

# Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même

Réception, relectures et réécritures des  
textes médiévaux dans la littérature  
française des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles

Études réunies par Laurent Brun et Silvère Menegaldo,  
avec Anders Bengtsson et Dominique Boutet



HONORÉ CHAMPION  
PARIS

## OISEUSE ET TARTELETTE. PERSONNAGE ET PERSONNIFICATION ALLÉGORIQUE, DES NARRATIONS AU THÉÂTRE (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> SIÈCLE)

Au moment où Jean de Meun termine le *Roman de la Rose* qu'il avait ouvert par le discours de Raison au sujet de Fortune, ces deux personnifications allégoriques accèdent à la scène. En 1278, le *Jeu de Pierre de la Broce*, débat dramatique à dessein politique autant que moral<sup>1</sup>, les montre affrontant la figure du ministre disgracié de Louis VIII. La chronologie est cohérente et semble greffer le développement de l'allégorie scénique à la tradition narrative du XIII<sup>e</sup> siècle. Au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, les relations entre narration et théâtre se renforcent ; personnifications allégoriques, schémas d'intrigue paraissent voyager d'une forme d'expression à l'autre, comme en témoignent les quarante *Miracles de Notre Dame par personnages* du manuscrit Cangé, héritage dramatique de Gautier de Coinci<sup>2</sup>. La « dramatisation du narratif » émerge comme une tendance puissante de la littérature en moyen français<sup>3</sup>. Lorsqu'en 1427 apparaît le terme *moralité* pour désigner une pièce française<sup>4</sup>, la présence d'un théâtre allégorique, peuplé de personnifications et tendu vers un message éthique et didactique, est déjà bien attestée. Exemples de réécriture et de transformation littéraire, les moralités dramatiques seront longtemps considérées comme un espace privilégié du carrefour entre narration et théâtre, comme un lieu d'héritage

<sup>1</sup> *Le Jeu de Pierre de la Broce* a été édité pour la première fois par A. Jubinal (Paris, Techener, 1835) ; une nouvelle édition critique est actuellement en préparation par M. Bouhaïk-Gironès et moi-même aux éditions Garnier.

<sup>2</sup> Pour les problèmes posés par la dramatisation, voir O. Collet, « The miracles and the legacy of Gautier de Coinci », *Parisian Confraternity Drama of the 14th Century : The Miracles de Notre Dame par Personnages*, éd. D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Turnhout, Brepols, 2008, p. 67-86.

<sup>3</sup> C. Thiry, « Débats et moralités dans la littérature française du XV<sup>e</sup> siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique », *La langue, le texte, le jeu. Perspectives sur le théâtre médiéval*, Montréal, CERES, *Le moyen français*, 19 (1986), p. 203-244.

<sup>4</sup> Il s'agit de la *Moralité du jour saint Antoine*, dans *Deux moralités inédites composées et représentées en 1426 et 1427 au Collège de Navarre*, éd. A. et R. Bossuat, Paris, Librairie d'Argences, 1955. Une nouvelle édition du texte est en cours de préparation par nos soins ; nous donnons notre ponctuation.

où les figures allégoriques du XIII<sup>e</sup> siècle trouvent, sur les planches des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, de populaires successeurs.

L'apparente évidence de la réécriture a souvent conduit la critique du XX<sup>e</sup> siècle à adopter deux attitudes convergentes. D'une part, le passage à la scène concrétiserait la théâtralité intrinsèque des narrations allégoriques et de leurs personnifications, ces dernières étant définies depuis l'Antiquité comme des métaphores dramatisées. On ne s'étonne guère par exemple de voir Oiseuse resurgir sous les traits d'Oysance dans *Bien Advisé et Mal Advisé*; l'élégante gardienne du verger chez Guillaume de Lorris s'est simplement transformée en prostituée de taverne de moins bon goût au XV<sup>e</sup> siècle. Armand Strubel se fait l'écho de ce point de vue lorsqu'il insiste, dans un récent ouvrage de synthèse, sur l'entrée des personnifications allégoriques de la littérature narrative des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles sur les scènes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles :

On a l'impression que s'y réalise le rêve de l'écriture allégorique, la figuration par le visuel et le concret de l'invisible. Sans doute la moralité représente-t-elle la forme la plus naïve et la plus efficace de la création allégorique.<sup>5</sup>

D'autre part, le passage supposé naturel entre narration et théâtre apparaît accompagné d'une certaine maladresse. La scène semblerait ainsi mettre à nu les mécanismes de la personnification allégorique mais en en accentuant l'étrangeté. De fréquentes remarques sont faites sur une correspondance entre apparence et essence trop statique pour être efficace au théâtre, une relation au monde manichéenne, un discours lourdement didactique. La transformation dramatique figerait les figures dans un ressassement, les réduirait à la tautologie. Il nous semble que cette double mise en perspective pose un certain nombre de problèmes épistémologiques, l'éclairage ainsi proposé ayant pour conséquence d'obscurcir des pans entiers du corpus examiné.

Si les personnifications ont souvent voyagé des narrations en ancien français à des formes dramatiques en moyen français, il faut également remarquer que les personnages dits allégoriques dans le théâtre des XV<sup>e</sup> et

<sup>5</sup> A. Strubel, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 319 ; p. 46 : « une dramatisation de la métaphore, grâce à laquelle la substitution du comparant au comparé est plus complète que dans la figure de départ. Il n'est pas étonnant que les agents allégoriques aient pu sans difficulté passer sur la scène théâtrale, avec les Moralités, sans rien modifier à leurs schémas de départ ».

XVI<sup>e</sup> siècles sont loin de tous imiter le fonctionnement des figures dont on les suppose héritiers. Que penser par exemple, parmi les pièces françaises dont le texte n'a pas encore été retrouvé aujourd'hui, de la *Farce nouvelle de Fromage, Farine, Petit-Tournois et Tartelette*<sup>6</sup> ? Peut-on encore parler de personnification lorsque le corps de l'acteur se trouve conduit à donner chair non à l'abstraction, mais à un fragment de réalité quotidienne ? L'allégorie glisse-t-elle vers la prosopopée ? L'affaire n'est pas si simple, car il est probable que Tartelette était davantage que ce que son nom suggère. Le débat culinaire avec Fromage ou Farine a pu cacher un sens autre : régime de santé, leçon de comportement social ou moral, voire satire politique, qui sait. *Aliud sensu*, l'un des pôles de fonctionnement de l'allégorie semble perdurer. Il n'en est pas de même du processus de l'*abstractum agens* puisqu'est incarné ici ce qui est déjà concret. Faut-il considérer que ne demeure en scène qu'un support d'allégorèse ? L'*intentio spectatoris* serait alors seule capable de découvrir un plus haut sens dans cette basse cuisine théâtrale. Ce point est certainement important. Il n'évacue pas l'embarrassante question : peut-on toujours parler ici de personnification, voire de personnage ? Il nous semble qu'il est possible de l'argumenter, au prix d'un déplacement des problématiques et d'un regard plus précis sur la question du « passage » entre narration et théâtre, entre ancien et moyen français, entre personnification et personnage.

