interrogent souvent le phénomène du *faire corps*, au double sens que peut alors revêtir l'expression. Ces spectacles visaient fréquemment à rassembler leurs acteurs et leurs spectateurs dans un corps social et culturel, requérant l'assentiment à certaines idées, l'incorporation de certains comportements. Pour ce faire, ils ont expérimenté des *faire corps* scéniques, des manières de fabriquer, visuellement et verbalement, un collectif.

1 Réflexion mise à l'essai des anciens théâtres dans Christian Biet, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », *La Permission et la sanction, théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, éd. par Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 319-338.

La présente étude souhaiterait approcher la complexité de ce phénomène en croisant approche socio-poétique et analyse stylistique d'un cas précis. Nous avons choisi pour objet d'enquête une pièce à laquelle Denis Hüe a redonné accès : *Le Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserie².

UNE « FÊTE AUX NORMANDS » AU MIROIR DE LA SCÈNE

Nous devons aux enquêtes pionnières de Denis Hüe et de Dylan Reid³ l'essentiel de nos connaissances actuelles sur Guillaume Tasserie. Cet écrivain a remporté plusieurs prix, en 1490 et peut-être en 1491, dans les compétitions de poésie mariale organisées par le Puy de la Conception de Rouen. Jouissant d'une certaine notoriété grâce au succès de ses *Heures de la Conception*⁴, Tasserie a été vraisemblablement nommé prince du Puy vers 1499. C'est sous son autorité qu'a été présenté *Le Triomphe des Normands*, sans doute lors du banquet couronnant les activités annuelles de la confrérie, le dimanche suivant le 8 décembre, fête dédiée à la Vierge.

Le Triomphe célèbre le Puy et son prince en mettant en scène la première « fête aux Normands » organisée par Guillaume le Conquérant⁵. On y voit le duc, entouré de ses chevaliers et d'un représentant de la population normande, créer une fête publique en l'honneur de Marie

2 Guillaume Tasserie, *Le Triomphe des Normands*, éd. par Pierre Le Verdier, Rouen, Société des bibliophiles normands, 1908 [Gallica]. Nous citons d'après cette édition ancienne. Texte en ligne : <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/triomphe/triomphe.html> (consulté le 20/10/2020). La pièce est conservée dans le manuscrit de Paris, BnF, fr. 24315, f° 114-142.

3 Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen, 1486-1550*, Paris, Champion, 2002, p. 82-84, p. 397-400 ; *id.*, « De la *disputatio* à l'*effusio* », *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, éd. par Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 1999, p. 69-87 ; Dylan Reid, « Patrons of Poetry : Rouen's Confraternity of the Immaculate Conception of Our Lady », *The Reach of the Republic of letters, literary and learned societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, éd. par Arjan van Dixhoorn et Susie Speakman Sutch, Leiden, Brill, 2008, vol. 1, p. 33-78.

4 Les *Heures de la Conception* de Guillaume Tasserie sont conservées dans plusieurs manuscrits palinodiques ; D. Hüe, *La Poésie*, *op. cit.*, p. 84 et 185 ; sur Tasserie prince du Puy, D. Reid, « Patrons of Poetry », art. cité, p. 56.

5 Sur l'histoire de cette fête, voir *Marie et la Fête aux Normands, Dévotion, images, poésie*, éd. par Françoise Thelamon, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2011.

afin de promouvoir la concorde civile. À l'issue de la pièce, Guillaume reçoit du roi Salomon le titre de *poeta laurea* et est honoré comme fondateur du Puy :

Ainsi que poete lauré
serez humblement décoré,
le chef tres noblement couvert
du chapeau de pur laurier vert⁶.

Toutefois, cette heureuse issue est précédée d'une perturbation qui forme le cœur de l'intrigue : l'hommage à Marie trouve un opposant résolu en l'hérétique Sarquis, qui nie l'Immaculée Conception. Un procès oppose la cour de Guillaume au fauteur de troubles et à ses diaboliques alliés, Satan et Mahomet. Mais, devant Salomon, ce dernier proclame sa foi en l'exceptionnelle nature de la mère de Jésus. La confession d'un Mahomet *a priori* ennemi de la communauté chrétienne clôt la procédure en faveur des Normands.

