

Les clefs des textes médiévaux

Pouvoir, savoir
et interprétation



Sous la direction de
FABIENNE POMEL

LES CLEFS DE L'ÉGLISE. MISE EN SCÈNE ET HERMÉNEUTIQUE D'UNE MÉTAPHORE/ACCESSOIRE DANS LE THÉÂTRE POLÉMIQUE ROUENNAIS AU DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE

ESTELLE DOUDET
Université Lille III – Charles de Gaulle

« Je te donnerai les clefs du royaume des cieux, et ce que tu lieras sur la terre se trouvera lié dans les cieux et ce que tu délieras sur la terre se trouvera délié dans les cieux. » La célèbre adresse du Christ à Pierre, dans l'Évangile de saint Matthieu (XVI, 19) a profondément marqué la spiritualité occidentale qui voit, dans ce don, un gage de pouvoir accordé au premier pape de Rome. La métaphore des « clefs de saint Pierre » est au Moyen Âge une arme polémique dans les mains des pontifes, lorsque ceux-ci s'engagent dans des luttes d'influence avec les princes temporels. Le conflit du gallicanisme, du XIV^e au XVI^e siècle, puis les troubles religieux du temps font de l'image christique la source d'un réseau métaphorique, à connotation autant politique que religieuse, exploité par les soutiens comme par les adversaires de l'Église officielle. Les clefs de saint Pierre peuvent apparaître, aux yeux des tenants de l'*imperium mundi* papal, comme les symboles d'un ordre du monde où l'équilibre du temporel et du spirituel est assuré par Rome; aux yeux des opposants, ces clefs métaphorisent la subversion de l'héritage évangélique opérée par les papes, qui s'en servent pour ouvrir de fausses portes, en interprétant abusivement la sentence du Christ. Leur pluralité même est exploitée tantôt comme un indice du rassemblement des pouvoirs dans les mains de saint Pierre et de ses successeurs, tantôt comme un signe périlleux d'une possible dispersion doctrinale: si différentes clefs peuvent ouvrir différentes portes, laquelle est la *via veritatis*?

À l'origine donc, une métaphore, esquissée dans un contexte de jeu de mots (« Tu es Pierre... »). Image ludique, image sérieuse issue des Évangiles, symbole de la possession et de l'herméneutique, de ce qui ouvre et de ce qui ferme. La clef est un objet concret et familier comme l'origine de systèmes allégoriques, où l'exégèse religieuse n'est jamais loin de la revendication d'une autorité. De la métaphore à l'allégorie, de l'allégorie au concret, le cheminement des « clefs de l'Église » ne peut qu'intéresser une écriture qui s'articule sur ce type particulier de fonctionnement littéraire: le théâtre, particulièrement le théâtre polémique.

Les relations que la scène des ^{XV^e} et ^{XVI^e} siècles entretient avec la réalité politique du temps sont bien connues¹. Mais le fonctionnement dramatique de pièces telles que sotties ou moralités polémiques, s'il se construit à travers la satire du contemporain, est surtout une expérimentation, par la mise en scène, d'un héritage littéraire: incarnations concrètes de métaphores connues, exploitation d'allégories apparemment sans originalité jusqu'aux limites du trope. Les clefs de l'Église forment ainsi le pivot scénique d'une moralité rouennaise: *La Moralité à six personnages, c'est à savoir Hérésie, frère Simonie, Force, Scandale, Procès, l'Église*². Cette œuvre, la cinquante-septième recueillie dans le manuscrit La Vallière, un ensemble tardif de pièces issues des régions normandes, est située approximativement vers 1535. Il semble pourtant que sa composition puisse remonter à 1530, voire 1528, à une période où la Normandie a reçu l'écho des bouleversements religieux allemands et où le microcosme rouennais, à l'instar de nombreuses autres villes du royaume, s'intéresse aux réformes internes du catholicisme³.