Pareil renouvellement de l'approche doit affronter un autre écueil, cette fois idéologique. Que l'on privilégie la piste de l'héritage sauvegardé ou que l'on insiste sur les fractures du trope, les personnifications dans le théâtre des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont souvent considérées comme les témoins d'une tradition plutôt essoufflée, images du déclin qui accompagnerait, dans la mentalité renaissante, l'allégorie médiévale. Une vision discrètement ou ouvertement évolutionniste est sensible chez les spécialistes de l'expression théâtrale dite renaissante. Ceux qui s'intéressent aux expérimentations tragiques des années 1550-1570 sont influencés par les condamnations sans appel de ce type de personnage dans les prologues de Jodelle ou de La Taille. Mais ces affirmations célèbres ont du mal à masquer la place importante (pour dire le moins) que les personnifications

<sup>6</sup> Le fragment est signalé par L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 304. O. Leroy, dans ses *Études sur les mystères* (Paris, 1837), dit avoir étudié le premier feuillet de cette pièce grâce à un don du libraire Silvestre. Ces fragments sont indiqués par J.-M. Quérard dans *Livres perdus et exemplaires uniques*, Bordeaux, 1872, p. 37.

allégoriques continuent à occuper dans la culture spectaculaire des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. D'une façon plus surprenante, le même modèle d'interprétation traverse l'ouvrage fondateur de Werner Helmich sur le théâtre allégorique dit médiéval<sup>7</sup> : les moralités « les plus anciennes » et les plus « accomplies » sont, aux yeux du critique, les dramatisations de modèles narratifs allégoriques et spirituels. Les autres, supposées plus récentes, présentent en quelque sorte des contrefaçons. Les termes de « personnification allégorique » et de « personnage théâtral » y sont perturbés à tel point que W. Helmich ne leur consacra pas l'étude annoncée.

Notre dessein, dans ce bref parcours, est de reprendre cette question, non pour la résoudre, mais pour en esquisser quelques contours. Notre hypothèse est qu'il est possible d'étudier similitudes et différences entre la personnification narrative au XIII<sup>e</sup> siècle et la personnification théâtrale, au XIV<sup>e</sup>, puis aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : similitudes qui engagent à réfléchir sur la question de la dramatisation afin d'en éprouver l'efficacité et les limites ; différences qui conduisent à penser la spécificité dramatique de la personnification-personnage, en interrogeant la validité de ces qualificatifs. Afin de limiter le propos à quelques exemples, on envisagera surtout des pièces habituellement désignées, assez arbitrairement d'ailleurs, comme moralités dramatiques. La personnification allégorique peuple certes beaucoup d'autres scènes contemporaines, mystères, farces, sotties – sans parler, au XVI<sup>e</sup> siècle, de nombreuses tragédies. Pourtant les théoriciens qui se sont penchés sur le théâtre français de leur époque s'accordent à voir dans la présence majoritaire de personnifications allégoriques un trait de la moralité dramatique. Ainsi chez l'Infortuné<sup>8</sup>, *la parabole maniere* avec laquelle la *moralité*, expression dramatique *subtile*, adresse son message au public repose sur ces étranges personnages à la dénomination figurée.

Cependant nous souhaitons souligner d'emblée que notre choix d'exemples ne vise pas à établir une catégorisation générique, autre obstacle épistémologique à évacuer. La « moralité », telle que nous l'entendrons ici, est un mode de discours dont le dessein est de révéler les valeurs morales nécessaires au salut individuel et collectif, valeurs dissimulées par les apparences et les pièges du monde sensible. À la suite de

<sup>7</sup> W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1976.

<sup>8</sup> L'Infortuné dans *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, Paris, A. Vêrard, 1500 ; il consacre les quatre premières strophes aux moralités, les trois suivantes aux farces et quinze ensuite aux mystères.

Jean-Pierre Bordier et d'Alan Hindley entre autres, nous voyons dans la célèbre réflexion de Guillaume des Autels l'une des plus intéressantes définitions de cette expression dramatique<sup>9</sup>. Ayant rappelé que les *Gaulois*, source de la tradition littéraire française pour Des Autels, étaient habités par le désir de « démontrer les choses intelligibles et occultes par les sensibles et manifestes », l'écrivain indique que ceux-ci avaient conçu une *poésie* dramatique nommée « moralité, chose sainte et venerable, propos[ant] aux yeux du peuple l'institution de bonne vie ». Conscient que le terme est loin de désigner uniquement une forme théâtrale, il ajoute : « moralité (je la nommeray ainsi jusqu'à ce qu'elle ayt trouvé meilleur nom) ». Si le désir néologique de Des Autels n'a guère été suivi d'effet, il a le mérite de rappeler que *moralité* est un mot polysémique qui a connu une grande fortune en moyen français. Il qualifie les textes porteurs d'un enseignement sur la conduite des hommes et des sociétés, que ceux-ci prennent une forme narrative, poétique ou théâtrale<sup>10</sup>. Aussi préférons-nous parler de « moralités dramatiques », considérant que la scène est l'un des espaces possibles de ce discours.

De par son nécessaire engagement dans des contextes d'énonciation auxquels le discours moral réagit ou qu'il éclaire, la moralité présente des formes très variables. Cela explique que l'on en connaisse des expressions différentes dans plusieurs espaces européens, Angleterre, Espagne, Pays-Bas, France ; que les mentions archivistiques des représentations dessinent un paysage contrasté, performances à grand spectacle ou pièces à audience réduite ; que les textes en langue française qui nous sont parvenus jalonnent une ample période, des jeux de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle – qui ne s'appellent pas encore *moralités* – aux *comédies* et *tragédies morales* du début du XVII<sup>e</sup> siècle – qui délaissent le terme pour des titres plus à la mode. Il paraît donc prudent d'en parler au pluriel et d'éviter toute notion de « modèle » à partir de laquelle des catégories fixes s'esquisseraient<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Guillaume des Autels, *Réplique de Guillaume Des Autelz aux furieuses défenses de Louis Meigret*, Lyon, Jean de Tournes et Jean Gazeau, 1551, f. 63-64.

<sup>10</sup> Evrart de Trémaugon rappelle en 1378 dans le *Songe du Vergier* que Charles V « chascun jour lit ou fait lire devant luy de *Ethiques*, de *Pollitiques* ou de *Yconomiques* ou d'autres moralités » (éd. M. Schnerb-Lièvre, Paris, CNRS, 1982, t. I, p. 222).

<sup>11</sup> Nous partageons la position de B. Ramakers qui souligne les inconvénients liés à l'approche générique élaborée vers 1970 (W. Helmich, P. J. Houle) et à ses présupposés évolutionnistes. Voir B. Ramakers, « Dutch allegorical theater : tradition and conceptual approach », *Urban Theatre in the Low Countries, 1400-1625*, éd. E. Strietman et P. Happé, Turnhout, Brepols, 2006, p. 127-147.

Pour autant, il ne s'agit pas de réfuter les recherches sur les évolutions de ce discours théâtral. Il est clair que les dramatisations de textes moraux, fréquentes au XIV<sup>e</sup> siècle, fonctionnent différemment des représentations polémiques du XV<sup>e</sup> siècle. Mais plutôt que d'y chercher la téléologie d'un genre, on privilégiera le questionnement sur les moyens et les contextes qui peuvent expliquer ces différences.