Ce coup de théâtre est peut-être aujourd'hui l'élément le plus intrigant de l'œuvre de Tasserie, qui se révèle être un témoin intéressant des paradoxes que la culture occidentale médiévale a cristallisés dans ses représentations du prophète de l'Islam⁷. Comme l'a montré Denis Hüe, un tel dénouement n'est pas aussi inattendu qu'il le paraît dans le contexte du Puy de Rouen. Il a été vraisemblablement inspiré par les thématiques discutées lors des compétitions poétiques qui s'y tenaient. De fait, l'analyse croisée des *scénarii* dramatiques conservés et des poèmes lauréats montre que les seconds servaient souvent de trames aux premiers. Ainsi la ballade « Belle sans si dans sa conception », qui avait valu à Tasserie un prix en 1490, affleure dans la première tirade du duc Guillaume – dont Tasserie porte le prénom : « *Veez le jour de sa conception [...] Belle sans si, port de bonne nouvelle*⁸ ». *Le Triomphe des Normands* orne également les répliques de ses personnages de ballades, rondeaux et chants royaux, formes lyriques dédiées à la louange de Marie par la confrérie du Puy :

Si festivez devotement
ceste feste annuellement

6 *Triomphe*, p. 63, v. 1544-1545.

7 Voir John Tolan, *Mahomet l'Européen, histoire des représentations du Prophète en Occident*, Paris, Albin Michel, 2018. Le présent article propose un complément à cette récente synthèse.

8 *Triomphe*, p. 3, v. 9 et 14, et plus loin « l'honneur de la belle sans si », p. 64, v. 1576.

tant en science de musique
 comme en celle de rethorique,
 par espigrammes, champs roiaux,
 balades, virelaiz, rondeaulx⁹.

Or le rôle donné à Mahomet dans la pièce est justifié par l'importance que la foi musulmane accorde à la Vierge, un argument que les membres du Puy ont souvent souligné dans leurs compositions poétiques¹⁰.

Le Triomphe des Normands se veut d'évidence le miroir flatteur de l'assemblée rouennaise qu'il donne en spectacle et face à laquelle il se donne en spectacle¹¹. Toutefois la co-présence en scène du Prophète et de chevaliers conceptionnistes montre que le théâtre du Puy propose à ses spectateurs d'entrer dans un processus de *faire corps* assez complexe. Notre hypothèse est que Tasserie mobilise dans cet objectif des moyens stylistiques précis, qui lui permettent d'assurer l'unité verbale et visuelle d'un groupe auquel le public peut s'identifier, tout en exploitant le dynamisme d'un scénario à rebondissement, celui de l'ennemi menaçant se révélant allié décisif.

LA CONSTRUCTION SCÉNIQUE D'UN GROUPE COMMUNAUTAIRE

Le premier temps de notre analyse souhaite étudier la manière dont le fatiste rend dramatiquement visible la communauté normande en l'incarnant dans les quatre chevaliers de Guillaume.

Ces personnages apparemment secondaires n'ont d'autres fonctions que d'incarner théâtralement la cour ducale et de représenter la doxa normande. Ils accompagnent le duc, lui obéissent et commentent ses paroles. Leur

9 *Triomphe*, p. 63, v. 1548-1553.

10 En 1511, un chant royal du Puy rappelle que le Coran admet la nature exceptionnelle de Marie : « *En Alcoran, ou Mabomet nous signe, / mon filz et moy sans la tache mortelle, / combien qu'il fut de l'erronnicque secte.* » L'enquête sur les liens entre ces poèmes et le scénario de Tasserie a été esquissée par D. Hüe, *La Poésie palimodique*, op. cit., p. 398.

