ALÊTHEIA, JEUX ALLÉGORIQUES ET RÉVÉLATION DE LA VÉRITÉ AU THÉÂTRE (1430-1560)

Estelle Doudet

La vérité et le mensonge ont leur visage conformes,
le port, le goust et les alleures pareilles ;
nous les regardons de mesme œil[1].

Confronté au spectacle des apparences, le regard de l'homme semble incapable d'y discerner la vérité de l'erreur. L'itinéraire des interprétations ne cesse de dévier, à l'image des pas des « boyteux » auxquels Montaigne consacre un chapitre du Livre III des *Essais*. Pour l'essayiste, l'affaire Martin Guerre est un exemple de ce brouillage. Le chapitre permet à Montaigne de rappeler ce cas judiciaire célèbre et de critiquer la publicité quelque peu théâtrale qu'en proposa Jean de Coras, magistrat toulousain impliqué dans le procès[2]. En effet, les éditions de l'*Arrest memorable du Parlement de Tolose concernant une histoire prodigieuse de*

[1] Michel de Montaigne, *Essais*, éd. 1595, livre III, chapitre XI, « Des Boyteux », éds. J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, Pléiade, 2007, p. 1073. Les réflexions qui suivent sont issues en partie d'un ouvrage en cours de rédaction consacré aux jeux moraux en moyen français (1430-1560).

[2] « Je vy en mon enfance un procés, que Corras, conseiller de Toulouse, fist imprimer, d'un accident estrange : de deux hommes qui se presentoient l'un pour l'autre. Il me souvient (et ne me souvient aussi d'autre chose) qu'il me sembla avoir rendu l'imposture de celuy qu'il jugea coulpable si merveilleuse et

nostre temps[3] sont tissées d'une métaphore dramatique de plus en plus précise. Comparée à une « tragedie » ou à une « comedie » dans les annotations de 1565, l'affaire Martin Guerre est qualifiée, sept ans plus tard, de « tragi-comédie » et de « moralité » :

> Presque une Tragi-comedie : car la Protaze ou entrée d'icelle est fort joyeuse plaisante et recreative, contenant les ruzes, finesse et tromperies d'un faulx et supposé mary. L'Epitase, ou entresuitte, incertaine, et doubteuse, pour les debats et differans survenus pendant le proces. La Catastrophe et issüe de la Moralité triste, piteuse, et miserable pour le regard de l'hypocrisie et simulation descouverte, ensemble de la punition exemplaire qui s'en est ensuivie, de sorte qu'il est proposé en ce discours un singulier exemple de la juste vengeance de Dieu sur les meschans, qui ne demeurent finalement impuniz de leurs demerites et forfaits[4].

La commutation de « tragi-comédie », terme nouveau, et d'un titre en cours de désuétude, « moralité », est usuelle à cette date, mais le glissement est significatif. L'extraordinaire imposture se déroule acte après acte, puis se dénoue par la découverte de la tromperie et par l'exemplarité du châtiment qui en découle. Une telle « catastrophe » fait de l'affaire « tragi-comique » de Martin Guerre une « moralité ». La scène morale est un lieu où la vérité et le mensonge ont des « alleures » différentes, où les désordres cachés, les rôles usurpés sont mis à découvert. Ce théâtre-là offre une mise en jeu(x) de la vérité afin de mieux la dévoiler à ses spectateurs.

Que fut cependant ce théâtre ? Un amateur curieux aura aujourd'hui quelque difficulté à répondre à cette question. À l'encontre de la *Passion* d'Arnoul Gréban pour les mystères ou de *Pathelin* pour les farces, point de chef d'œuvre apparemment pour résumer le fonctionnement des moralités et autres jeux moraux en moyen français. Il leur manque ce qu'*Everyman* est devenu, depuis le XIX^e^ siècle, pour les *morality plays* de langue anglaise : une pièce-étalon qui facilite la modélisation critique et que les récepteurs modernes peuvent reconnaître au sein du canon théâtral[5]. Les textes dramatiques portant une titulature morale aux XV^e^ et XVI^e^ siècles sont pourtant très nombreux à avoir

[3] Jean de Coras, *Arrest memorable...,* Lyon, A. Vincent, 1561, 1565, Paris, Gaillot du Pré, 1572, etc. Le nombre et l'ampleur des annotations de Coras augmentent jusqu'à l'édition parisienne, contemporaine de la mort du parlementaire toulousain lors de la Saint-Barthélemy.

[4] Jean de Coras, *Arrest memorable,* éd. de 1572, annotation CIV, f. *ii r-v, reprise en « advertissement au lecteur » dans l'édition lyonnaise de 1595. Il est difficile de savoir si cette présentation est due à Jean de Coras ou à ses éditeurs.

été conservés, plus d'une centaine. Ils sont appelés moralités ou morals, farces moralisées, histoires ou bergeries morales, etc. La remarque de G. Runnalls à propos des mystères est valide pour toutes les formes dramatiques de cette période[6] : ce que les contemporains appelaient moralité n'est pas toujours ce que les historiens du théâtre ont convenu de nommer ainsi, et inversement ; des intentions particulières liées aux réalisations scéniques ou spectaculaires des textes, des usages régionaux différents, la variété des thématiques portées sur ces scènes (de la méditation spirituelle à la satire politique) contribuent à brouiller un cadre générique édifié *a posteriori*. Qui veut préciser l'approche par une lecture d'ensemble des œuvres se heurte à une autre difficulté. Recueillies dans des compilations comme dans des publications autonomes, parfois sous forme manuscrite, parfois imprimée, elles sont dispersées et d'un accès malaisé. Une édition générale tente désormais de remédier à ce problème[7].

Davantage qu'un genre dramatique catégorisable par un thème, par un registre (comique ou sérieux), les jeux moraux apparaissent avant tout comme un médium. Théâtre du Moyen Âge ? Il fleurit en réalité de 1430 à 1560, pendant une période de profonds bouleversements. Comme l'imprimerie, la scène assume alors des fonctions sociales et communicationnelles étendues. La polysémie du terme « moral » en moyen français précise celles qui sont sollicitées dans les pièces ornées de ce titre. Il fait signe vers la morale pratique qui guide l'homme dans la recherche, *hic et nunc,* de son salut. Le jeu moral propose un *regimen*, un discours de conduite pour les affaires personnelles (réflexion spirituelle, équilibre diététique) et collectives (l'ordre et le désordre social, militaire, politique), visant à faire acquérir par les récepteurs une meilleure connaissance d'eux-mêmes et de ce qui les entoure. Regarder de tels spectacles incite à mieux voir, à mieux se voir. Écrire ou lire « moralement », c'est aussi inviter à déchiffrer autre chose que ce qui est dit ou montré. L'écart entre sens littéral et signification explique que la dramaturgie des jeux moraux soit celle du dévoilement et que leur personnel fonctionne de manière allégorique.

Pédagogique, allégorique, véridictique, les adjectifs sont peu séduisants pour des esprits modernes, d'autant qu'ils révèlent l'ancrage intellectuel d'un

est inversement proportionnel à la masse des publications critiques qui les concernent aujourd'hui, situation inverse pour le théâtre moral continental des mêmes siècles.

[6] G. A. Runnalls, « When is a "mystere" not a "mystere" ? Titles and Genres in Medieval French Religious Drama » (1980), réimpr. *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 51-57 ; et « Mystère, représentation théâtrale : histoire d'un mot », *Revue de Linguistique Romane,* n° 64, 2000, p. 321-345.