Le schéma scénique de la pièce est relativement simple. L'Église, qui est à la fois un lieu et une personne, est close. Ses portes sont assiégées par diverses figures. Le premier assaut repoussé, chacune présente une clef qui pourrait les ouvrir: Hérésie, la première à entrer en scène, apporte une « clef en fer d'Alemagne »; Frère Simonie la suit avec une clef d'argent. Force brandit une « espee pour clef ». Le jeune Scandale Puérile succède au matamore; il porte une clef faite « de toutes pièces » que lui ont donnée ses parents et amis. Procès intervient enfin; sa clef, la seule à ne pas être décrite dans les didascalies, s'apparente à un crochet de voleur⁴. Ces tentatives agressives demeurent sans succès. Église, qui observe les assauts de ses adversaires, répond à chaque attaque par les paroles de l'Évangile, dénonçant les « clefs » mensongères et l'infâme dessein de ceux qui les portent. Lorsqu'elle voit qu'un ultime complot se forme pour briser sa résistance, Église, jusqu'ici enfermée dans le lieu qui porte son nom et où elle apparaît sans doute à une fenêtre surplombant la scène, selon un procédé dramatique fréquent à cette époque⁵, pénètre dans l'aire de jeu, armée. Le « glaive du Verbe Divin » menace les per-

sonnifications qui s'enfuient et demandent grâce. Église leur rappelle sévèrement la vanité de leurs assauts⁶:

Contre moy faire resistance
Entrer dedens par violence
Il ne se peult pas faire ainsy!

Ce bref texte de 328 vers présente l'intérêt d'une mise en scène élaborée autour de la clef en tant qu'objet herméneutique et concret, allégorie et accessoire. La position du théâtre face aux problèmes religieux de son temps oblige en effet le ou les *facteurs* anonymes à réfléchir non seulement sur la satire, mais sur les moyens d'expression de celle-ci: comment jouer d'une métaphore léguée par la tradition pour en faire le moteur concret de l'intrigue et exploiter toute la polyphonie de ses significations?

La guerre des clefs dans la pièce a une visée polémique évidente: il s'agit d'attaquer, en ce premier tiers du ^{XVI^e} siècle, les adversaires de la doctrine catholique, d'assurer le triomphe de « l'Église Militante », tout en déployant une critique traditionnelle des abus ecclésiastiques. La diversité des clefs reflète donc les nuances de la dénonciation; leur nombre, l'étendue des périls, à la fois internes et externes, qui guettent le catholicisme. Le motif central du texte n'est pas nouveau en ces premières décennies du ^{XVI^e} siècle. Mais nous sommes au théâtre, c'est-à-dire dans un lieu fondé sur une visualisation concrète des idées en jeu, par la mise en scène d'allégories, personnages et/ou accessoires. À vrai dire, les brèves didascalies de la moralité⁷ ne donnent guère d'idées précises sur la réalisation de la mise en scène. Nous ignorons si les portes attaquées étaient un décor figuré ou si un parvis réel a été utilisé, quoique la première hypothèse soit peut-être plus acceptable. L'important est que la polémique s'inscrive d'abord dans un espace signifiant: devant une Église bâtiment/personnification se déploie une aire de jeu que les adversaires vont tour à tour occuper. La conquête de cette aire de jeu, équivalente à la maîtrise de la parole, est le dessein de tous les personnages. On assiste sur la scène à deux mouvements d'attaques et de reflux, d'abord l'arrivée un par un des agresseurs et l'échec de chacun à se faire ouvrir les portes; puis un conciliabule, souligné par des chants liturgiques détournés de leur sens premier, qui ouvre à une seconde invasion. Alors que chaque attaque est soutenue par le groupe des autres personnifications, constituées en spectateurs, Église réplique de façon de plus en plus violente, jusqu'à intervenir physiquement, *dea ex machina* au sens propre, pour disperser les allégories. Invasions et reflux, fermetures et ouvertures de l'aire de jeu rejouent la métaphore séminale de la clef, tout en l'inscrivant dans un espace de combat à la fois concret et allégorique.