\*\*\*

L'un des traits les plus frappants des moralités, note Des Autels, est la «fiction de personnes inanimées», les personnifications allégoriques. Elles posent une question de *convenientia* rhétorique car «il est difficile d'observer le *decore* a les introduire parlantes»<sup>12</sup>. Or le *decore* est la première vertu, selon Sébillet, de la moralité<sup>13</sup>. Il se construit grâce à la gravité du sujet, la beauté de la forme, la portée didactique (*instruction des mœurs*) et les processus d'interprétation que les moralités exigent du public (*deduisant amplement*). Ces qualités morales et littéraires sont liées à la «feinte de personne attribuée à ce que véritablement n'est homme ou femme», les personnifications donc, que dans les années 1540-1550 l'on appelle parfois *énigmes*<sup>14</sup>.

Tel est le paradoxe : parce qu'elle fait signe vers l'*aliud sensu*, la personnification est essentielle au fonctionnement herméneutique qui fait le *decore* de ce théâtre ; mais sa mise en scène en tant que personnage met aussi en danger le *decore* rhétorique : comment justifier son apparition, ses actes et ses discours ? Il ne s'agit pas seulement ici de vraisemblance comme le concluront les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, lorsque Jean de la Taille attaque les «fainctes, personnes (...) qui ne furent jamais» dans son *Art de la Tragédie*<sup>15</sup>, il critique le déficit fictionnel qui accom-

pagne la personnification. Elle échappe à l'histoire (aux histoires) et met en péril l'importance de la *fabula* dramatique. Il est notable que le théoricien confonde dans son analyse *jeu* au sens de représentation et *histoire* au sens d'intrigue. C'est que la tragédie aristotélicienne élaborée par La Taille est un théâtre du *mythos*<sup>16</sup>. Et la personnification, par nature, ne participe pas à un *mythos* qui lui serait extérieur ; c'est d'elle au contraire que découle la construction dramatique. Il est clair que l'autonomie de la personnification allégorique en scène, qui n'est encadrée ni par une fiction pré-existante, ni par des instances extérieures, pose problème. Or c'est précisément un élément important, interrogé à travers les dramatisations de textes allégoriques en ancien français.

Les moralités dramatiques sont-elles issues de la dramatisation du narratif qui caractérise souvent le passage de l'ancien au moyen français ? Il est difficile de répondre à la question générale des sources face à un corpus de plus de cent quinze pièces. Historiquement, il est possible de dire que diverses cultures convergent sans doute au cours du XIV<sup>e</sup> siècle : la prédication, dont l'importance pour la moralité est encore rappelée sur un ton railleur par Jean de la Taille en 1570<sup>17</sup> ; les récits et débats allégoriques ; les phénomènes de visualisation où la manifestation des entités invisibles par les arts figuratifs est essentielle.

Les témoignages de dramatisations illustrant ces phénomènes de réécritures et de transferts ne manquent pas. Des études ont mis en lumière les relations entre l'œuvre de Guillaume de Digulleville (vers 1330) et le *Jeu du Pèlerinage de Vie Humaine* (copié vers 1484, représentation supposée au milieu XIV<sup>e</sup> siècle) ou les mises en scène spectaculaires de *Bien Advisé et Mal Advisé* (copies du début du XVI<sup>e</sup> siècle, représentations en 1439 et à d'autres dates)<sup>18</sup>. Est également documentée la relation d'innutrition entre les sermons prononcés par Jean Gerson vers 1401-1402 et la *Moralité du Cœur et des Cinq Sens*<sup>19</sup> (date de représentation inconnue) ou

<sup>12</sup> Guillaume des Autels, *op. cit.*, f. 64 ; il reprend le point soulevé par Thomas Sébillet en 1548.

<sup>13</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique françois, pour l'instruction des jeunes studieux & encore peu avancéz en la poésie françoise*, Paris, Gilles Corrozet, 1548, f. 62.

<sup>14</sup> B. Aneau, *Le Lyon Marchant (...), jouée sous allegories et enigmes par person-nages mystiques*, Lyon, Pierre de Tours, 1541.

<sup>15</sup> Jean de la Taille, *Art de la Tragédie*, dans *Sauil le Furieux*, Paris, F. Morel, 1572, f. 3. La Taille critique la difficile identification du public aux personnifications : «il faudrait qu'il y eust des personnes ainsi de mesmes faites qui y prinssent plaisir». Cet argument est encore sensible dans la critique contemporaine, aveuglée sur le fait que le théâtre français «pré-aristotélicien» est évidemment étranger aux mécanismes d'identification, de *catharsis*, etc.

<sup>16</sup> Lorsqu'il hausse les lunettes aristotéliciennes, Jean de la Taille se met dans l'impossibilité de comprendre le fonctionnement du théâtre allégorique, avec une certaine mauvaise foi puisqu'il connaît fort bien la pratique théâtrale de son époque.

<sup>17</sup> «Qui seraient mieux séantes à un presche» (Jean de la Taille, *op. cit.*).

<sup>18</sup> F. Pomel, «La théâtralité des *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville», Maistre Pierre Pathelin. *Lectures et contextes*, éd. D. Hüe et D. Smith, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 159-170 ; S. Le Briz-Orgeur, «La réécriture du *Pèlerinage de vie humaine* dans la *Moralité de Bien Advisé et Mal Advisé*», *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, éd. F. Duval et F. Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 365-392.

<sup>19</sup> R. Bossuat, «Gerson et le théâtre», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 109 (1951), p. 295-298. Une nouvelle édition par nos soins est en cours.

la *Moralité du Chastement du Monde* (représentation en 1427 a.s.). Le succès de romans allégoriques comme le *Roman de la Rose* explique que les scènes théâtrales ultérieures accueillent les personnages de Franc Vouloir, Faux Semblant ou Malebouche, ou montrent des vergers où dansent les personnifications des vices. La gracieuse farandole du *Roman de la Rose* peut y devenir entraînement infernal auquel se laisse prendre l'Homme Pescheur (*Moralité de l'Homme Pescheur*), Mal Advisé (*Bien Advisé et Mal Advisé*) et dans lequel se lance Humain Lignage dans la *Passion* de Mons en 1501. La vogue très importante du débat, textes au statut souvent problématique pour la critique moderne, facilite le passage à la performance, comme en témoigne le *Dit des Quatre Offices* d'Eustache Deschamps, *a jouer par personnages*. La scène est d'ailleurs loin d'être le seul médium; fresques, tapisseries, figures sculptées fonctionnent de même, chaque mode de représentation s'enrichissant des reflets et des innovations des autres.

On ne peut pourtant réduire au potentiel spectaculaire de la métaphore dramatisée qu'est le personnage allégorique<sup>20</sup> la raison et les moyens du processus. Passer des agents d'une narration aux acteurs d'une pièce métamorphose les structures d'une *lexis* en les confrontant aux ressources d'une *praxis*. La similitude cache de profondes différences et surtout, croyons-nous, ce passage supposé « facile » par les lecteurs modernes engage une réflexion sur les moyens propres de chaque mode de représentation.