[7] Le *Recueil général de moralités d'expression française*, publié sous la direction d'A. Hindley, J. Beck et nous-même aux éditions Garnier, donnera pour la première

théâtre souvent animé par les maîtres de la parole, prédicateurs, enseignants, juristes. Il semble cependant possible de relire cette production méconnue à travers de nouvelles perspectives. Nous proposons d'aborder les jeux moraux, non comme un genre (la moralité) fractionné en sous-genres (divertissements farcesques, satires politiques, polémiques religieuses, etc), mais comme un continuum dramatique, traversé de variations dues aux occasions de représentation, travaillé de renversements ou de ruptures liées aux intentions des acteurs et aux réactions des publics. Il n'y aurait pas là seulement un art du spectacle, mais un moyen de communication. Outil d'instruction, arme de persuasion, les jeux moraux puisent leur efficacité dans *l'alêtheia* allégorique. *Alêtheia,* vérité jaillie du dévoilement. La métaphore, ancienne, a été popularisée au XX^e^ siècle par les travaux de M. Heidegger[8]. Malgré le rapprochement étymologique fantaisiste qui la nourrit, l'image met en lumière l'un des principaux enjeux du théâtre moral en moyen français. Dans le cadre de cette enquête, deux points retiendront en particulier l'attention : comment la mise en scène de personnages allégoriques participe-t-elle à une mise en mouvement révélatrice ? Par quels motifs dramatiques la circulation du visible, ce qui est montré, au lisible, ce qu'il faut interpréter justement, est-elle assurée ou questionnée ?

Des abstractions qui marchent, mises en scène des personnages allégoriques

« Une abstraction qui marche » : c'est ainsi qu'Alfred Jarry définit le personnage de théâtre dans ses *Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique*[9]. Le paradoxe donne à penser. Sur les tréteaux d'un théâtre allégorique supposé abstrait triomphent le concret et le processus qui l'accompagne, la concrétisation. Tout peut être rendu visible, faire l'objet, au sens propre et figuré, d'une représentation. On sait qu'à l'encontre des esthétiques et des architectures théâtrales ultérieures où triompheront les scènes-boîtes travaillées par la perspective, les expressions spectaculaires des XV^e^ et XVI^e^ siècles favorisent le dispositif projectif du tréteau ou du podium[10].

[8] L'analogie entre *alêtheia* (en grec, vérité, chose qui échappe à l'oubli) et *Unverborgenheit* (le voilé qui est révélé) a été inspirée à Heidegger par la philosophie du langage chez Duns Scot (vers 1266-1308), sujet de sa thèse en 1916 puis du *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot.*

[9] A. Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, I, p. 410.

[10] Ce changement a été souligné par D. Guénoun dans « Qu'est-ce qu'une scène ? » dans *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 11-24.

Les personnages de ce théâtre sont eux-mêmes traversés d'un mouvement de projection. Le for (*forum*), l'arène intérieure de l'homme ou de la société humaine, s'y extériorise en fors (*foris*), offert au déchiffrement. La marche évoquée par A. Jarry croise donc abstrait et concret, intérieur et extérieur. Pour des raisons cognitives liées au médium et probablement aussi dans une visée pédagogique[11], le trope s'offre en scène dans une saisie successive : objets et acteurs se présentent les uns après les autres, les discours se déroulent, les épisodes s'enchaînent.

Plusieurs conséquences découlent du primat de la « marche » sur « l'abstraction » dans la définition du personnage théâtral. S'ils donnent aux corps qu'ils montrent une dimension allégorique, les jeux moraux ne sont que rarement peuplés des seules personnifications. Ce que nous avons appelé ailleurs la « scène mixte » est un dispositif partagé[12]. Cette hétérogénéité a des raisons structurelles. En effet, dépourvue des voix narratives qui encadrent les récits allégoriques en ancien et en moyen français, la réalisation théâtrale s'accompagne d'une certaine dispersion de l'interprétation. Elle est compensée par la présence, en particulier au début et à la fin des pièces, de rôles méta-dramatiques. Ces commentateurs ne participent pas à l'action, ils la présentent. Ils soulignent ainsi la prééminence du discours sur la fable qui caractérise les jeux moraux des XV^e^ et XVI^e^ siècles : comme s'en souviendra Thomas Nashe dans le prologue de *Summer's Last Will and Testament* à la fin du XVI^e^ siècle, ceux-ci ne présentent pas « *a play, but a show* »[13].

Expositeurs et commentateurs assument une adresse directe aux récepteurs destinée à faciliter le passage entre ce qui est donné à voir et ce qui est donné

W. Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (première version), *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 19. Le dispositif du podium y est explicitement inspiré du « théâtre du Moyen Âge » d'où il proviendrait par un « sentier de contrebande » (*ibid.*, p. 24).

[11] C'est ce qu'A. Lascombes appelle le « pouvoir séparateur de l'œil » : « Tout se passe donc comme s'il s'agissait (eu égard aux mentalités du temps dont on oublie trop l'emprise qu'elles exercent sur les formes esthétiques) d'effectuer par le spectacle un découpage à la fois sensible et intellectuel dans une substance notionnelle qui serait trop massive pour être exactement appréhendée par tous », A. Lascombes, « Ce-nom-qui-dit : fonctionnement théâtral du personnage allégorique », dans *Le Théâtre européen face à l'invention : allégories, merveilleux, fantasque,* Paris, Puf, 1989, p. 25-42.

[12] 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 œuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls,* éds. D. Hüe, M. Longtin et L. Muir, Orléans, Paradigme, 2005, p. 117-144.

[13] T. Nashe, *Summer's Last Will and Testament,* éd. P. Poslusny, Paris-New York,

à comprendre. À l'orée de la *Moralité des quatre éléments* imprimée par l'officine des Trepperel entre 1511 et 1521, Raison annonce au public l'entrée des figures qui servent d'appui à la leçon :

> Raison *commence*
> Nous vous ferons personnages venir
> Sans lesquelz nul ne se peut soustenir.
> Nostre matiere est a tous necessaire[14].

La volonté de « demonstrance » s'accompagne d'une *deixis* verbale et gestuelle, une « monstrance » qu'une didascalie vient parfois rappeler[15]. Les commentateurs introduisent les autres rôles, livrent leurs noms, soulignent la convenance de leurs comportements avec leur nature et les positions axiologiques qui en découleront dans la fiction. L'impératif pédagogique se conjugue à des conditions de représentation parfois aléatoires, brouhaha, perception inégale[16], pour imposer ce guidage herméneutique.

Les pièces soumettent le reste de leur personnel à une double mise en marche. Le premier mouvement tend, si l'on emprunte une terminologie greimassienne, vers la réduction actantielle[17]. Les forces en jeu se résument à

[14] *Moralité des quatre elemens*, (1511/1521), f. A1v, *Le Recueil Trepperel, Fac-similé des trente-cinq pièces de l'original,* introduction d'E. Droz, Genève, Slatkine, s. d. (1974), désormais recueil Trepperel.

[15] Dans la *Moralité de Charité*, le prologueur « advise » l'un après l'autre les personnages en les montrant aux récepteurs, « *monstrando* » dit la didascalie, *Moralité de Charité*, recueil du British Museum, 1542-1548. Ce recueil dramatique a été publié *in extenso* dans *Ancien théâtre françois ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille*, dir. E.-L. Viollet le Duc, Paris, 1854, III, éd. A. de Montaiglon, cit., p. 339 (désormais *ATF*).