Le jeu sur la fermeture et l'ouverture n'est sans doute pas sans rapport avec le temps, sinon réel, du moins symbolique, où prend place la moralité. Le premier assaut des allégories, sous couvert d'une « religion faincte », se fait aux accents du chant « *Attolite portas* » (Beck, 189). Or les paroles du célèbre psaume 23 servent, dans la liturgie catholique traditionnelle, à célébrer la réouverture des portes de l'église le dimanche de Pâques, alors qu'elles ont été closes du Vendredi au Samedi Saint, temps de la Descente aux Limbes⁸. Les faux célébrants n'appellent pas ici à la gloire de la Résurrection, mais à la destruction d'Église, sous couvert de « devotion » hypocrite.

Force:

Nous sommes bien cent contre dis,
Neanmoins, d'un consentement,
Nous yrons tous, devotement,
Chantans *Atolicté portas*.
Ilz chantent.

Le sens satirique est double: parodie de la part des assiégeants qui tentent de prendre l'Église au piège par une liturgie habilement subvertie; satire contre les faux desservants, dont la présence sur les planches figure précisément l'absence du Christ, l'ébranlement des valeurs, la vacance du sacré dans le monde contemporain.

Église évente le piège et répond que les véritables clefs ont été ôtées par Dieu pour contrevioler aux desseins des agresseurs. Aux paroles parodiées du Psalmiste les assiégeants vont alors substituer des clefs « forgées » pour forcer les portes.

Eglise:

Voux y voulés entrer sans clef?
Cela ne permettray jamais.
Heressie:
Ne tient il qu'a une clef? [...]

Proces:

Sangbieu, puysqu'il fault revenir,
Nous aurons des clefz. Sus, qu'on erre!
Chascun va querir sa clef.
(Beck, 190-191).

« Sus, qu'on erre! » Le double sens comique de cet appel (*errer*: aller/se tromper) n'est pas anodin à ce moment crucial de la pièce. Il souligne que le fonctionnement, idéologique comme spectaculaire, de la moralité est fondé sur le renversement. La parodie du rituel liturgique, dans la première partie de la pièce, annonce l'usage, dans la seconde, des fausses « clefs », instruments dévoyés de l'hé-

ritage de saint Pierre. L'Église, qui devrait être ouverte à tous, comme le souligne, non sans hypocrisie, Hérésie⁹, demeure close et ses portes ne s'ouvriront que pour chasser ceux qui en réclamaient l'accès. La mise en scène de la logomachie illustre donc, avec une évidence voulue, la polémique moraliste et religieuse. La constante ambiguïté des objets et des paroles lui donne sa force: les portes à forcer sont celles du décor, de l'institution catholique romaine, de l'enseignement évangélique; les clefs seront de même accessoires, métaphores, allégories, dont la signification se diffracte au gré des jeux de scène.

Cependant l'épaisseur sémantique proposée par le théâtre, sur laquelle nous reviendrons, entraîne aussi un apparent brouillage de la référence polémique. À qui ou à quoi renvoient les personnifications allégoriques de cette pièce?

Certaines sont évidentes et il est clair que Hérésie n'est pas par hasard la première à monter en scène. Comme l'a souligné l'éditeur du texte, Jonathan Beck, il s'agit alors de dénoncer le luthéranisme. La confrontation permet à l'Église de donner libre cours à ses invectives:

A, sorciere tres pestilente!
En saincte Eglise a trop esté
Et pour t'avoir manifesté
Mes secrés, te faisant service,
Vice en vertu, en vertu vice,
Tu as changé, faulce lezarde!
(Beck, 193-194).

Mais à vrai dire, si la dénonciation s'inspire de thèmes traditionnels, comme les accusations de sorcellerie et de mensonge, elle n'est guère précise.

Clef d'un fol, clef d'un insensé!
Clef d'ipocrites et de bigos -
Clef d'un grenyer plain de fagos
Pour les rediger tous en pouldre!
(*ibid.*)

Si l'Église appelle au bûcher contre les nouveaux hérétiques, elle livre peu de renseignements sur la spécificité de la doctrine luthérienne, qu'elle n'a guère l'air de connaître¹⁰. La présence liminaire d'Hérésie, frappante pour un lecteur moderne attentif à saisir les échos de la Réforme à cette période, est peut-être une sorte de leurre. Car si la pièce possède une indéniable dimension anti-protestante, l'occupation de l'aire de jeu par cette allégorie, équivalente à celle des autres personnages, n'indique pas d'insistance particulière sur son rôle perturbateur. L'illusion rétrospective d'un anti-protestantisme qui serait le principal sens du texte nous

guette peut-être ici : Luther et ses sectateurs sont dénoncés, mais ceux-ci ne sont qu'un des ennemis de l'institution catholique, parmi d'autres.