11 Sur ces mises en scène, Denis Hüe, « L'Estrade, la Vierge et le Podium : le Puy de Rouen », *Maistre Pierre Pathelin, Lectures et contextes*, éd. par Denis Hüe et Darwin Smith, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 141-158.

nombre symbolise la totalité en même temps qu'il reste pratique et manipulable en scène. Quoiqu'ils figurent le peuple normand dans sa dévotion au culte de l'Immaculée Conception, il ne faut pas les confondre avec un personnage allégorique, le Commun Peuple de la Basse Normandie, dernier témoin appelé par le duc, qui représente lui aussi cette communauté mais dans sa dimension argumentative. Énonciateur unique, Commun Peuple est caractérisé par son accent, sa relation pragmatique à son interlocuteur socialement supérieur, son lexique. Son *je* désigne une communauté tout en étant fortement individualisé. Il témoigne, dramatiquement, de l'importance sociale de cette foi, mais sans la figurer sur scène.

À l'encontre de ce personnage qui leur est pourtant complémentaire, les quatre chevaliers ne sont pas individualisés et restent anonymes. Ils représentent une élite sociale, valorisante par leur statut aristocratique qui les distingue de la population rurale ou urbaine, mais qui ne les assimile pas toutefois aux éventuels grands barons du duché. Ils symbolisent la *mesnie* de Guillaume sans complètement rendre impossible l'identification des spectateurs¹² dont ils illustrent la dévotion et auxquels ils servent de médiateurs. On peut voir en eux les *mirror characters* définis par Frank Brandsma, « *showing an explicit emotional reaction to an event [...] to elicit a similar reaction in the audience*¹³ ».

Leur prise de parole est spécifique par rapport aux autres personnages et repose essentiellement sur ce que Graham A. Runnalls appelait le dialogue à répétition :

Il s'agit de situations où plusieurs personnages, souvent des personnages mineurs, se répètent : chacun dit presque exactement la même chose que les autres, utilisant les mêmes formules, les mêmes expressions, la même versification et, parfois, les mêmes paroles. Tous ceux qui ont étudié les mystères reconnaîtront ce type de dialogue, où la vraie interaction entre les

12 Sur le statut social du public des puy, voir Denis Hüe, « Politique et polémique dans deux moralités du Puy de Rouen », *Le Théâtre polémique français*, éd. par Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 139-160.

13 Personnages-miroirs qui « montrent une réaction émotionnelle explicite à un événement afin de déclencher une réaction similaire du public » (notre traduction), Frank Brandsma, « The Court's Emotions », *Cultures courtoises en mouvement (Montréal, 2010)*, éd. par Isabelle Arseneau et Francis Gingras, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 74-82, cit. p. 75 ; *Id.*, « Mirror characters », *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, éd. par Keith Busby et Christopher Kleinhenz, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007, p. 275-282.

personnages est pratiquement inexistante, où l'individualité des personnages est pour ainsi dire supprimée¹⁴.

L'affirmation de la croyance mariale se construit ici par la répétition inlassable des mêmes arguments, ou plus précisément par un seul argument décliné en plusieurs énoncés par des personnages représentant les membres de la communauté. Il y a consensus, identité de nature et de statut entre les énoncés.

L'objectif démonstratif de la moralité encourage ces séquences expositives en développant les polylogues paradigmatiques¹⁵ dans lesquels les chevaliers manifestent leur croyance et leur engagement. Le fatiste aurait pu les faire parler en chœur, à l'instar des chœurs antiques. Mais la solution adoptée repose plus, à notre sens, sur le bénéfique conjoint de l'individualité et de la communauté. Le polylogue paradigmatique permet en effet de faire parler un groupe en tant que groupe sans perdre la dimension individuelle de l'engagement de chacun. Les répliques des chevaliers forment un passage lyrique qui se distingue des propos du duc en mêlant répétitions et anaphores – qui créent l'effet d'identité – en même temps que leur usage de la première personne renforce le sentiment d'individualité. Ce n'est pas fondamentalement par la prise de parole sous la forme d'un *nous* que le groupe exprime son unité dans la foi mariale, mais par la répétition d'un *je*. À une époque où le chant polyphonique est en plein développement, les prises de parole de ce groupe jouent à la fois de l'unisson et de la distinction. Leur performance dramatique est émotionnelle et interprétative, suivant les différentes tensions et les renversements qui structurent l'intrigue.