Un certain nombre de narrations allégoriques du XIII<sup>e</sup> siècle s'ouvrent, comme on le sait, par un dispositif spectatorial<sup>21</sup> : le narrateur est présenté comme un spectateur grâce à la fiction du cadre onirique. La mise en place de ce dernier implique une entrée élaborée dans le texte, soulignant un « processus de seuillage » que les sémioticiens assimilent aujourd'hui à la performance théâtrale<sup>22</sup> : réflexions sur le paradoxe songe / mensonge repris du *Roman de la Rose*; assoupissement du narrateur, dont l'auditoire est rendu complice; entrée dans un lieu métaphorique (verger, chemin) qui s'articule autour de visions à déchiffrer, mur du *Roman de la Rose* ou montagne-*eschaffaut* d'où le narrateur observe un procès de Paradis dans *Le Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Digulleville. En sus de ce dispositif d'entrée en terrain allégorique, le texte fonc-

<sup>20</sup> Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, Aubier, 1958.

<sup>21</sup> F. Pomel, art. cit.

<sup>22</sup> A. Helbo, *Le théâtre, texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.

tionne comme potentiel spectacle grâce à la complexité de la voix narrative. En passant de l'observation au dialogue avec les personnifications, d'un rôle de contemplation à une interaction, celle-ci assure la cohérence des sens qui fait fonctionner l'ensemble, tout en médiatisant une interprétation auprès de l'auditoire. Place vide, donc généralisable, le je en mouvement des poèmes et narrations allégoriques fait face à d'autres personnages, transparents dans leur essence, stables dans leur apparence. La dynamique de ce regard extérieur – le voyeur est aussi voyageur – engage une dynamique interne de la figure regardée. La *descriptio*, qui devrait être dominante, est alors entraînée vers l'*actio*<sup>23</sup>. Les phénomènes qui travaillent la narration allégorique en ancien français semblent donc converger vers la dramatisation, le théâtre étant par excellence le mode de l'*actio*.

*Le Miroir de Vie et de Mort*, texte du XIII<sup>e</sup> siècle attribué à Robert de l'Omme par son éditeur A. Långfors<sup>24</sup>, est la source du *Jeu des Sept Pechié Morteil* du manuscrit 617 de Chantilly<sup>25</sup>. La reprise textuelle d'un grand nombre de vers est patente; cependant les différences sont instructives. Après avoir appelé l'attention de l'auditeur sur le songe qu'il a fait – *fables entendre* peut permettre d'*exemple prendre* (v. 43-44) – le narrateur du *Miroir* décrit un arbre merveilleux, au sommet duquel trône Vie. Ses racines, se transformant en serpents, ont pour origine les péchés. Orgueil apparaît et présente tour à tour *Ire*, *Avarice*, *Accide*, *Luxure*, *Gloutonie*, etc. Cette dernière débat avec Orgueil des prêches et de la capacité d'interprétation allégorique attendue du public. Le narrateur, après avoir assisté à la dispute de Mort et de Vie et à la défaite de cette dernière, se réveille. Il déclare avoir fait représenter le *miroir* par une *peinture*, présente dans le manuscrit. *Le Miroir* en ancien français enrichit le dispositif spectatorial habituel : au cadre onirique du prologue répond la *peinture* présentée au lecteur par l'épilogue. La voix narrative se place dans la position explicite de spectatrice. On observe d'ailleurs une rapide

<sup>23</sup> E. Hicks, « La mise en prose des formes allégoriques. Hypostase et récit chez Guillaume de Lorris », *Études sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, éd. J. Dufournet, Paris, Champion, 1984, p. 53-82.

<sup>24</sup> A. Långfors, « *Le Miroir de vie et de mort* », *Romania*, 47 (1921), p. 511-531 et 50 (1924), p. 14-53.

<sup>25</sup> Copie du XV<sup>e</sup> siècle recueillant cinq pièces probablement représentées à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle dans un couvent de femmes de la région liégeoise; voir les *Mystères et moralités du ms. 617 de Chantilly*, éd. G. Cohen, Paris, Champion, 1920 (*Jeu des Sept Pechié*, p. 14-77). Une nouvelle édition par A. Hindley est en cours de publication.

évolution de la présentation : les descriptions assumées par le regard extérieur (arbre de Vie, physique d'Orgueil) s'effacent au profit d'un *agôn* entre les allégories. Le *Jeu des Sept Pechiés* radicalise cette tendance. Il évacue la mise en scène de l'arbre de vie, c'est-à-dire l'élément le plus spectaculaire de la narration, et déplace l'accent sur le combat verbal des personnifications. La raison en est évidente : le théâtre fait disparaître le spectateur intra-diégétique qu'était le narrateur, porteur de la *descriptio*. Mais les conséquences sont importantes. Dans les narrations, la personnification allégorique libère son potentiel spectaculaire grâce au double regard porté sur elle, celui du narrateur, celui de l'auditeur-lecteur qu'il médiatise. La scène est en déficit de la distance que ce regard apporte, de la netteté descriptive et du choix herméneutique qu'il induit. En revanche le bénéfice est considérable en termes d'autonomie, privilégiant une démarche heuristique de la part du public réel. Les personnifications doivent alors assumer leur présentation, leur discours et une auto-élucidation partielle de leur référence.

C'est ce qui explique la présence de prologues réflexifs au seuil de nombreux jeux allégoriques. La *Moralité du jour saint Antoine*, jouée au collège de Navarre en 1427 n.s., s'ouvre sur la constatation d'une perte d'efficacité du discours public. L'*exemplum* des prêcheurs se heurte au manque d'écoute, ce qui incite à une autre forme de prise de parole. Le Docteur prologueur suit de près le seuillage habituel des narrations allégoriques : défense horacienne de la *fable* que l'on croit *mensonge* mais qui ne l'est pas ; mise en relation avec une représentation figurée, l'*ymage* que Varron fit pour mettre en garde les hommes contre le péché ; adresse didactique à une communauté à la fois générale et particulière (les Hommes, les Chrétiens, les auditeurs présents). Il y ajoute une justification de la représentation dramatique appuyée sur le principe *verba volant, dramatis personae manent* et s'attarde sur la complexité de ces dernières.

#### LE DOCTEUR

« Choses par exemples monstrees  
 Meuvent et sont plus a memoire  
 Que paroles tantost passees ».  
 Magis, inquit, movent exempla quam verba.  
 Pour ce voulons, par personnages,  
 Par exemples et par figures,  
 Montrer Pechié, par quoy les sages,  
 Se Dieu plaist, en auront moins cure<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Éd. cit., p. 31-32, v. 62-68.

*Exemple*, comme l'a démontré J.-P. Bordier<sup>27</sup>, permet de réfléchir sur les différences entre deux formes de visualisation, l'image et l'action dramatique ; il prend le sens de « pièce de théâtre » tout en problématisant sa définition. Nous nous arrêterons brièvement sur les deux autres termes : *personnages* et *figures*.

*Jouer par personnages* ou *faire par personnages* est une expression largement diffusée en moyen français. Elle atteste la présence physique de plusieurs acteurs, endossant chacun un rôle d'actant dans une intrigue, au sein d'une performance publique. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'ajout de *par personnages* dans une titulature manuscrite est l'indice de la forme dramatisée qui peut être ou a été donnée au texte présenté, que celui-ci soit ou non d'origine narrative<sup>28</sup>. Au XV<sup>e</sup> siècle le terme se déploie, se généralisant d'une part comme désignation de toute manifestation impliquant des corps d'acteurs (jeux, tableaux vivants), se spécialisant d'autre part dans le sens d'actant fictif opposé au *joueur* réel. Dans le prologue de la *Moralité de saint Antoine, par personnages* semble souligner la forme théâtrale de la représentation et annoncer les rôles qui vont y être présentés. On s'en autorisera pour utiliser désormais « personnage » au sens d'actant au sein d'une intrigue fictive<sup>29</sup>.