Autre but possible de la satire, auquel le lecteur amateur de références historiques sera attentif : l'apparent soutien de la pièce au gallicanisme ou, plus généralement, à une politique centralisatrice et nationale. Si l'Église ne cite guère Rome et le pontife, alors que l'apparition des clefs dans le jeu lui en donnait l'occasion, elle insiste sur le don des vraies clefs au « roy » :

Dieu a d'icy les clés emporté
Puys, pour plus sceure sauvegarde
Au roy les a baillés en garde
Qui avec moy fait residence.
(Beck, 190.)

Le contexte demeure la parodie du psaume 23, cette fois retournée contre les attaquants¹¹. Qui est alors le « roi de gloire », image du Christ, si ce n'est le roi de France ? Vers 1530, la défense du gallicanisme est un axe majeur, quoique controversé, de la politique royale. Cependant, si les témoignages abondent dans la littérature contemporaine pour assurer cette référence, le contexte rouennais, relativement peu enclin à développer ce thème, et l'origine sociale mal connue de la pièce ne permettent pas de trancher de façon certaine en faveur d'une allusion pro-gallicane.

Nulle défense de la papauté, comme le faisait attendre la métaphore claviste ; peu de références précises à un ancrage idéologique – ou qui nous échappent. La moralité apparaît surtout comme une satire générale des dangers courus par la religion catholique. Les dissensions extérieures causées par « le fer d'Allemagne » d'Hérésie sont renforcées par l'action condamnable de Scandale Puérile, qui se dit ironiquement « predestiné » à l'église, puisque sa charge lui a été achetée avant sa naissance.

Avant que sortise du ventre
Ma mere avoyt deja preveu
Qu'en l'eglise seray pourveu...
(Beck, 186)

Ce « petit garçon » moqué par Symonie, ce « morveux » raillé par l'Église (Beck, 196) est, sous son apparence « puérile », un adversaire que celle-ci ne néglige pas, puisque sa clef pourrait bien être une contrefaçon efficace :

E, la belle clef contrefaicté !
Cousins, parens, oncles, nieces,
L'ont faicté ainsy de toutes pieces

Pour myeux crocheter le moustier.
(*ibid*)

S'y ajoutent d'autres dénonciations habituelles, incarnées par des allégories s'inspirant de la traditionnelle satire *ad status*, ici dérivée vers le champ religieux : Force, chevalier désœuvré qui n'hésiterait guère face à un pillage juteux, porte ici tous les traits topiques d'un « Fierabras » à la fois dangereux et ridicule.

Force :
Et sy est la porte close
Y fault monter par les carreaux,
Puys se saisir des beaux jouyaux,
Ornemens, livres et calices !
(Beck, 187)

Simonie, tentant d'entrer avec une « clef d'argent », est évidemment un moine, concurrent du jeune ecclésiastique Scandale Puérile. Procès, possédant à la fois l'argent et la malice, est quant à lui un manipulateur efficace à l'état social indéfini (un avocat ?) et qui n'hésite pas à se servir de ses complices.

Quel est alors le message de la pièce ? Si la satire médiévale repose sur la généralisation de la polémique grâce à des allégories attendues, il demeure que les dramaturges n'hésitent pas à ancrer souvent leur critique dans des références plus réalistes. Ici les personnages, habituels par leurs noms et leurs fonctions, proposent des comportements typés qui ont pu faire songer à des références historiques. Telle est l'hypothèse en tout cas de Jonathan Beck, qui tente d'expliquer la caractérisation nette des personnages par leurs liens avec des personnalités rouennaises connues.