La pièce débute par une injonction performative du duc Guillaume au peuple normand à se manifester autour de Marie, qui commence par des impératifs à la deuxième personne du pluriel, visant à constituer les quatre chevaliers en une entité symbolique :

GUILLAUME, DUC DE NORMANDIE

Reveillez, chevaliers vertueux,
Affectueux

14 Graham A. Runnalls, « Monologues, dialogues et versification dans le *Mystère de Judith et Holoformés* », *L'Économie du dialogue*, *op. cit.*, p. 115-139, cit. p. 117.

15 Sur ces concepts, Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 65 *sq.*

De vostre bruit accroistre
 Ce sacré jour, tant digne, sumptueux
 Et fructueux¹⁶.

Après quelques vers de dévotion litanique à la Vierge, le duc s'inclut dans les impératifs. L'emploi de la première personne du pluriel rassemble autour de lui les chevaliers précédemment interpellés et unifie le groupe ainsi formé :

Envoy
 Gentilz Normans, en toute amenité
 Congratulons ceste solennité
 Dessus toutes noz festes annuelles
 Et confessons la Dame en unité¹⁷.

Après avoir été appelés en tant que *chevaliers*, les interlocuteurs du duc sont maintenant désignés comme *Gentilz Normans*, ce qui contribue à faire d'eux les représentants de la communauté régionale toute entière. Celle-ci est invitée à parler « en unité » comme un groupe constitué.

Les quatre chevaliers mettent à exécution la requête du duc à « congratuler » la Vierge. C'est dans cette louange qu'ils commencent à exister en tant que groupe en prenant la parole à tour de rôle dans un rondeau constitué d'une série de répliques sous forme de strophes de cinq ou six vers. La première strophe est reprise intégralement à la fin par le quatrième chevalier et les trois premiers vers de cette strophe terminent aussi la réplique du second :

Dessus toute aultre pucelle,
 Je l'appelle
 La fleur de suavité,
 Seule qui a évité
 Ceste tache originelle¹⁸.

Seul le troisième chevalier a un discours original qui développe toutefois la même idée. Les vers, qui sont répétés à trois reprises, ont une valeur promissive. En louant le miracle de l'Immaculée Conception, les chevaliers s'engagent à la première personne : « je l'appelle ». À leur

16 *Triomphe*, p. 3, v. 1-6.

17 *Triomphe*, p. 5, v. 44-47.

18 *Triomphe*, p. 5-6, v. 51-55 et v. 67-71.

acte de langage représentatif qui dit la merveille mariale, s'ajoute donc une prise de position individuelle en faveur de la foi conceptionniste, fondée sur le *je*. Après l'ordre donné à la deuxième puis à la première personne du pluriel par le duc, succèdent des engagements individuels qui l'actualisent. La communauté ainsi créée s'ancre à la fois dans le collectif et dans chaque individu. Ce procédé d'engagement est aussi visible plus loin dans la pièce mais sur un mode sans doute plus comique quand les chevaliers menacent d'attaquer Sarquis et répètent l'un après l'autre : « Se j'avoie honneur de le *batre*¹⁹ ».