[16] Les récepteurs soulignent parfois la difficulté à comprendre ce qui est dit, comme c'est le cas des témoins d'un scandale théâtral à Mouvaux, près de Tourcoing, en 1563. Le prêtre Pierre Famelaert indique qu'il n'a pas entendu la fin d'une pièce polémique qui est vraisemblablement la *Moralité de la Verité cachée*, parce que « ne pouvoit bonnement entendre les chapitres pour le murmure du peuple. Car il y povoit bien avoir present au samblant du parlant quinze cent personnes ». Deux spectateurs interrogés à Tournai quatre ans auparavant pour un incident de même nature se plaignent d'avoir été trop éloignés de la scène pour bien saisir ce qui s'y jouait. L'argument peut être une protection dans une procédure policière. Les documents cités ont été publiés par K. Lavéant, « Le théâtre et la Réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux », dans *Le Théâtre polémique français, 1450-1550*, éds. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Lavéant, Rennes, PUR, 2008, p. 161-177.

[17] A. Greimas établit une différence entre actant, élément abstrait définissant une

trois agonistes : les représentants du bien, de l'ordre, des valeurs positivement marquées ; ceux du mal, du désordre, des valeurs négativement définies ; le sujet humain qui leur offre un terrain d'affrontement. La guerre ainsi engagée ne connaît pas de fin, comme l'affirment en chœur les méchants au Chrétien dans une moralité du XVI[e] siècle :

> Le Chevalier
> J'auray si longuement la guerre ?
> Caro, Mundus, Demon *simul*
> Tant que vivras ![18]

Le second mouvement est l'amplification actorielle. Les personnages donnant corps à ces orientations peuvent se déployer *ad libitum*. En 1427, la *Moralité du jour saint Antoine* place simplement L'Homme entre Dieu et le Diable, Péché allant de l'un à l'autre[19]. Un siècle plus tard, la *Moralité de Mundus, Caro et Demonia* que l'on vient de citer montre le Chevalier Chrétien tiraillé entre l'Esprit et trois opposants, le Monde, la Chair et le Diable. Au début du XVI[e] siècle, *L'Homme juste et l'Homme mondain* use d'un système identique articulé par 84 personnages[20].

Cette extension des acteurs est soutenue par la dynamique propre au langage allégorique. S'ils ne naissent pas du geste des commentateurs qui les « monstrent » au public, les personnages peuvent émerger de répliques précédentes grâce au phénomène de la diaphore discursive[21]. La *Moralité* que le farceur Michaut Taillevent consacre à la signature de la paix d'Arras en 1435 montre Guerre se vantant de sa domination sur le monde :

Voir A. Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966. L'étude sémiologique du personnage de théâtre allégorique est efficace puisque l'objet est lui-même un signe. Aussi est-elle continûment convoquée dans les études sur les moralités européennes. Les analyses récentes en soulignent néanmoins les limites dans la mesure où le personnage est tissé dans la sémantique offerte par chaque pièce et par chaque occasion de représentation.

[18] *Mundus, Caro et Demonia*, Paris, P. Sergent, s. d. (vers 1530 ?), dans *Théâtre français avant la Renaissance*, éd. E. Fournier, Paris, Laplace et Sanchez, s. d. (1872), p. 205.

[19] *Moralité du jour saint Antoine* (1427), *Deux moralités inédites composées et représentées en 1427 et 1428 au collège de Navarre*, éd. A. et R. Bossuat, Paris, Librairie d'Argences, 1955, p. 19-87.

[20] Simon Bougoin, *L'Homme juste et l'Homme mondain* (Vérard, 1508), *Moralités françaises. Réimpression en fac-similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux XV[e] et XVI[e] siècles*, introduction de W. Helmich, Genève, Slatkine, 1980, 3 vol., I

GUERRE
Je, Guerre, me voy seignourir
Sur les plus grans et dominer,
En tant que j'ay a gouverner
Nobles parens, affins, amis
Que j'ay en tel discorde mis
Qu'ilz s'entrefont guerre mortelle[22].

Parents, Relations[23], Amis se font la guerre. Ici Guerre les fait. Les trois personnages surgissent de la tirade, prêts à affronter les partisans de la paix.

Quiconque apparaît sur les tréteaux du théâtre moral doit s'identifier. *Ecce persona.* La *Moralité de Jhesuscrist mis en prison,* conservée dans le recueil Trepperel au début du XVI^e^ siècle, est scandée par les présentations des principaux rôles : « Je suis Genre Humain », « Je suis nommé Secret Divin », « Je suis Peché, qui gens en enfer pince »[24]. Se nommer, ce n'est pas seulement révéler son identité, c'est aussi prendre position dans une configuration axiologique. Dans le même recueil Trepperel, la *Moralité du Lymon et de la Terre* s'ouvre par l'entrecroisement des répliques de Monde et de Mort. Le sens de cet encadrement est accentué par Monde qui glose son « propre nom » :

MONDE
Par mon propre nom j'ay nom Monde.
Ainsi suis de tous appellez ;
Mais par nature suis immonde
Au contraire sens suis nommez.

Le nom de Monde dit sa vérité à travers une inversion sémantique autorisée car topique, le paradoxe du *mundus / immundus*[25]. User d'un jeu étymologique connu permet au personnage de programmer le sens de ses actions. Il figure ici la tentation pécheresse, écueil d'un voyage dont la Mort qui le côtoie est la dernière étape.

Comme le suggère cet exemple, le déploiement actantiel se traduit par la constitution de groupes d'acteurs sémantiquement et visuellement liés les

[22] Michaut Taillevent, *Moralité de la paix d'Arras* (1435), éd. R. Deschaux, *Un poète bourguignon du XV^e^ siècle, Michault Taillevent, édition et étude*, Genève, Droz, 1975, p. 88, v. 25-30.

[23] En moyen français, « affin » désigne un membre de l'entourage, une relation, un allié.

[24] *Moralité de Jhesuscrist mis en prison*, recueil Trepperel (avant 1525), v. 53, 154, 276.

[25] Aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, la *Vita sancti Romualdi* de Pierre Damien, le *De Vanitate mundi* d'Hugues de Saint-Victor et de nombreux sermonnaires en latin et en français

uns aux autres. Leur articulation est garantie par la mise en scène de leurs liens. Le modèle généalogique est fréquemment sollicité. Père et seigneur des vices, Orgueil les convoque tour à tour sur les tréteaux du *Jeu des sept pechiés* dès le XIV^e^ siècle[26]. Une complicité familiale plus aimable permet à Bien Naturel d'identifier les personnages de la *Moralité de l'Assomption* que Jean Parmentier présente au public de Dieppe en 1527 :

BIEN NATUREL
Or ça, Messieurs, les cognoissez vous point ?
Je croy que non. Vrayement, de point en point,
Les vueil nommer, par nom et par surnom [...]
C'est ma fille, le soullas de mes yeulx,
Qu'on doibt nommer, par droit, la Bien Parfaicte,
Vela ma femme, en qui mon cueur s'affecte
La Bien Humaine[27]...

Grâce au phénomène de la diaphore, des objets inanimés trouvent également corps et parole. Au cours de son cheminement, le narrateur du *Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Deguilleville rencontrait Pénitence. Il observait le maillet que la personnification avait en main, métaphore de la contrition qui froisse les cœurs repentants[28]. Le *Jeu de Pelerinage de Vie Humaine,* qui dramatise minutieusement cette scène à la fin du XV^e^ siècle, laisse Pénitence élucider elle-même son accessoire :

PENITENCE
C'est la signification
De mon maillet, qui est nomeis Contricion[29].