[La] tentation du réalisme a pourtant son prix : l'adultération de la vérité abstraite par l'adjonction du réel nuit à l'efficacité emblématique des personnages, et compromet la valeur universalisante du principe qu'ils représentent. Tel est le cas ici, où les personnages ont dû être créés d'après des modèles faisant partie du clergé rouennais d'environ 1530, et reconnaissables à coup sûr par le public, à la caractérisation conséquente de personnalités bien définies¹².

Certes, on peut toujours trouver à Rouen, comme ailleurs, de jeunes prélats scandaleusement parvenus, des réformés qui ne disent pas leur nom, des hommes prêts à tout, jusqu'aux procès les plus tortueux, pour obtenir des charges ecclésiastiques. Mais à vrai dire, rien ne permet, dans l'état actuel des recherches, de prouver quoi que ce soit en ce sens, bien que l'idée d'une double référence – allégorique et réelle – ne soit en effet pas étrangère au fonctionnement de la satire théâtrale de cette époque.

Même en supposant des résonances entre la pièce et un contexte qui nous échappe mais qui serait la source de la représentation, la portée de ces jeux réfé-

rentiels extérieurs au texte paraît condamnée à rester hors de notre portée pour l'instant. L'intérêt, et peut-être le dessein, de la pièce en tant qu'*artefact* littéraire nous semble plutôt dans la dramatisation efficace d'accessoires qui sont, au départ, des métaphores : transformation, par détournement, du langage en objet concret, pour fonder par dérivation d'autres jeux de langage et de gestes. La scène propose, comme on l'a dit, une double écriture du renversement : renversement des paroles et des gestes qui répond aux (r)évolutions qui déstabilisent l'Église catholique au début du XVI^e siècle. La circulation incessante entre concret et abstrait, élément scénique et allégorie, est exploitée dans le sens d'une polyphonie qui soutient la diversité tonale de la moralité, religieuse et polémique, ludique et sérieuse.

La théâtralisation de la métaphore de Matthieu, XVI, 19 permet en effet d'évoquer des réseaux d'images et de sens fréquemment liés à la satire religieuse. L'assimilation traditionnelle des clefs de saint Pierre et de l'épée de saint Paul devient dans cette moralité d'une certaine efficacité, puisque la pièce en exploite les possibles doubles sens. En effet, dans la satire anti-papale du début du XVI^e siècle, la liaison de la clef et de l'épée est dénoncée comme exemple des prétentions temporelles de Rome¹³. Au contraire, l'Église Militante peut apparaître armée lorsqu'il s'agit de se défendre de ses adversaires. L'assimilation satirique de la clef et de l'épée peut être donc positive ou négative, selon les contextes. L'habileté de la moralité est d'exploiter les deux faces de ce motif bien connu : la clef-épée, introduite par Force, justifie la réplique armée d'Église. Les deux objets sont à la fois concrètement semblables et allégoriquement opposés.

Force :

Ma clef, c'est une belle espee
Et puy j'ey bonne force au bras.

Eglise :

Sy tu estoys un Fierabras
Je t'estime moins c'un formy.
(Beck, 196)

Le « glaive entrant du Verbe Divin », brandi finalement par Église (Beck, 199) apparaît bien comme une sorte de nouvelle clef, chassant toutes les autres, ouvrant les portes de l'église et fermant la pièce.

Si la clef permet d'animer le jeu de scène par l'incarnation de *topoi* de la satire religieuse, à la fois communs et d'une certaine actualité, elle est aussi un accessoire éventuellement suggestif de l'activité sexuelle. Ce trait, quoique peu appuyé dans la moralité, apparaît dans les répliques railleuses de Force au moine Simonie, incapable de faire mouvoir efficacement sa clé d'argent dans la serrure d'Église.

Force :

Sang bieu ! Tu es assés bon moyne
Pour y entrer, poulse dedens !
(Beck, 192)

Cette ambiguïté de l'accessoire n'a pas uniquement un but comique, puisqu'elle fait surgir le thème célèbre du viol de l'Église, abordé sur un mode allusif. Image évangélique, objet scénique, allégorie, métaphore militaro-religieuse et même, plus discrètement, sexuelle, le choix de la clef engage la pièce dans une sorte de polyphonie satirique, un jeu des doubles sens, dont l'évidence comme le caractère parfois plus allusif font partie du *ludus*.