Le cas de *figure* est plus complexe et nous n'entrerons pas ici dans une analyse précise que le mot pourtant mériterait. Dans la *Moralité*, la mise en relation de *figures* et d'*exemples* semble diriger *figure* vers le sens, assez commun en moyen français, de « représentation visible d'entités invisibles en vue de la révélation d'un sens » ; une façon peut-être de désigner la personnification allégorique et la façon dont elle renvoie à un *aliud sensu*. *Personnages, figures* et *exemples* : la conjonction de ces trois mots est remarquable car ils renvoient à la même chose sans pour autant

<sup>27</sup> J.-P. Bordier, « *Magis movent exempla quam verba*. Une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427) », *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, éd. J.-P. Bordier, S. Le Briz-Orgeur et G. Parussa, Paris, Champion, 1999, p. 91-104.

<sup>28</sup> Ainsi dans l'*Estoire de Griseldis par personnages* (édition M. Roques, Genève, Droz, 1957, prologue) : « Et pour ce que plus est meü / Le cuer de l'homme par veoir / Que par letre sanz plus savoir / Et mieux s'i mettent les coraiges / Sera ci fait par personnages, / Se Dieux nous en donne puissance, / D'icelle hystoire la semblance ». La justification de la dramatisation repose, comme dans la *Moralité du jour saint Antoine*, sur une comparaison du théâtre avec d'autres formes de représentation, ici le texte écrit.

<sup>29</sup> Il faut noter que, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, *personnage* peut également prendre le sens de personnification allégorique. Gerson appelle le *Roman de la Rose* livre de *personnages* et critique la délégation de parole que ce type d'actants favorise, déresponsabilisant l'auteur. Voir *Le débat sur le Roman de la Rose*. Christine de Pizan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gerson, *Œuvres complètes*, Paris, Klincksieck, 1971, t. 1, p. 100.

se confondre. Ils esquissent une rapide définition de la spécificité théâtrale : son fonctionnement par actants autonomes (*personnages*), sa capacité à signifier au-delà des corps mis en scène (*figures*), sa nature particulière de représentation (*exemples*). Mais personification et personnage, inséparables dans l'*actio* théâtrale, ne se confondent pas. Celui-ci prend son sens au cœur d'une intrigue, celle-là déclenche un processus d'interprétation qui déplace le centre de gravité de la pièce vers le public. La non-coïncidence due à l'*aliud sensu* est le moteur d'une dynamique de cryptage (du monde par l'allégorie) et de décryptage (de l'allégorie et du monde par le spectateur), par laquelle nous résumerions volontiers le fonctionnement des moralités.

\*\*\*

Il paraît difficile de généraliser sans nuances la dramatisation comme origine des moralités dramatiques. Il n'y a pas de source unique à des représentations très diverses, comme il n'y a pas passage d'un « genre » à un autre. Cependant on peut considérer qu'en tant que processus largement attesté à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, la dramatisation a favorisé l'éveil d'une réflexion à la fois générale sur le problème de la représentation et spécifique sur les moyens du théâtre. L'éventuel transfert de la métaphore dramatisée sur scène, loin de s'accomplir simplement, a complexifié le trope allégorique : mise à distance par le regard encadrant ou autonomie de l'*actio* rhétorique, herméneutique ou heuristique, les déplacements sont nombreux. Ils entraînent l'expérimentation de nouvelles stratégies.

L'une d'entre elles, souvent remarquée, consiste à assurer la permanence des formes d'interaction élaborées dans les narrations à partir du XIII<sup>e</sup> siècle : voyage entre Bien et Mal, combat entre vices et vertus. Lieux traditionnels, tel l'inévitable jardin, scènes collectives topiques comme danses ou banquets sont des modèles métaphoriques éprouvés. Leur présence dans les moralités n'est pas le signe d'un manque d'imagination de la part des fatistes ; elle se justifie par l'importance d'une culture commune de représentation allégorique<sup>30</sup> et par le caractère essentiel,

<sup>30</sup> J. Batany a montré que les relations entre personifications allégoriques obéissaient à des paradigmes lexicaux (Vice / Vertu) articulés par des structures syntagmatiques, c'est-à-dire des mises en relation actantielles de type opposant / adjuvant. Voir J. Batany, « Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Âge », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 70 (1970), p. 819-835. Le système permet un va-et-vient entre sens global et visualisation particulière qui est très efficace sur scène. Alors que le *Miroir de Vie* et

pour l'efficacité scénique, de la stabilité des cadres de figuration. Ceux-ci doivent être d'autant plus reconnaissables que lieux, personnages et schémas actantiels sont livrés aux spectateurs sans médiation narrative.

Stabilité ne signifie pas simplisme. Les moralités utilisent généralement les modèles actantiels par combinaison ou juxtaposition. La *Moralité des Quatre Elements*, imprimée en 1520 par les Trepperel<sup>31</sup>, montre l'Homme, à peine sorti des mains des quatre éléments, être séduit par les manœuvres d'Oultrecuidance, Plaisance et Satan. Malgré les efforts de Raison et de Congnoissance et au terme d'un cheminement vers le mal, l'Homme décède. Les Quatre Éléments, mis en demeure de récupérer le cadavre, se disputent devant Dieu sur la question des funérailles chrétiennes. La juxtaposition du voyage et du procès permet d'ajouter à l'évocation traditionnelle de la perte morale une réflexion sur la nature physique de l'homme, en partie inspirée de la vulgarisation scientifique contemporaine. La stabilité répétitive des schémas actantiels est probablement l'un des points d'ancrage nécessaire à l'interprétation du spectacle, compensant l'instabilité qu'entraîne le déficit de distance herméneutique induit par la disparition de la voix encadrante.

Les espaces où évoluent les actants des moralités dramatiques sont souvent assez peu précisés si on les compare à des narrations équivalentes. Cela est compréhensible dans la mesure où le théâtre accomplit la tension de la *descriptio* vers l'*actio* en germe dans la personification allégorique. La scène n'a d'ailleurs pas toujours les moyens de tout visualiser. Encore que ce point appelle, comme toujours, nuances, car il n'y a pas scène, mais scènes. La représentation du *Jeu des Sept Pechiés* par les dames du couvent de Huy a écarté, semble-t-il, le spectaculaire Arbre de Vie et de Mort décrit par *Le Miroir*. Mais dans des représentations plus ambitieuses, L'Homme Pescheur montera à l'Arbre des Vices alors qu'Humanité sera mené au Jardin de Pénitence où, nouvel Adam, il goûtera aux fruits des arbres Confession, Contrition et Satisfaction<sup>32</sup>. De

*de Mort* présente quelques combats verbaux entre Vices et Vertus, le *Jeu des Sept Pechiés* répète à sept reprises le schéma, en y introduisant un jeu de costumes inconnu de la narration en ancien français.