La deuxième prise de parole du groupe fonctionne de la même manière, quoiqu'elle ne repose plus sur la répétition mais sur l'anaphore. Après un long récit étiologique du duc racontant l'*exemplum* d'Helsin, sauvetage miraculeux par la Vierge d'un abbé et de ses compagnons à l'origine des célébrations mariales, chaque chevalier loue la *Feste aux Normans*. Le procédé de l'anaphore permet d'unifier leurs propos et de les rendre à la fois identiques et individualisés, ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. Les paroles des chevaliers créent donc un polylogue paradigmatique dans lequel les répliques ne dépendent pas les unes des autres, mais sont interchangeable et répondent à la même réplique initiative du duc. Montées en parallèle plus qu'en série, elles vont toutes dans le même sens pour co-construire un propos que renforce le dernier vers de chaque strophe en écho aux précédents. Chaque chevalier dispose d'une strophe de sept octosyllabes qui commence par « *c'est* » et se termine par « *C'est le commencement de* » créant un enchaînement isolexical : « *c'est le commencement de paix. – C'est de paix le commencement [...] C'est le commencement de grace – C'est de grace le vray exorde*²⁰ ». Les répliques des quatre chevaliers finissent par ne constituer qu'un unique chant dans lequel le pronom *je* qui termine cette série (« *dont je soustien / Que c'est commencement de bien* ») semble résumer les quatre locuteurs en un unique énonciateur cette fois polyphonique.

La partie expositive de la pièce se clôt par un intermède musical de louange à la Vierge, interrompu par l'arrivée de Sarquis qui attaque ce culte et ceux qui le célèbrent. Les interventions des quatre chevaliers changent alors de nature et de fonction. Ils se consacrent plutôt à des commentaires isolés gravitant autour des répliques des autres

19 *Triomphe*, p. 14-15, v. 268-284.

20 *Triomphe*, p. 8, v. 130-141.

personnages, marquant les articulations de la mise en scène et en explicitant les éléments figuratifs. C'est ainsi que l'un d'eux décrit la chaire d'ivoire et d'or de Salomon²¹ ou commente l'arrivée des témoins²². Ils expriment là l'opinion supposée du public dont ils se font les médiateurs sur scène.

À la fin du procès, le jugement rendu en faveur de l'Immaculée Conception institue officiellement *La Feste aux Normans*. Les chevaliers se rassemblent autour du duc pour manifester avec lui leur joie et rendre visible sur scène l'assemblée unie par sa foi. Le mot de remerciement du duc est ainsi répété par deux chevaliers, faisant de son énonciation l'émanation même de la communauté. Toute la cité, que le duc appelle un peu plus loin, « *clercz, nobles, bourgeois, marchans, et gens des champs*²³ », est invitée à célébrer la joie du Salut qu'annonce le miracle marial. Sa diversité sociale se résout dans cette commémoration consensuelle et elle trouve son unité morale dans la personne de son chef auquel échoit le dernier mot de la pièce et qui annonce les futurs princes du Puy.

La pièce crée donc avec habileté plusieurs images de la cité et de l'assemblée des croyants normands. Le duc l'incarne au plan politique et moral, l'allégorie de Commun Peuple représente la dévotion des gens simples et les quatre chevaliers anonymes en sont une figure d'élite, enthousiaste et spontanée, dans laquelle les notables du Puy pouvaient se reconnaître. Cette communauté représentée dans un consensus religieux se rassemble aussi dans la détestation d'un ennemi commun.

EFFICACITÉ D'UN SCÉNARIO DE MENACE

Le mouvement centripète impulsé par les polylogues et par les personnages choraux est en effet dynamisé par le choix, comme moteur de la fiction dramatique, d'un scénario de menace. Cette stratégie de communication, qui attire aujourd'hui l'attention des chercheurs, est particulièrement prisée des dramaturges européens au fil du long

21 *Triomphe*, p. 16, v. 291-300.

22 *Triomphe*, p. 27 et p. 29, v. 604-605 et v. 628-629.

23 *Triomphe*, p. 70, v. 1699-1700.

xv^e siècle²⁴. *Le Triomphe des Normands* met ainsi en scène une hypothétique altérité incarnée dans des personnages déviants et agressifs. Leurs attaques viendraient mettre en péril les valeurs fondatrices du groupe qui regarde et qui joue le spectacle, ce qui est une manière de renforcer et de légitimer ce dernier.