[26] « Toute me sont appartenans » dit-il en insistant sur leur *religio* familiale et féodale. Le *Jeu des sept Pechiés*, conservé dans le ms. 617 du Musée Condé à Chantilly, date vraisemblablement du XIV^e^ siècle, mais sa copie a été effectuée à la fin du XV^e^ siècle dans un couvent carmélite. Une nouvelle édition est proposée par A. Hindley dans le vol. 1 du *Recueil général de moralités d'expression française, op. cit.*, cit. v. 197.

[27] Jean Parmentier, *La Moralité de l'Assomption* (1527), dans *Œuvres poétiques*, éd. F. Ferrand, Genève, Droz, 1971, p. 69-70, v. 37-39, 50-53.

[28] Guillaume de Deguilleville, *Le Pelerinage de Vie Humaine*, éd. J. Stürzinger, Londres, Roxburghe Club, 1895, I, v. 2055-2068. Rédigé dans la première moitié du XIV^e^ siècle, le traité de Deguilleville est l'un des best-sellers de la littérature allégorique et spirituelle en moyen français.

[29] *Le Jeu de Pelerinage de Vie Humaine*, Chantilly, musée Condé, ms. 617. Une nouvelle

Diffusée à la même époque, la vaste moralité de *Bien Advisé, Mal Advisé* fait de Contrition un personnage que son « pilon » permet de reconnaître[30]. Un « maillet-de-contrition » où la relation de propriété établie par le connecteur justifie la présence en chair et en os du propriétaire est, dira-t-on, une allégorisation facile, une métaphorisation paresseuse[31]. Mais le geste, illustré au XV^e^ siècle par certains poètes lyriques comme Charles d'Orléans, est en scène d'une richesse aussi remarquable que redoutable. Il multiplie les transferts de l'abstrait au concret, voire du concret au concret, procédé dont s'amusent souvent les farces morales qui parodient le fonctionnement des moralités[32].

Tout peut-il prendre corps ? Pratiquement oui, mais il est des apparitions significatives. Il arrive que la présentation d'un personnage excède la simple visualisation d'une idée. Elle souligne alors une solidarité entre la valeur montrée et ceux qui la mettent en scène. La dimension polémique d'un tel geste est particulièrement sensible lorsque, dans le second quart du XVI^e^ siècle, il entoure la figure même de *l'alêtheia*. Longtemps, Vérité demeure discrète sur les planches, mis à part dans certains épisodes dramatiques[33]. La vérité est l'horizon des pièces, sa révélation leur justification ; il est rarement nécessaire que, lestée d'un corps, elle descende elle-même dans l'arène des débats. Mais, de 1525 à 1560, Vérité gravit les tréteaux. Le prêcheur catholique Jean de Gacy la montre soutenue par Zèle divin et Hiérarchie ecclésiastique et lance les trois personnages dans la charge anti-luthérienne de son *Trialogue*[34]. Ce sont ensuite les plumes réformées qui la convoquent le plus souvent. Prendre corps, faire corps : le changement des mises en scène reflète les nouvelles tensions

[30] *Bien Advisé, Mal Advisé*. La pièce, conservée en manuscrit et imprimée à la fin du XV^e^ siècle, est généralement considérée comme un exemple typique des moralités en français. Sa première édition moderne est proposée par J. Beck dans le vol. 3 du *Recueil général de moralités, op. cit.,* v. 1159 et suivants.

[31] « Cette hésitation répond à celle qui brouille constamment la relation entre les mots et leur sens, en une métaphorisation paresseuse ou une allégorisation inachevée » dit M. Zink de la poésie de Charles d'Orléans (M. Zink, « *Mis pour meurir ou feurre de prison*, le poète, leurre du prince », dans *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine,* éds. Jacques Paviot et Jacques Verger, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 677-685, citation p. 683).

[32] Sur ces détours, nous nous permettons de renvoyer à E. Doudet, « Le corps moralisé. Mises en scène et mises en question de la représentation des personnages dans les moralités dramatiques, XV^e^-XVI^e^ siècles. », *Du diable au corps*, éd. E. Gaucher, *Cahiers Moyen Âge Renaissance,* 1, 2010, p. 129-144.

[33] Le plus fréquent de ces épisodes est le procès de Paradis. Vérité y côtoie ses sœurs Miséricorde, Justice et Paix. Voir par exemple *Le Proces que fait Misericorde contre Justice pour la redemption humaine*, Paris, J. Trepperel, 1507/1511 ?, *Moralités françaises*, éd. citée, III, p. 243-330.

confessionnelles et sociales. Vérité n'est plus l'arbitre des conflits. Elle choisit son camp. Opposant ceux qui la défendent à ceux qui la dédaignent, elle est physiquement confrontée à Erreur, à Ignorance ou, dans une attaque plus directe, au Pape et à l'Église dévoyée. Aux récepteurs de la *Verité cachée,* elle lance les premiers mots de la pièce :

> VERITÉ
> Mon propre nom est Verité [...]
> Quant est de moy faire demande
> Selon ce que mon nom denote,
> Car tenue seroye pour sotte
> D'aucuns qui congnoissent mon nom
> Si ne scavoye faire sermon[35].

En s'identifiant comme la source et la garante du discours vrai dans une pièce polémique dirigée contre le clergé, Vérité discrimine les paroles que les spectateurs vont entendre : elle sait faire des « sermons » auxquels on peut ajouter foi ; il faut en revanche se défier des mensonges des usurpateurs. Bien qu'il soit parvenu à camoufler son adversaire, le Ministre catholique ne convaincra pas Peuple que « la Vérité [...] ment »[36]. Est aussi neutralisé le faux prêche que Simonie tentera d'asséner au public. Le message de cette pièce de propagande protestante publiée vers 1533 est d'emblée clair.

Mise en marche sur la scène, l'abstraction devient personnage ou plutôt personnages ; à ces rôles pluriels, les jeux moraux donnent des dimensions allégoriques variables. Les historiens du théâtre ont tenté de cerner l'hétérogénéité des *dramatis personae* par des catégories[37]. On peut en effet identifier certaines personnifications comme des allégories conceptuelles, incarnations d'entités abstraites, à l'exemple de Vérité, Justice, Péché. Humanité, L'Homme, Chacun résument une réalité générale et partagée avec les récepteurs. Les types désignent des groupes culturels, sociaux ou professionnels, tels Noblesse, Peuple, Labour. Aucun de ces classements n'est pourtant parfaitement stable, les types posant les problèmes les plus épineux[38]. Sire Claude de la Boutique qui intervient dans la *Comédie du Monde*

[35] *La Verité cachee* (1533), première tirade de Vérité, *Moralités françaises*, III, p. 113.

[36] *La Verité cachée,* éd. citée, p. 113 : « Mon propre nom est Verité / Procedant de deité... », 2^e^ cit. p. 139.

[37] Les personnages du théâtre allégorique français ont été étudiés par W. Helmich, *Die Allegorie, im Französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts,* Tübingen, Niemeyer, 1976, et une classification proposée p. 43 et suivantes.