<sup>31</sup> *Le Recueil Trepperel, fac-similé des 35 pièces de l'original*, éd. E. Droz, Genève, Slatkine Reprint, 1966, n° 22.

<sup>32</sup> *L'Homme Pescheur*, Paris, A. Vêrard, 1494 (représentation à Tours en 1494) ; Jean d'Abondance, *Le Gouvert d'Humanité* (1538), éd. P. Aebischer, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 24 (1962), p. 282-338. Voir aussi A. Hindley, « Les VII Pechié Morteil. Dramatizing sin in the Old French moralité », *Romance Studies*, 32 (1998), p. 21-32.

plus, qui dit représentation dit lieu concret. Souvent inconnu de nous, l'espace réel des performances établissait avec ce qui était joué des effets à la fois référentiels et métaphoriques probablement puissants. La *Moralité d'Argent* de Jazme Oliou, jouée en Avignon vers 1470, met en scène l'Omme face à la Terre<sup>33</sup>. Ce personnage surgit d'une trappe dans un jeu de scène précisé par les didascalies (*de soubz d'eschadeffaus*). Le mouvement est efficace dans la mesure où, comme l'a montré J. Batany, la personnification se révèle aux spectateurs telle une métonymie surgissant de son référent. La référentialité de Terre est donnée dans une certaine imprécision : en tant que *personnage*, elle n'est pas immédiatement reconnue par l'Omme ; en tant que *figuré*, elle fait signe vers le monde présent (elle souffre des scandales ecclésiastiques, ce qui explique son aspect défait) et vers les plaisirs mondains (elle a une relation ambiguë avec Argent). Elle tisse également des liens analogiques avec Mort, entraînant finalement l'Omme dans la trappe. On suppose, sur la foi d'archives de l'époque, que la représentation a pu se dérouler dans le cimetière Saint-Symphorien, lieu habituel des séances théâtrales. Une telle localisation leste de sens la personnification, ajoute à sa complexité référentielle et déploie l'éventail des lectures possibles de la pièce. Le jeu ne fait donc pas que « dissiper les ambiguïtés du concept »<sup>34</sup> ; il ajoute une épaisseur de sens par la mise en relation des contextes et des schémas de représentation allégorique.

Se pose également la question du cheminement du regard, ce dynamisme externe qui déclenchait le mouvement des figures allégoriques dans les narrations en ancien français. Comment le rendre sensible alors que la représentation théâtrale implique une certaine stabilité des acteurs face aux spectateurs<sup>35</sup> ? Les scènes dramatiques ont à résoudre le problème de corps qui doivent être à la fois immobiles (pour être reconnaissables) et en mouvement (pour être signifiants). De ce point de vue,

<sup>33</sup> Jazme Oliou, *La Moralité d'Argent*, éd. P. Aebischer, dans *Archivum romanicum*, 13 (1929), p. 461-501. Voir J. Batany, « Le personnage de la Terre dans la *Moralité d'Argent* de J. Oliou, Avignon, 1470 », *Les quatre éléments dans la culture médiévale*, éd. D. Buschinger et A. Crépin, Göttingen, Kümmerle, 1983, p. 211-225.

<sup>34</sup> A. Strubel, *op. cit.*, p. 318.

<sup>35</sup> Il faut cependant conserver à l'esprit que certaines moralités ont pu être jouées sur des chariots (« jeux sur cars »), dispositif mobile très fréquent pour les pièces brèves pendant les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, puisque construire un *eschaffaut* coûte cher. Cependant lors de la représentation, la scène est supposément fixe face au public. Voir K. Lavéant, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, thèse inédite, 2007, p. 101-104.

le théâtre est conduit à travailler le paradoxe de l'immobilité mouvante des allégories<sup>36</sup>. Cela explique l'importance donnée à la chorégraphie des costumes, véritable noyau de sens et scansion des différents moments du jeu. Le *Jeu des Sept Pechiés* métaphorise l'affrontement systématique des Vices et des Vertus par un spectaculaire échange de costumes. Vêtus des habits que les Vertus leur imposent, les Vices disparaissent comme personnifications ; en tant que personnages, leur présence double le nombre des Vertus et rend évidente la victoire de ces dernières.

Les moralités, qui nous paraissent souvent statiques à la lecture, semblent avoir été des scènes très animées : les danses y sont nombreuses, renvoyant à la fois à l'héritage du *Roman de la Rose*, à la mode des danses macabres et, plus généralement, à la culture dramatique des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Le cheminement qui affecte les actants s'exprime par les évolutions spectaculaires de leur aspect physique. Les stations qui mènent Bien Advisé au bien sont concrétisées à la fois par des *mansions*<sup>37</sup> et par des changements d'habits. Bien Advisé sait, quand il le faut, se défaire de ses élégantes poulaines qui le gênent pour fouler le chemin de la vertu ; Mal Advisé quant à lui prend grand soin de ses extravagants oripeaux. Mouvement dans l'espace signifie mouvement dans le temps, thème fondamental de pièces qui ne cessent de se pencher sur la construction de la vie morale ou sociale ou sur les bouleversements de l'époque présente. La ponctuation rythmique de l'*actio* – pauses, accélérations, ellipses – est reflétée par l'importance de la musique, qu'elle soit naturelle – insertions de formes poétiques fixes comme les rondeaux, hétérométrie ponctuelle – ou artificielle – chansons ou pauses instrumentales. Telles sont, parmi beaucoup d'autres exemples, les *poses* qui scandent *Le Gouvert d'Humanité* de Jean d'Abondance et qui accompagnent le regard des spectateurs sur l'instant où les acteurs se figent en tableau particulièrement signifiant<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> C. Gay, *The Transformations of Allegory*, Londres / Boston, Routledge, 1974, p. 34 ; cité par A. Strubel, *op. cit.*, p. 38.

<sup>37</sup> Sur le modèle des mystères ; *Bien Advisé et Mal Advisé*, « vrai modèle du genre de la moralité » selon W. Helmich, est toujours désignée comme « mystère » dans les documents d'archives qui évoquent ses représentations. Preuve que « moralité » ou « mystère » n'étaient pas des catégories génériques stables.

<sup>38</sup> *Gouvert d'Humanité*, *op. cit.*, p. 314 ou 328-329 ; les *poses* musicales accompagnent les monologues d'Humanité méditant, en ancêtre d'Hamlet, sur une tête de mort. Elles rendent sensible le déchirement de l'âme humaine entre *vanitas* et tentation du monde.

On lit souvent, en manière de définition, que la moralité présente un personnel dramatique majoritairement, voire entièrement constitué par des personnifications allégoriques. Cette vision doit être nuancée. L'hétérogénéité des personnages est chose commune dans la culture théâtrale des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>39</sup>. Les mystères mettent en scène des personnifications allégoriques dialoguant avec des figures fictionnelles ou historiques ; les sotties sont loin d'être un monde peuplé uniquement par des sots. Les moralités privilégient des actants de nature mixte engagés dans des interactions signifiantes. W. Helmich en a nommé les principales *Typen* (figurations général / particulier, comme le Vigneron), *Begriffen* (allégories conceptuelles ou figurations de l'abstrait, telle Vérité) et *Name-Begriffen* (nom-concept renvoyant à une réalité commune, comme Humanité ou Chacun).