Hypothétique, la menace figurée par un Mahomet conquérant l'est certainement à Rouen à cette époque. Certes, l'expansion récente de l'empire ottoman, symbolisée par la chute de Constantinople en 1453 et par l'occupation d'une partie de l'Europe méridionale, est encore probablement dans les mémoires. Mais il semble que l'intervention du Prophète prenne surtout sens dans le scénario qui le lie à Sarquis, son maître²⁵. Qui est Sarquis selon le *Triomphe*? Le portrait de l'Arien, principale incarnation de la menace dans la pièce, est inspiré de sources multiples. Les plus manifestes sont celles que révèle Mahomet en se déclarant son disciple : Sarquis apparaît comme un avatar légendaire des maîtres du Prophète, le chrétien dévoyé Sergius et le rabbin Waraqa, qui jouent un rôle central dans la légende noire de l'Islam en Occident²⁶.

Le duo Sarquis-Mahomet est conçu pour manifester le processus d'expansion, supposément irrépessible, de la menace. Le danger est partout, de l'intérieur des sociétés chrétiennes sapées par l'hérésie aux conquêtes musulmanes. Il règne du local, la Normandie fantasmée de Guillaume le Conquérant, au global, le monde gagné à l'Islam que décrit Mahomet dans sa longue déposition²⁷. *Le Triomphe* met à profit l'inactualité de sa mise en scène allégorique pour conjointre ces dangers historiquement divers, les rendre présents dans la fiction du spectacle et en annuler symboliquement la propagation grâce au ralliement inattendu de l'ennemi.

24 Cette analyse s'inspire des études menées dans le projet SFB *Bedrohte Ordnungen (Ordres menacés)* dirigé par Klaus Ridder à Tübingen. Sur la *Bedrohungskommunikation* comme nouveau terrain de recherche en sciences humaines, Ewald Frie et Boris Nieswand, « "Bedrohte Ordnungen" als Thema der Kulturwissenschaften. Zwölf Thesen zur Begründung eines Forschungsbereichs », *Journal of Modern European History*, 15/1 (2017), p. 5-15.

25 « Et le tiers [maître], c'estoit Sarquis, arrien » dit Mahomet, *Triomphe*, *op. cit.*, p. 55, v. 1314-1315.

26 Forcée depuis Jean Damascène au VIII^e siècle, la légende de Mahomet et de ses trois maîtres en hérésie, l'Arien Sergius, le Nestorien Jean et le rabbin Waraqa, a été popularisée en moyen français par les traductions du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, telles que le *Miroir historial* de Jean de Vignay, imprimé par Antoine Vérard dans les années 1490.

27 *Triomphe*, p. 52-56, v. 1225-1343.

Le processus du *faire corps* se déroule en trois temps, caractéristiques de la *Bedrohungskommunikation*. Le premier est l'harmonie brisée, lorsque Sarquis interrompt les discours pacificateurs de Guillaume en niant l'Immaculée Conception. L'attaque est alors triple, religieuse (le blasphème), politique (la lèse-majesté à l'encontre du duc) et sociale (le mépris dans lequel le clerc Sarquis tient les chevaliers normands, comparés à des figures carnavalesques²⁸). Une deuxième étape est la mise en débat, concrétisée par l'affrontement de deux groupes, les défenseurs de la Vierge et leurs adversaires, qui font bloc pour s'affronter. Le tribunal, espace souvent sollicité dans le théâtre en moyen français – on songe, chez Mercadé et Gréban, aux procès de Paradis ou aux nombreuses fictions judiciaires qu'exploitent farces, sotties et moralités –, participe à la mise en tension du spectacle, en laissant attendre jugement et dénouement. Le troisième temps est articulé autour de la palinodie de Mahomet, moment d'acmé mais aussi de dissipation de la menace.