[38] Voir, sur l'exemple du Tiers État, J. Batany, « Allégorie et typologie: le Tiers État

Malade de Jacques Bienvenu à la fin de la décennie 1560[39] est-il un héritier de Marchandise, qui animait avec Mestier plusieurs farces à cinq personnages conservées au XVI^e^ siècle[40] ? Le Vin qui discute avec le Pain dans la *Moralité de la Croix Faubin* à la fin du XV^e^ siècle partage-t-il le même référent que le Vigneron de la *Satyre pour les habitants d'Auxerre* en 1530[41] ? Si l'on prend en compte le goût du décryptage chez les récepteurs, alimenté par la culture hautement prisée de l'allégorie et de la devinette[42], ainsi que le manque d'éléments permettant aujourd'hui de reconstituer les échanges entre la scène et la salle, il est indubitable qu'une pièce non explicitement allégorique pouvait être déchiffrée à plus haut sens, une stratégie qui semble avoir été souvent mise à profit dans le théâtre de Marguerite de Navarre[43].

En entrant en scène, l'allégorie se défait donc d'une partie de sa stabilité, ce qui paraît contrevenir aux usages du trope. Les incarnations de l'humanité, protagonistes des moralités, sont les plus visiblement soumises au changement. *L'Homme Pecheur* donne à voir les étapes de la vie à travers les rôles de l'Adolescent, du Pécheur adulte et de son Âme *post mortem*[44]. À la temporalité qui modèle les figures humaines répond la souplesse axiologique, et par là actantielle, de certaines personnifications. Bien-et-Mal, figure *bifrons* de *La Moralité d'Argent* de Jazme Oliou, affiche cette étrange qualité[45]. Elle est partagée par les représentants de la conscience et du libre arbitre. Ces concrétisations des tensions qui agitent le for intérieur sont ce que l'homme

[39] Jacques Bienvenu, *La Comedie du Monde malade et mal pensé* (1568), éd. R. Guérini, *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX,* I, 7, Florence-Paris, L. Olschki, 1995, p. 275-340.

[40] Notamment la *Farce de Mestier, Marchandise, Pou d'Acquest, le Temps-qui-court, et Grosse Despense* du recueil du British Museum et la *Farce de Mestier, Marchandise, le Bergier, le Temps et les Gens* du recueil La Vallière, deux pièces dont la date est imprécise (première moitié du XVI^e^ siècle).

[41] *Moralité de la Croix Faubin* (dernier quart du XV^e^ siècle), éd. D. Tappan et S. Carrington, « Deux pièces comiques inédites du ms. BnF, fr. 904 », *Romania,* XCI, 1970, p. 161-188 ; Roger de Collerye, *Satyre pour les habitants d'Auxerre* (1530), éd. S. Lécuyer, Paris, Champion, 1996.

[42] Voir notamment Bruno Roy, *Devinettes françaises du Moyen Âge*, Montréal, Bellarmin, et Paris, Vrin, 1977.

[43] La farce du *Mallade* (1535) en est une illustration exemplaire. En ce qui concerne l'allégorèse théâtrale, on ne peut que souscrire aux arguments développés par J. Koopmans, « L'allégorie théâtrale au début du XVI^e^ siècle : le cas des pièces "profanes" de Marguerite de Navarre », *Renaissance et Réforme*, n° 26/4, 2002, p. 65-89.

[44] *L'Homme Pecheur*, impr. A. Vérard, 1490-1499 ?, *Moralités françaises*, I, p. 111-421.

[45] Jazme Oliou, *La Moralité d'Argent* (vers 1470 ?), éd. P. Aebischer, « Moralités et

fait d'eux. Tour à tour, elles « conseillent » et « desconseillent », elles aident à échapper aux erreurs ou y poussent, comme le rappelle Franche Voulenté à Bien Avisé :

> FRANCHE VOULENTÉ
> Tous biens et maulx sont faits par moy,
> [Car] je conseille et desconseille[46].

La succession des épisodes est également un facteur possible de variation sémantique, soumettant cette fois le sens du personnage à la syntaxe de l'action où il est engagé. La « gorriere demoyselle » Bonne Compagnie anime de danses et de bons mots le premier banquet de la *Condamnation de Banquet,* ce qui semble la placer parmi les suppôts de Luxure et de Gourmandise peints dans les moralités pénitentielles. Elle assure pourtant à la fête de Dîner des convenances vertueuses[47] que les excès de Souper et les attaques des maladies viennent troubler. Bonne Compagnie convoque alors le tribunal où l'on traîne Banquet et Souper. Mais elle pétitionne ensuite pour la grâce de ce dernier, utile à sa propre survie[48].

L'orientation satirique de certaines pièces met à profit le feuilletage des références afin de multiplier les effets de sens. À l'actant qui se dissémine en quelque sorte horizontalement en plusieurs acteurs répond une superposition verticale grâce à laquelle un personnage peut revêtir les habits de plusieurs personnifications. Jouée par les suppôts de l'université de Caen à la fin du XV^e^ siècle, la *Farce de Pattes-Ouaintes* s'inscrit dans un ensemble de manifestations protestataires contre une nouvelle imposition royale qui menace les privilèges académiques. La victime est nommée « L'Université », mais aussi « l'Église » et « la Mère »[49]. Les pleurs du personnage donnent à l'événement la grandeur détestable d'un matricide. Ses premiers mots font

[46] *Bien Avisé, Mal Avisé*, éd. J. Beck citée, v. 128-130. Cette souplesse est caractéristique des représentants de la liberté humaine, tel Franc Arbitre dans *L'Homme Pecheur*.

[47] Bonne compagnie récite les grâces avant le repas, *La Condamnation de Banquet* (1503-1505), éd. J. Koopmans et P. Verhuyck, Genève, Droz, 1991, p. 97, v. 501 et suivants.

[48] *La Condamnation de Banquet*, éd. citée, plainte de Bonne compagnie contre Banquet et Souper, p. 190, v. 1895 et suivants ; supplique de Bonne Compagnie en faveur de Souper, p. 248, v. 2981 et suivants.

[49] « La Mere, nommee l'Université ou l'Eglise », didascalie introduisant le personnage, Pierre de Lesnauderie, *Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. T. Bonnin, Evreux, 1843, p. 1. Le texte est conservé dans le matrologe de l'université de Caen au sein d'un ensemble de documents sur l'affaire. Voir à son sujet J. Koopmans, « Polémiques universitaires

également entendre les accents de la première Lamentation de Jérémie, chantée en latin, puis traduite en rondeau :

> La Mere
> *incipit cantando Quomodo sedet*
> La dame des gens salutaires
> Est faicte veufve et tributaire,
> Princesse des pays desolee,
> Sans estre des siens consolee.
> Ceste offense n'est pas a taire[50].

La veuve éplorée qui s'avance est à la fois l'Université attaquée, la cité normande, « princesse des pays desolee » naguère anglaise, Jérusalem qu'un nouveau souverain convoite, enfin l'Église, temple ruiné, trahi par les siens. La superposition des rôles permet un déploiement référentiel qui affûte la satire.

Du visible au lisible, les dramaturgies de la révélation

Bien qu'il s'inscrive parfois au sein d'évènements spectaculaires, comme les entrées, dont l'enjeu est moins la compréhension que la manifestation des valeurs fêtées[51], l'art du théâtre moral postule une liaison étroite entre visibilité et lisibilité. Faire voir, faire comprendre, faire admettre : tels sont les arguments que les pièces morales cultivent, du début du XV^e^ au milieu du XVI^e^ siècle. Le Docteur de la *Moralité du jour saint Antoine* les convoque en 1427 pour légitimer la mise en scène du péché :

> Le Docteur
> Puis donq qu'il est ainsi nuisible
> On le [Péché] devroit tous jours fuïr,
> Mais pour ce qu'il est invisible,
> On ne craint pas tant l'ensuïr[52].