En réalité le système étant justement loin d'être systématique, cette catégorisation est utile, mais insuffisante. Comment y intégrer par exemple les agents que la critique anglophone appelle *prompter*, *narrator* ou *expositor*, qui ne sont ni des personnages, puisqu'ils interviennent en marge de l'intrigue, ni des personnifications ? Acteurs mais non actants, ils se définissent par leur fonction de *monstration* ou de *démonstration*. Ils participent au phénomène du seuillage en tant que prologueur ou épilogueur. Ils portent des noms issus de l'univers narratif comme *l'Acteur* (*L'Enfant Prodigue*, *L'Homme juste et l'homme mondain*, certaines pièces de George Chastelain)<sup>40</sup> ; venus de la tradition homilétique, *le Prescheur* (*Le Mauvais Riche*), ses homologues *Preco* (*Les Frères de Maintenant*), *le Religieux* (*Moralité de Charité*) ou *l'Hermite* (*Les Sept Pechiés mortels*). Dans les représentations liées à une institution scolaire, il est

<sup>39</sup> C'est ce qui rend peu efficaces les tentatives de classement générique reposant sur le personnel dramatique ; en revanche, il est intéressant d'observer les phénomènes de résurgence d'un actant dans diverses formes théâtrales. Justice dans un Procès de Paradis est *filia Dei* ; elle peut figurer l'institution judiciaire dans une moralité ou sottie. Le personnage ne renvoie pas au même type de personnification, ce qui enrichit l'encyclopédie du spectateur. Les facteurs n'hésitent pas à solliciter cette instabilité référentielle pour multiplier les effets de sens implicites. Voir E. Doudet, « Statuts et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français », *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, éd. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 15-32.

<sup>40</sup> Les formes rhétoriques complexes que sont par exemple le prosimètre ou le débat font fréquemment intervenir *l'Acteur*. Il assume partiellement les fonctions du narrateur sans pour autant impliquer l'appartenance du texte au narratif. C'est sans doute le signe que de telles catégories méritent d'être repensées lorsque l'on se penche sur la production en ancien et moyen français.

fréquent de voir se présenter *le Docteur* (*Moralité du jour saint Antoine*), alors que l'on trouve ailleurs des figures de messenger, *le Messagier* dans *Le Monde qui tourne le dos*, *Nuncius* dans la *Moralité d'Argent*. Passeurs de parole, ils assument une partie de l'ancien rôle du narrateur en réduisant le déficit de distance d'interprétation par un renforcement de la communication entre ce qui est représenté et le sens élaboré par le public.

S'ajoute le problème de décryptage posé par les *Typen*. Ils prennent souvent sens dans une référentialité sociale ou professionnelle, comme Noblesse ou Tiers État. Il semble alors possible à la critique de dresser des typologies éventuellement signifiantes. Mais cet exercice satisfaisant pour l'esprit se heurte à de nombreux problèmes. Marchandise, que l'on aurait tendance à identifier comme *Name-Begriff*, est-elle assimilable au Marchand, qui est un type ? D'autre part, une moralité mettant en scène le Marchand parle-t-elle de la même chose qu'une farce qui met en scène le même Marchand ? L'interaction entre les actants dramatiques, à portée allégorique explicite ou non, peut être un élément de différenciation. Mais si on prend en compte l'autonomie heuristique du spectateur de cette époque – capacité construite notamment par la culture allégorique dont relèvent les moralités – et le cruel manque d'éléments contextuels permettant aujourd'hui au critique de reconstituer ce que Ch. Biet appelle le phénomène de la « séance », il est indéniable qu'une farce non explicitement allégorique pouvait être interprétée à *plus haut sens*<sup>41</sup>.

La fragmentation interne de la voix narrative dans les traités allégoriques du XIII<sup>e</sup> siècle, dont la difficulté a fait couler beaucoup d'encre, est donc réinventée sur scène dans une polyphonie plus complexe encore. Elle s'exprime à travers des corps et des voix dont les statuts discursifs sont fort variés et qui prennent sens dans une interaction sur scène et entre scène et public : commentateurs non actants ; types métonymiques ; abstractions conceptuelles, dont le nom exprime plus ou moins l'ancrage éthique ; abstractions non-conceptuelles à fonction généralisante. Personnages, personnifications ? La relation entre ces deux formes de représentation se pense dans la tension et non dans la simple coïncidence.

<sup>41</sup> La « séance » est une vision englobante qui subsume texte, déroulement de la représentation et réactions immédiates ou ultérieures des spectateurs ; elle considère la performance comme un acte social, prenant sens dans un contexte à la fois général et particulier. En ce qui concerne la problématique de l'allégorèse théâtrale, on ne peut que souscrire aux arguments développés par J. Koopmans, « L'allégorie théâtrale au début du 16<sup>e</sup> siècle : le cas des pièces 'profanes' de Marguerite de Navarre », *Renaissance et Réforme*, 26, 4 (2002), p. 65-89.

En scène, l'actant est en charge de sa propre élucidation, presque toujours en tant que personnage (il explicite le rôle d'opposant ou d'adjuvant qu'il va tenir), souvent en tant que personnification (il indique son positionnement éthique ou l'idée vers laquelle il fait signe). Cela explique le caractère ostensif de son discours, projeté vers le spectateur-interprète. Cela justifie les autoportraits où il présente son nom, son origine, son apparence et sa position axiologique, fût-ce au prix de sa propre dénonciation. *Le Limon et la Terre*, une autre moralité du *Recueil Trepperel*, s'ouvre ainsi par la voix alternée de deux personnages. Les rimes embrassées de Monde sont intercalées dans les rondeaux de Mort pour peindre deux autoportraits dont le spectateur comprend qu'ils vont être liés par la suite :

MONDE  
Par mon propre nom j'ay nom Monde.  
Ainsi suis de tous appelez;  
Mais par nature suis immonde  
Au contraire sens suis nommez.<sup>42</sup>

L'auto-glose, qui repose sur une autorité étymologique traditionnelle, a une grande importance en tant qu'indice herméneutique. Lorsque la pièce commence, on ne sait pas si « Monde » renvoie à un sens spirituel ou est une métaphore de l'humanité. L'ambiguïté est ici dissipée. Le système axiologique peut se mettre en place. Mais par souci d'efficacité et goût de ces coups de théâtre dont on les croit trop vite dépourvues, les moralités n'évitent pas l'instabilité sémantique souvent inhérente à la personnification théâtrale. Il arrive que certaines soient explicitement duplices, tel Bien-et-Mal au costume bicolore dans la *Moralité d'Argent* de Jazme Oliou. Beaucoup laissent entendre qu'elles sont des personnifications pluri-référentielles, ce qui peut parfois contribuer à un brouillage de leur statut actantiel. Au début des *Enfants de Maintenant*, Honte indique :

HONTE  
Honte est en double maniere :  
Car communement la premiere  
Je appelle Honte naturelle.  
(...)  
Mais une aultre Honte y a  
Qu'on appelle effrene.

<sup>42</sup> *Recueil Trepperel*, éd. cit., n° 19, v. 41-45.