L'exploitation à multiple entente des « clefs de l'Église » ne joue pas seulement sur l'héritage satirique ; à l'intérieur même de la pièce, la présentation particulière des accessoires souligne la volonté d'élargir au maximum le registre des jeux de mots. Car soumises comme tout le reste au renversement des sens, les clefs de la moralité ne sont pas celles de saint Pierre mais des adversaires d'Église. Réduites au rang d'objets, elles sont alors le moteur d'une nouvelle métaphorisation, à partir de leur apparence concrète. La clef en métal argenté de Simonie fait allusion à la corruption prônée par le moine (« clef d'argent »). Il faut avouer que la « clef en fer d'Alemaigne » d'Hérésie pose aujourd'hui quelques problèmes de compréhension : comment faut-il comprendre ce détail ? La clef affecte-t-elle une forme ou un travail reconnaissable par le public comme germanique ? S'agit-il d'une locution figée et revitalisée par la mise en scène, *topos* fréquent sur la scène contemporaine des sottises ?

Heresie

Elle est de fin fer d'Alemaigne
La clef ; je m'en raporte à France.
(Beck, 194)

Enfin, faisant fi des clefs inutiles de ses complices, Procés les remplace par crochets et « sac » de procédure. Ce nouvel accessoire fait allusion à l'activité juridique du personnage, tout en déclenchant aussitôt une suite de jeux de mots :

Force :

La raison est asés profonde ;
Sus, Procés, qu'on la mecte en saq !

Heresie :

Qu'en Procés un chascun se fonde !

Scandalle :

La raison est assez profonde.

Eglise:
 Sy fault qu'en brief Dieu vous confonde,
 Vous serés, mauraulx, sans bisaq,
 La raison est asés profonde.

Symonie:
 Sus, Procés, qu'on la mecte en saq!
 (Beck, 198)

Mettre en sac/mettre à sac: la paronomase implicite articule le rondeau, tandis que les stychomythies qui en soulignent le rythme indiquent un regroupement dangereux des allégories, prêtes pour le dernier assaut. Le passage de la métaphore religieuse des clefs de l'Église au statut d'accessoire de théâtre n'est efficace, on le voit, que parce que cet accessoire lui-même est la source d'une autre métaphore, cette fois à référence satirique et contemporaine. De plus, le jeu de la moralité repose sur la relation entre l'objet et le nouveau langage qu'il fait naître. Que la serrure des portes résiste à la clef d'argent de Simonie (Beck, 192), et le spectateur voit brièvement se dévoiler, outre la possible allusion scabreuse, un jeu de mots: « rompre les dents » (de la clef) / « (se) rompre les dents » (échouer). Que les clefs soient remplacées par le *sac* de Procès, et c'est un pillage qui se profile, tandis que se font entendre les onomatopées « patic, patac », que les amateurs de mystères reconnaissent comme des exclamations à la fois ridicules et diaboliques¹⁴. Le mélange entre sérieux et comique, l'alternance des tonalités, des plaintes lyriques d'Église aux calembours, appartiennent à la dynamique du *ludus*. L'intérêt, et peut-être l'efficacité, de cette moralité en tant que pièce de théâtre est qu'ils prennent leur source dans le travail sémantique et herméneutique d'une métaphore/accessoire: la clef.

Le théâtre « médiéval » des mystères, moralités, farces, sotties, demeure pour sa plus grande part, on le sait, un théâtre de la première moitié du XVI^e siècle. Théâtre religieux souvent, mais aussi théâtre de l'engagement. Cependant la façon dont les esprits modernes pensent les rapports entre la littérature et le « politique », entendu au sens large des affaires de la cité, pourrait nous aveugler sur la manière particulière dont les dramaturges de cette période abordent la question de la satire: pas ou peu d'attaques *ad hominem*, une généralisation de la critique soutenue par la présence des allégories. Cela ne signifie pas que ce type de littérature soit incapable de penser le politique, mais qu'elle propose d'autres voies de représentation, en explorant notamment l'héritage littéraire du Moyen Âge¹⁵.