Lesnauderie (Caen, 1493-1496) » dans *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale,* éd. E. Gaucher, *Cahiers de Recherches Médiévales*, 15, 2008, p. 31-43.

[50] *Farce de Pattes-Ouaintes, Ibid.*, v. 1-5.

[51] L'anecdote de Froissart ne comprenant goutte aux « histoires » allégoriques qui scandent l'entrée parisienne d'Isabeau de Bavière en 1389 a été souvent glosée. Son intérêt n'est pas de montrer l'aveuglement d'un chroniqueur qu'on sait par ailleurs subtil, ni l'incompréhension d'une foule peu instruite face à des spectacles trop ambitieux, mais de souligner le fonctionnement d'une telle communication politique : mal voir, mal comprendre participe à la puissance de ce qui est, d'un même geste,

Rendre visible l'erreur pour mieux conduire vers la vérité est la tâche de la scène et de ses *fictiones personae,* plus efficaces que tous les discours des prêcheurs. En 1551, Guillaume des Autels défend encore les moralités, « chose[s] sainte[s] et venerable[s] », parce qu'elles « propos[ent] aux yeux du peuple l'institution de bonne vie » en « demonstr[ant] les choses intelligibles et occultes par les sensibles et manifestes[53] ». Le théâtre moral répond aux prescriptions que le Christ donna aux Apôtres : *nihil opertum quod non revelabitur, nihil occultum quod non scietur*[54]. Pourtant le passage du visible au lisible est plus problématique qu'il ne paraît. Mettre en scène des personnages allégoriques s'accompagne d'une mise en mouvement physique et sémantique. Est-on toujours certain que ce qui est vu sera bien déchiffré ? Parviendra-t-on à persuader que les valeurs défendues sont vérités ? Elles sont supposées préexister à leur mise en lumière et n'ont pas à être construites par les spectateurs ; il est néanmoins crucial de maîtriser leur révélation, gage d'une communication efficace et convaincante. La reconnaissance n'est donc pas seulement un motif rodé qui circule sur les tréteaux moraux pendant plus d'un siècle ; ce jeu de scène est la clef des dramaturgies de *l'alêtheia* et le miroir de leurs variations au gré des occasions et des intentions de ceux qui participent aux spectacles.

Tout personnage est soumis, on l'a vu, à un devoir de présentation. L'identification est souvent animée par un dialogue. L'une après l'autre, les pièces morales conservées dans le recueil La Vallière le livrent dans sa plus simple expression :

> Envie
> Je suys Envye la mortelle [...]
> Qui es tu, toy ?
> Simplesse
> Je suis Simplesse (*Moralité d'Envye, Simplesse et Estat,* recueil La Vallière, f. 50-53 v)[55].

> L'Homme fragille
> Qui es tu ? je le veux scavoir.

[53] Guillaume des Autels, *Réplique de Guillaume Des Autelz aux furieuses défenses de Louis Meigret*, Lyon, Jean de Tournes et Jean Gazeau, 1551, p. 63-64.

[54] Mt. 10, 26 : « rien n'est voilé qui ne sera dévoilé, rien n'est secret qui ne sera connu ».

[55] *Moralité d'Envye, Simplesse et Estat* (première moitié du XVI^e^ siècle ?), *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, éds. A. Le Roux de Lincy et F. Michel, Paris, 1837, 4 vols, réimpr. Slatkine, 1977, I, p. 164-182, cit. p. 170 (désormais *Recueil de farces*). Cette édition ancienne est encore la seule à offrir accès *in extenso* aux pièces du recueil

LOY
Je suis du hault seigneur la Loy (*Moralité à cinq personnages de l'Homme fragille,* recueil La Vallière f. 293 r-299 r)[56].

Il s'agit ensuite d'attester l'analogie entre le nom dévoilé, l'apparence vue et le sens à comprendre. L'attention se concentre sur le « costume », dans la double acception que le français classique développera de ce mot : l'éthos du locuteur et son vêtement[57]. Au début de la *Moralité d'Argent* de Jazme Oliou, Argent reconnaît Bon Avis à sa « faison » :

ARGENT
Vous estes Bon Advis, je le croy :
Vostre faison le me fait dire[58].

L'intéressé répond à cette invitation par une élucidation plus complète de ce qu'il représente, assurant le transfert allégorique du visible au lisible. De tels discours sont à double adresse, orientés vers l'interlocuteur et vers les récepteurs de la pièce. Ils sont parfois soutenus par le dispositif de médiation que le théâtre des XV^e^ et XVI^e^ siècles sollicite souvent : le dialogue est observé par des commentateurs intra- ou méta-dramatiques que les spectateurs eux-mêmes regardent. Ainsi Bien Avisé et Mal Avisé assistent-ils à chaque étape de la progression de leur vis-à-vis, livrant sur ce qu'ils voient des interprétations lucides ou erronées, que les récepteurs réels sont invités à apprécier. Cette traversée des miroirs doit persuader de la vérité des messages et, idéalement, emporter la conviction[59].

Le passage de la nomination à la reconnaissance peut néanmoins être ralenti par les malentendus que génère une ressemblance troublée. Si elle se produit au fil d'une transformation spirituelle, la faille est l'ultime mortification infligée aux orgueilleux. Chacun, retournant *post mortem* « tout terreux » chercher

[56] *Moralité à cinq personnages de l'Homme fragille* (vers 1540 ?), dans *Le Théâtre mystique de Pierre Du Val et des Libertins spirituels de Rouen au XVI^e^ siècle*, éd. E. Picot, Paris, Morgand, 1882 ; réimp. Genève, Slatkine, 1969, p. 202, v. 46-47.

[57] « En grec *ethos* c'est meur ou coustume, et *ethica* c'est vertu moral » traduit N. Oresme dans *Le Livre de Ethiques d'Aristote* (vers 1370), éd. A. D. Menut, New York, G. E. Stechert, 1940, p. 146.

[58] *Moralité d'Argent* (vers 1470 ?), éd. citée, p. 463, v. 95-96.

[59] Lorsque Bien Avisé, conseillé par Humilité, se dépouille de ses vêtements mondains pour mieux avancer dans la voie du Bien, Mal Avisé regarde la scène et l'interprète à tort comme une « destrousse ». Il se jette alors dans les bras des vices ; voir *Bien Avisé, Mal Avisé*, éd. J. Beck, v. 1334 et suivants. Le même dispositif est proposé dans de

consolation auprès de sa famille dans le *Moral du Monde qui tourne le dos à Chascun* de Jean d'Abondance, en fait la triste expérience : les vivants refusent d'accueillir l'encombrant revenant qui doit, seul, assumer les conséquences de ses péchés[60]. Plus souvent, une suspension de la lisibilité manifeste le blâme satirique. Concile peine à reconnaître Église dans le *Concil de Basle,* moralité contemporaine de cet important événement des années 1430 :

CONCIL
Qui estes vous ?
EGLISE
Helas bon juge !
CONCIL
Approuchez vous, point ne vous voy[61].

Les hésitations de Concile soulignent que le « bon juge » est un bien piètre observateur. Est ainsi suggérée avec ironie l'incompétence de dignitaires censés résoudre les problèmes d'une institution non seulement mal en point, mais mal connue d'eux.