Significativement, le long discours de ce dernier est encadré par des paradoxes. Le roi des menteurs s'avoue contraint de dire la vérité devant le juge Salomon ; l'Antéchrist finit par confesser sa foi en la sainteté de Marie :

Mais a celles de verité
 Ce qui ensuit est recité :
Non est de filiis Adam
Quem non tetigerit Satham
*Preter Mariam, je le croy*²⁹.

Entre ces deux professions de foi, le Prophète développe un auto-portrait fortement contrasté. Celui-ci synthétise d'abord les traits de la légende noire de l'Islam, « *faulse loy erronique*³⁰ » : la revanche ruminée par les diables en réponse aux croisades du roi Eracles contre les Infidèles (« *car les diables en celuy temps / du roy Eracles malcontens* » v. 1267-1268) les aurait conduits à inspirer un rusé roturier, Mahomet. Selon ce dernier, la diffusion mondiale de l'Islam, obtenue par le glaive et la terreur, a été fulgurante bien que la nouvelle religion ne soit en réalité qu'une hérésie

28 Lorsqu'un chevalier propose de l'affronter en duel, Sarquis déclare : « Il veut tuer Karesme, le hardi », *Triomphe*, p. 13, v. 233.

29 *Triomphe*, p. 55, v. 1327-1331.

30 *Triomphe*, p. 54, v. 1263.

pervertissant le christianisme. Mais le choix musulman du rejet de la vraie foi est ce qui prouve, *in fine*, l'efficacité du mouvement intégrateur qu'est le *faire corps* normand autour de Marie. Car l'Autre partage les valeurs qui fondent le Même :

Et combien, comme il est publique,
Que j'aye esté grant heretique,
Si ne dys je jamais de mal d'elle
Mais ay tousjours dit qu'on l'appelle
La sainte femme et qu'on l'honore³¹...

Cette déclaration de foi mariale ne rédime certes pas la faute de Mahomet. Aux côtés de Satan, celui-ci quittera bientôt la scène en entraînant Sarquis vers l'enfer, où tous trois brûleront en compagnie d'un « million » d'hérétiques condamnés³². En revanche, les mots du Prophète libèrent la pièce du scénario de menace qu'eux-mêmes avaient construit. Le conflit se dissipe devant l'harmonie retrouvée et l'anxiété laisse place à la fête fédératrice.

Pièce peu connue à laquelle les travaux de Denis Hüe ont donné une nouvelle visibilité, *Le Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserie offre un éclairage intéressant sur la communication théâtrale en usage dans les associations urbaines au seuil de la modernité. Le spectacle, moment commémoratif et réflexif pour le groupe qui l'organise, donne corps, au sens propre et figuré du terme, aux mouvements qui accompagnent la construction d'une communauté : mouvement de consensus qui rassemble les acteurs dans la défense de leur foi ; mouvement de dissensus qui met en péril le processus de fusion du groupe avant de le faire triompher. Il se crée ainsi par le jeu dramatique une de ces communautés émotionnelles décrites par Barbara H. Rosenwein³³, ici visualisée par la mise en dialogue de personnages

31 *Triomphe*, p. 56, v. 1337-1341.

32 « Ils sont la plus d'un myllion », *Triomphe*, p. 67, v. 1642.

33 B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2006, p. 2 : les communautés émotionnelles sont des « *groups in which people adhere to the same norms of emotional expression and value – or devalue – the same or related emotions.* » [« des groupes dans lesquels les personnes adhèrent aux mêmes normes d'expression des émotions, et valorisent ou dévalorisent des émotions similaires ou proches », notre traduction].

repoussoirs et de personnages miroirs. Grâce à un travail scénaristique et stylistique élaboré, le théâtre palinodique donne ainsi à voir les stratégies argumentatives et émotionnelles par lesquelles un groupe fabrique son identité.

Corinne DENOYELLE
Université Grenoble Alpes,
UMR 5316 Litt&Arts, CNRS

Estelle DOUDET
Universités Grenoble Alpes
et Lausanne
Institut universitaire de France