Le théâtre, ici celui des moralités polémiques, apparaît comme une mise en mouvement, par l'action scénique, d'images littéraires topiques. En quoi cela éclaire-t-il le fonctionnement de ce théâtre? C'est que nous avons voulu esquiss-

ser modestement ici, à travers les « clefs de l'Église ». Les « clefs de l'Église » ont pour caractéristique d'être, dès leur apparition, une métaphore constituée, issue d'une source prestigieuse, les Évangiles. Symbole politique et religieux, mêlant herméneutique et réalisme, elles sont la source d'un imaginaire pluriel, développé tout au long du Moyen Âge et dont héritent les satiristes du XVI^e siècle.

Si la scène est alors souvent le lieu d'une réflexion sur le contemporain, elle est plus encore un espace d'expérimentation¹⁶. Expérimentation sur les discours, qui oscillent entre métaphores littéraires et jeux de mots; expérimentation sur les personnages, allégories qui perdent lentement leur fonctionnement traditionnel et reviennent à leur origine d'être de langage; expérimentation sur les accessoires, costumes, décors, mal connus de nous, mais dont la présence concrète est liée à une herméneutique imagée et toujours complexe.

Les auteurs de la moralité rouennaise sont demeurés anonymes, et l'on ignore de quel milieu la pièce est issue. Mais ses *facteurs* étaient sans doute des amateurs de l'écriture théâtrale. Les allusions ne sont pas rares qui font référence à la matérialité du jeu: « accessoyre » de Procès, admiré par Hérésie (« Voyela ases bon accessoyre », Beck, 187); « rolle » d'Église où elle remarque que les allégories ne sont pas inscrites (Beck, 188). On a défini le théâtre des sotties comme un triomphe de la théâtralité, où l'attaque satirique précise n'est pourtant pas exclue¹⁷. Il faudrait étendre cette analyse à des écritures apparemment moins mystérieuses ou attirantes, celle des moralités, ce « genre à redécouvrir » dont parlait il y a plus de vingt ans Werner Helmich¹⁸ et qui ne nous a guère depuis livré ses secrets; moralité où la critique plus ou moins générale du monde se mêle au *ludus*, jeux de mots, jeux de scène, jeux d'intertextes. Contrairement à ce que l'on croit parfois aujourd'hui, le jeu allégorique des moralités, au-delà de ses apparences étrangement transparentes, peut être une invitation à la mise en mouvement des interprétations et des imaginaires.

NOTES

1. Émile Picot est l'un des premiers critiques à avoir défini par cette relation la pièce qui fera l'objet des lignes suivantes, ainsi que nombre d'autres, dans « Les moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français », *Bulletin historique et littéraire de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, 41, 1892, notamment pour la *Moralité à six personnages*, p. 561-582, pièce n° 15.
2. Titre dans le manuscrit conservé à Paris, BNF, f. fr. 24314, f. 325v (foliotation main moderne): « Moralité a [cinq biffé] sys personnaiges, c'est asçavoir: Heressye, Frere Symonie, Force, Scandalle, Proces, l'Eglise ». Cf. *Le Manuscrit La Vallière, fac-similé intégral du manuscrit 24314 de la BnF*, introduction de Werner Helmich, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