La traversée des apparences se heurte souvent au dysfonctionnement de l'objet regardé. Travaillant les montages prisés par les moralités par la parodie, les farces moralisées instillent souvent le doute sur leurs acteurs : sont-ils des allégories et que représentent-ils ? Peut-on, doit-on les reconnaître ? Lorsqu'ils rencontrent Pou d'Acquest dans la farce qui porte leurs noms, Mestier et Marchandise respectent le rituel d'identification. Mais la reconnaissance est suspendue, mettant en doute la signification du personnage aperçu :

MESTIER
Comme est ton nom ?
POU D'ACQUEST
J'ay a nom Pou d'Acquest.
MARCHANDISE
Pou d'Acquest ?
MESTIER
Pou d'Acquest ?

[60] Jean d'Abondance, *Moral du Monde qui tourne le dos à Chascun,* Lyon, J. Moderne, 1541, La pièce a été récemment retrouvée, elle est éditée par A. Hindley et sera publiée dans une prochaine livraison du *Recueil général des moralités*, *op. cit.*, cit. v. 1495 et suivants.

POU D'ACQUEST
Voire, je le suys.
Quoy, ne me cognoissiez-vous point ?[62]

Déjà guettés par la misère, les deux compères n'ont en réalité aucune envie d'être approchés par la représentation du gain médiocre (« peu d'acquis »). La même mécanique accompagne l'arrivée de Grosse Dépense :

POU D'ACQUEST
Qui estes vous ?
GROSSE DESPENCE
Grosse Despence.
POU D'ACQUEST
Grosse Despence ?
MARCHANDISE
Grosse Despence ? [...]
POU D'ACQUEST
Mais aydez moy a regarder sa pance.
Je croy que c'est la mere Maulgré bieu[63].

Un coup d'œil sur sa « pance » révèle la relation du personnage au langage de l'imprécation (« maulgré bieu ») qui accueille en général les hausses d'impôts. Qui est Grosse Dépense ? Un mot qui suscite les jurons, un corps burlesque qui fait rire, une chose qui fâche. Peut-être masque-t-elle encore des personnalités politiques[64] ; elle échappe du moins à l'élévation vers le concept.

Déstabilisés, les personnages peuvent également être déguisés. Les costumes voilent alors leur sens au lieu de le dévoiler. Certaines de ces transformations conservent la clarté herméneutique de l'allégorie. Des habits tachés, cachés par des accessoires étrangers, peuvent être l'indice d'un mal qui se répand. L'Homme Pécheur laisse les Vices déposer sur Conscience des « marques » qui la défigurent[65]. Le Bon Ange aidera plus tard le repenti à engager avec sa

[62] *Farce nouvelle a cinq personnages de Marchandise, Mestier, Pou d'Acquest, le Temps qui court et Grosse Despense*, recueil du Bristish Museum, date imprécise, *ATF*, III, p. 252-253.

[63] *Ibid.*, p. 261-262.

[64] Grosse Dépense promet à ses interlocuteurs « beau jeu », *ibid.* On ignore s'il faut y décrypter une allusion à la régence controversée d'Anne de Beaujeu à la fin du XV^e siècle, car l'expression est commune. On touche ici au problème des jeux satiriques en moyen français, révélant leurs cibles à qui sait les entendre, sans compassion pour les analystes modernes.

[65] « Pechié adonc prent la marque et signe que Luxure luy a baillé et le met sus

compagne un nouveau dialogue de reconnaissance (« Comment est ce qu'elle est nommee ? »[66]). La Confession et la méditation permettront de la laver de ses souillures :

LE PRESTRE
Laver te convient seurement,
Mon cher filz, tout le dedens d'elle
Si l'arrousez ; la damoiselle
Confession la lavera
Enfin. Car le plus fort sera
Mettre hors ce que dedens est.
Adonc le pecheur lavera sa conscience aucun peu [...] Adonc le pecheur ouvrera le livre de Conscience en se admirant...[67]

Ce jeu de scène familier aux spectateurs peut être coloré de polémique lorsqu'il passe aux mains des partisans de la Réforme. Une trentaine d'années plus tard, dans la *Farce des Theologastres* qui prend la défense de Louis de Berquin, le traducteur de Luther en français, le malheureux que l'on doit nettoyer est Texte de la sainte Écriture, « gratiné, noircy, enrumé » par les gloses des maîtres de la Sorbonne[68].

Mais il est aussi des masques volontairement abaissés sur lesquels la vue bute. Le « faux visage », qu'il soit le masque intégral qui couvre les corps des diables dans les mystères ou les divers accessoires portés dans les farces moralisées et les sotties[69], contredit radicalement l'exigence de lisibilité liée à l'ornement moral. La *Farce morale de Mestier, Marchandise, le Bergier, le Temps et les Gens* se trouble avec l'intervention de ce dernier et énigmatique personnage : « Le Temps s'en va querir un personnage qui est vestu d'une mante

[66] *L'Homme Pecheur, Moralités françaises*, I, p. 265.

[67] *L'Homme Pecheur, Moralités françaises*, I, p. 340. Conscience lavée et ointe des larmes du pécheur est une métaphore empruntée à la prédication et à la littérature pénitentielle. La scène est connue et a sans doute du succès. En 1469, le public de Saint-Omer assiste à « ung jeu de moralité remonstrant au peuple, comme l'omme estant en peché veant sa conscience souillié se convert a Dieu et par confession nettoia sa dicte conscience par pluseurs belles remonstracions ». La représentation dure trois heures. La mention, venue des comptes de l'argentier municipal, est cité par K. Lavéant, *Un Théâtre des frontières, la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011, p. 464.

[68] *La Farce des Théologastres* (vers 1526 ?), éd. C. Longeon, Genève, Droz, 1989, p. 105, v. 461. Parmi les souillures infligées à Texte se trouvent « l'allegorie » et les autres sens figurés de l'Écriture (p. 101, v. 398).

et doibt avoir un faulx visage par derriere la teste et doibt aller a reculons »[70]. Tout en ces Gens fait signe vers le renversement désordonné. L'acteur entre « a reculons » ; le masque qu'il porte derrière la tête fait pendant aux yeux aveugles de sa face ; les oreilles sourdes accompagnent une énonciation barbare :

> Les Gens entrent, en parlant estrangement
> Qui sterna ha la
> Fari plaga hardet stella
> My hard fiol bertu hardit[71].

Pourtant la déviance sournoise que les Gens semble figurer tourne au mouvement joyeux. Changés en galants volubiles et gracieux, le Temps et les Gens entraînent Métier, Marchandise et le Berger vers un « beau temps » où règnera le langage clair, la voie droite et la mesure :

> Les Gens
> Quant les Gens ne seront saulvages
> Qui n'auront plus leurs faux visages,
> Qui laiseront mauvais langaiges
> Et auront asés sufisance,
> Qui croiront le conseil des sages,
> Qu'ilz yront droict en tous pasages, [...]
> Le beau temps viendra a plaisance[72].

Ces Gens-là sont tous et chacun. Leur instabilité est à l'image du libre arbitre humain.

Les masques n'ont pas tous cette aimable réversibilité. Confrontés à l'action de Malice et de Désordre, trois pèlerins d'une farce morale datant peut-être de la décennie 1520 dénoncent en vrac « qui se contrefaict et desguise » : les hommes qui s'habillent en femmes (ou le contraire), les menteurs, les luthériens, les étrangers[73]. Les années qui voient Vérité gravir les tréteaux pour s'engager dans les disputes confessionnelles mettent également en crise les scènes de reconnaissance. Le déguisement, hypocrite ou hérétique selon les points de vue, corrode les apparences. L'habit fait moins que jamais le moine : « on ne congnoist a la robbe personne » constate Bon Œuvre dans

[70] *Farce morale de Mestier, Marchandise, le Bergier, le Temps et les Gens,* date imprécise, recueil La Vallière, *Recueil de farces*, IV, n°13, p. 24.