3. É. Picot est le premier à proposer pour cette pièce la date de 1535 (*op. cit.*); il n'hésite donc pas à situer son auteur dans l'entourage de François Sagon, dans la proximité de la querelle avec Marot en 1534. Jonathan Beck, qui en a donné l'édition la plus récente, propose la date approximative de 1530 (J. Beck, *Six moralités polémiques du recueil La Vallière*, Genève, Slatkine, 1986, p. 182, édition de la pièce, p. 181-203). Il est possible de considérer également l'hypothèse d'une création vers 1528, même si les informations fournies par Farin demeurent assez vagues (*Histoire de la ville de Rouen*, Rouen, 1738, 3e édition). Certains éléments de la pièce peuvent indiquer une représentation pendant la Semaine Sainte, comme nous le verrons.
4. Proces: « Des cles? J'en ay a double tour/et pour crocheter, bon crochés. » (Beck, 191); « Je la vousisse crocheter/ l'Église, sans estre repris. » (Beck, 197).
5. Jean-Claude Aubailly est l'un des premiers à avoir souligné, notamment dans la sottie, l'usage de fenêtres au-dessus ou sur le côté de la scène et où certains protagonistes apparaissent avant de descendre dans l'aire de jeu (*Le Monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Champion, 1984, p. 371). Cet artifice de mise en scène, développé à la fin du xve et au début du xvie siècle, a pu être repris avec efficacité dans cette moralité.
6. J. Beck, *op. cit.*, p. 199; il s'agit de la dernière réplique du personnage.
7. Les didascalies du manuscrit de Paris sont moins nombreuses que celles indiquées par J. Beck dans son édition; certaines d'entre elles ont été ajoutées par l'éditeur, sans indications de cet ajout. Nous n'avons pris en compte dans cette étude que celles qui apparaissaient dans le manuscrit.
8. Nous remercions Michel Rousse de cette précieuse suggestion.
9. « Heresie: Mais qu'esse icy, frere Symon,/que l'eglise est close et couverte/laquelle a tous doibt estre ouverte/pour oïr la messe et sermon?/Ce n'est sans cause! » (Beck, 185)
10. La pièce n'insiste pas, par exemple, sur les attaques luthériennes contre le culte marial, alors que le milieu culturel rouennais et ses productions littéraires sont alors caractérisés par l'importance centrale de l'assomptionisme et de la dévotion à la Vierge, comme l'ont montré les travaux de Denis Hüe.
11. « Portes, élevez vos linteaux, exhaussez-vous, portails antiques et qu'il entre, le roi de gloire! » (Ps. 23, 7).
12. J. Beck, *ibid*, introduction, p. 182.
13. Dans le domaine du théâtre, Pierre Gringore en donne des exemples célèbres dans sa *Moralité du Prince des Sots* en 1511. Cf. *Le Jeu du Prince des Sotz et de Mère Sotte*, édition A. Hindley, Paris, Champion, 2000, p. 128. Comme ce critique l'indique en note, le texte de Gringore évoque le pamphlet contemporain *Julius Exclusus*, où Jules II, armé de son épée, se voit fermer les portes du Paradis par saint Pierre. De telles images étaient donc, depuis une vingtaine d'années, des lieux communs de la littérature satirique.
14. André de la Vigne fait de ces sonorités peu aisées le moteur rimique des vers adressés par Lucifer à Satan dans son *Mystère de saint Martin*, en 1496. « Quant ton parler ne prisons ung patac,/Tu vas hurlant, cryant: patic, patac!/Que malle bosse, malle poison, maul tac/Et malle grayne te puisse prandre au bric,/Ort, vil, villain, puant coquodrilac,/Loup ravissant pour lequel je dys: gnac!/Que te faut-il, paillart, puant aspice? » Cf. *Le Mystère de saint Martin d'Andrieu de la Vigne (1496), d'après le manuscrit 24332*, édition A. Duplat, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1980, p. 318.
15. Sur ce point et sur les mutations du trope allégorique sur la scène de la fin du Moyen Âge, nous nous permettons de renvoyer à notre article: « *Finis allegoriae*: un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (xve-xvie siècles) » dans *Mélanges Graham Runnalls*, édition D. Hüe et M. Longtin, Orléans, Paradigme, 2005, p. 115-142.
16. « Le théâtre des farces et des sotties fut, au moment de sa création, expérimental, radicalement expérimental, puisqu'on essayait, libre des contraintes d'un canon antique, de ré-inventer le drame. » La réflexion de Jelle Koopmans pourrait être étendue à l'écriture des moralités profanes comme religieuses, notamment celles qui ont une dimension satirique. Cf. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, « Les mots et la chose, ou la métaphore comme spectacle. Nouvelle étude sur la représentation scénique de l'acte sexuel dans les farces. » dans *Versants*, n° 38, 2000, p. 31-51, citation p. 32.
17. Cf. Olga Dull, *Folie et Rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994, p. 87.
18. W. Helmich, « La moralité, genre dramatique à redécouvrir », dans *Le Théâtre au Moyen Âge, Actes du IIe congrès international de la SITM*, 1977.