[71] *Ibid.*, p. 25.

[72] *Ibid.*, p. 31-32.

une pièce du pasteur Mathieu Malingre[74]. Les ennemis de Vérité se couvrent de robes et de longs manteaux. Hypocrisie s'enroule dans un « gris mantel » pour tromper les fidèles déboussolés dans la *Maladie de Chrétienté*[75]. Si son nom laisse dans l'ombre son identité exacte, le Trop de Marguerite de Navarre affiche sa dissimulation par le même accessoire dans *Trop, Prou, Peu et Moins*[76]. *Horribile dictu*, certains vont jusqu'à voler à Vérité son propre costume, de telle sorte que, comme dans la *Vérité cachée*, les serviteurs du faux adoptent les apparences du vrai[77]. Un geste s'impose : soulever ces voiles superposés pour détecter la nature du mal, forcer les trompeurs à s'avouer tels. La révélation de la vérité passe alors par celle de l'erreur. Dans la *Moralité de Charité*, imprimée au cours de la décennie 1540, L'Avare avoue que sous sa robe est cachée Tricherie :

> L'Avare
> Et la est dame Tricherie
> Sous ma robbe bien mussie
> Mais toutes gens ne la voyent pas[78].

À l'instar de nombreux motifs travaillés par le théâtre moral, la scène de reconnaissance repose sur un montage d'éléments scéniques (accessoires, costumes) et discursifs (demandes d'identification, descriptions explicatives,

[74] M. Malingre, *La Maladie de Chrestienté* (1533), *Moralités françaises*, III, p. 19. La pièce, qui met en scène Chrétienté malade des abus et de la superstition catholiques, défend ardemment l'accès aux Évangiles, garant de la « vraie foi » réformée.

[75] *Ibid.*, p. 25.

[76] M. de Navarre, *Trop, Prou, Peu, Moins* (avant 1547), *Œuvres*, dir. N. Cazauran, *Théâtre*, éds. G. Hasenohr et O. Millet, Paris, Champion, 2002, p. 316. L'hypocrite vêtement est déjà jeté sur les épaules d'Obstination au début du *Mistere de l'Institution de l'Ordre des Freres Prescheurs* (1504-1512, éds. S. de Reyff, G. Bedouelle, M-C. Gérard-Zai, Genève, Droz, 1997). Apparaissant à saint Dominique comme une image inversée de la Vierge au manteau, Obstination en couvre les trois états avant de leur bander les yeux : « Et doit avoir Obstinacion habit comme une dyablesse et ung grant mantel duquel elle couverra lesdits trois estats » (p. 149). *Le Marchand converti*, composé en latin par Thomas Kirchmeyer et publié en français à Genève par Jean Crespin en 1558, oppose la rédemption du Marchand réformé et la damnation du Prince, de l'Évêque et du Cordelier. Entraînés en enfer par Satan, ils se blottissent cette fois sous le manteau du prêcheur pour affronter le Jugement. La mise en série de ces motifs sur les scènes des XV[e] et XVI[e] siècles favorise leur circulation lorsque les tensions confessionnelles s'aiguisent.

[77] Ayant camouflé Vérité sous une couverture grâce au concours du Ministre catholique, Simonie revêt la robe du prêcheur dans *La Vérité cachée* (1533-1534), *Moralités*

esquives). Leur déploiement en série pendant plus d'un siècle, gage de leur intégration dans l'encyclopédie spectaculaire des contemporains, autorise divers gestes de démontage et de reconstruction. Ils articulent les pièces entre elles, mettant non seulement en tension les moralités et les farces morales, mais dessinant plus généralement des réseaux de pièces. Ils interagissent également avec des paramètres comme les cultures régionales qui les alimentent, les cercles sociaux qui les organisent, les circonstances qui les appellent. L'occasion fait alors le larron : chaque composant d'un motif comme la scène de reconnaissance est travaillé, afin que la vérité se montre dans sa nudité ou sous les masques.

Théâtre d'instruction, théâtre de révélation, théâtre allégorique. *Hic jacet lepus.* Plébiscitée du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, la représentation allégorique peut apparaître, à l'instar de la parabole, comme l'un de ces arts du détour qui accompagnent, selon J.-P. Sarrazac, l'enfance du théâtre[79]. Mais mise en scène, l'allégorie a aujourd'hui bien mauvaise presse. Elle proposerait un cryptage trop transparent pour les esprits déliés ; elle serait trop obscure pour enthousiasmer le grand public. Sa simplicité tournerait au simplisme ; sa savante complexité deviendrait cryptique. Le théâtre accomplirait et épuiserait les potentialités du trope ; le spectacle allégorique exprimerait une alliance contre nature. Le jugement vaut ici argument. Un tel rejet, discret ou massif selon les orientations des critiques[80], s'alimente de reproches tels que l'évidence de l'écriture, le dirigisme de la communication, l'intellectualisme sec. Ils s'opposent aux appréciations anciennes. « *Plus moveat, plus delectet, et plus honoretur*[81] » : aux yeux de saint Augustin, la puissance de l'allégorie puisait au contraire au mouvement où elle entraîne objets et références.

Le théâtre moral aux XV^e^ et XVI^e^ siècles explore la manière dont le spectacle vivant et dialogué libère les possibilités de ce dynamisme. Dans cette perspective, moralités, farces ou histoires moralisées apparaissent peut-être moins comme les genres dramatiques stables que les historiens du théâtre tenteront de construire *a posteriori* que comme des champs d'expérimentation qui se recouvrent parfois, parfois divergent. Les personnages ou les motifs dramatiques rodés

[79] J.-P. Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002, notamment p. 51-52.

[80] Affirmée sans fards chez la plupart des spécialistes des spectacles contemporains, la répulsion pour le théâtre allégorique est plus nuancée chez les historiens de la littérature ancienne, mieux placés pour en saisir la logique. Ils ne cèdent pourtant qu'assez rarement aux charmes d'une production marginalisée par sa périodisation instable, entre « Moyen Âge » et « Renaissance ».

[81] Saint Augustin, *Epistolae*, « ad inquisitiones januarii », § 21 (*P.L.*, vol. 33, col. 214).

dans d'importants groupes de moralités sont retravaillés dans d'autres réseaux, comme certaines farces moralisées. Ces mouvements, où alternent sérialité et détours, sont infléchis par les circonstances des représentations et par les formes de communication que le théâtre permet d'activer.

Dans le deuxième quart du XVI^e^ siècle, la vérité est une valeur mise en jeu, au sens propre et figuré, par les débats entre Catholiques et Protestants. Les mêmes décennies portent à son apogée l'occupation des tréteaux par les jeux moraux dans les régions d'expression française. La coïncidence n'en est pas une. Les dramaturgies révélatrices de ces pièces offrent aux adversaires des armes puissantes. Le vrai semble alors faire corps avec ceux qui le montrent. Est-ce le cas ? Les réponses à cette question peuvent varier selon les convictions. Car, précisément, le théâtre allégorique est un médium. Ses scènes sont animées par le transfert : de ce qui est montré à ce qui est compris, du message à sa réception. Sa visée est sans doute le *verum*, l'établissement de la vérité ; mais son enjeu principal est le *certum*, la volonté de persuader.

LE SENS CACHÉ

Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVII[e] siècle

Études réunies par Francine Wild

Études littéraires
Artois Presses Université