La premiere tresbien m'agree  
Et a Dieu est aussi plaisante,  
Mais ceste luy est desplaisante.<sup>43</sup>

Même si Honte naturelle *agree tres bien* à cet actant, nous comprendrons vite qu'il est lui-même l'autre Honte, *desplaisante a Dieu*. Brouillage ponctuel, mais qui permet de lier de façon dynamique la construction de la référence éthique pour la personnification (Honte bonne ou mauvaise ?) au rôle assumé par le personnage dans l'action (Honte effectivement ennemie des deux Enfants).

Il faut ajouter que le théâtre est une culture commune aux acteurs, facteurs et spectateurs des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. La riche documentation archivistique, qui pourtant ne relève la présence de manifestations théâtrales que lorsque celles-ci ont posé problème, donne à penser que le jeu dramatique accompagne alors tous les aspects de la vie sociale. Cette culture rend possible chez le public des phénomènes de reconnaissance : tel personnage rappelle tel autre dans un autre contexte, tel espace est connu comme lié à telle mise en scène, faisant attendre tel sens. Une encyclopédie du spectateur se construit, permettant d'actualiser diverses potentialités signifiantes de ce qui est montré<sup>44</sup>. Cette encyclopédie a pu ajouter librement des sens en fonction du public touché. Elle a pu être sciemment utilisée par les facteurs au sein du texte et / ou par les acteurs sur scène. Il n'en demeure pour nous quasiment rien, mais on peut supposer que de tout cela découlait une culture dramatique très vivante, dominée par les phénomènes de cryptage et de décryptage. Elle reposait sur l'idée que tout peut être visualisé, que tout fait sens, mais que sens et visualisation – ou si l'on veut processus de personnification et personnage engagé dans une action – entretiennent des relations aussi étroites qu'instables.

On peut en prendre pour exemple la façon dont l'entrée en scène d'un actant est souvent présentée comme découlant de la parole d'un autre. Dans *Le Limon et la Terre*, Mort livre une méditation générale sur la destinée commune des hommes :

<sup>43</sup> *Les Enfants de Maintenant*, dans *Ancien théâtre français*, éd. Viollet-le-Duc, Paris, 1854, t. III, p. 5-86, citation p. 7.

<sup>44</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Seuil, 1985 (1<sup>re</sup> éd. 1979). Bien que l'analyse porte sur la narration, l'idée d'une « encyclopédie spectaculaire » pouvant participer au jeu de cryptage / décryptage de ces pièces nous semble opérante.

## MORT

Prenne y garde qui voudra  
Et vous souviene bien tousjours  
De penser que chascun mourra  
Et croyez qu'en la fin des jours  
Qui plus a, plus dolent mourra.<sup>45</sup>

Le nom commun *chascun* s'incarne aussitôt en personnage *Chascun*, un *Name-Begriff* qui, en tant que personnification, fait référence à l'humanité générale et individuelle. La double capacité herméneutique et heuristique attendue du spectateur est sollicitée dans ces moments-clés : tout élément discursif peut prendre corps et l'apparition de ce corps entraîne la recherche d'un *aliud sensu*.

La tendance est donc de multiplier les personnages, leurs accessoires, voire d'animer ces derniers. Au cours de son cheminement spirituel, le narrateur du *Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Digulleville rencontre Pénitence. Dans le traité original, la personnification portait un maillet qu'elle élucidait comme étant la métaphore de la contrition froissant les cœurs humains. Au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, la dramatisation de cette scène dans le *Jeu de Pèlerinage* du manuscrit de Chantilly montre Pénitence exhibant l'accessoire au spectateur ; l'explication narrative devient création d'un objet porteur d'un nom propre et d'une dimension allégorique :

## PENITENCE

C'est la signification  
De mon maillet, qui est nomeis Contricion.<sup>46</sup>

Dans la moralité de *Bien Advisé et Mal Advisé* au XV<sup>e</sup> siècle, Contrition est... un personnage, reconnaissable par son *pilon*<sup>47</sup>.

Mots, accessoires, la tension vers l'incarnation finit par traverser tous les éléments de la scène allégorique, ouvrant jusqu'à l'infini les potentialités de figuration et complexifiant les relations entre personnage et personnification. On peut donc croiser des actants dont l'interaction dramatique se construit sur un modèle syntaxique – par exemple des personnages-phrases. Le *Ju du Grant Dominé et du Petit* en propose une

belle illustration. Méditation dramatique sur les sept psaumes pénitentiels, le jeu offre au premier abord une intrigue assez classique inspirée par la parabole du Fils Prodigue<sup>48</sup> : Grant Domine, image de Dieu, laisse sous la garde de Petit Domine (l'homme) sa maison et ses biens. On se doute de ce qui va suivre. L'intérêt est qu'adjuvants et opposants ne portent pas les noms habituels des vices et des vertus : leurs désignations sont des fragments de citation des psaumes. Petit Domine est aidé par l'intendant *Cor Mundum* (Cœur pur, ps. 51, 7), mais il est vite tenté par son secrétaire *Putruerunt* (ps. 37, 6, les plaies purulentes du pécheur) et par la chambrière *Quoniam Placuerunt* (ps. 101, 15, les mauvais serviteurs). L'orgie bat son plein, sans que l'aumône soit faite au mendiant *Miser Factus* (ps. 38, 7). De retour Grant Domine chasse les fauteurs de trouble, punit Petit Domine et réintègre dans la maisonnée les humbles et fidèles *Cor Mundum* et *Miser Factum*. L'interprétation se construit dans le va-et-vient entre le décryptage de la référence textuelle sous-jacente (démembrée et incarnée à la fois par le corps des acteurs), la compréhension de l'action scénique à proprement parler, enfin le cryptage symbolique des interactions par la mise en rapport des psaumes auxquels ils font référence. De telle sorte qu'à partir d'un texte de départ le théâtre offre un jeu, qui lui-même tisse un texte, transformant à chaque étape le spectateur en lecteur. Personnages, personnifications ? Ces rôles échappent d'évidence aux catégorisations proposées par W. Helmich et ses successeurs.

Contrairement à ce que ceux-ci ont affirmé, de pareilles expérimentations ne sont ni tardives, ni marginales, puisqu'elles sont employées dès le XV<sup>e</sup> siècle et qu'elles se déploient amplement dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles coïncident donc avec une période d'âge d'or du théâtre français (1450-1550). On peut en trouver de nombreuses raisons : un contexte où la parole publique s'affirme et se voile, ce qui met à l'honneur les phénomènes de cryptage / décryptage ; une vie polémique intense qui favorise la pluri-référentialité des actants ; une culture théâtrale sûre de ses moyens face à des publics d'allégorètes particulièrement entraînés ; une réflexion intense sur les fonctions sociales et esthétiques d'un ensemble de modes de représentation reposant sur la quête de l'*aliud*

<sup>45</sup> Éd. cit., v. 91-95.

<sup>46</sup> *Jeu de Pèlerinage de Vie Humaine*, dans *Mystères et moralités du ms. 617 de Chantilly*, éd. cit., p. 100, v. 250-251.

<sup>47</sup> *Bien Advisé Mal Advisé* Paris A Vérard 1494 v 1159 sa.

<sup>48</sup> A. Hindley et G. Small, «Le Ju du Grand Dominé et du Petit : une moralité tournaïenne inédite du Moyen Âge tardif (fin 15<sup>e</sup>-début 16<sup>e</sup> siècle). Étude et édition», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 80 (2002), p. 413-456.

*sensu* (allégories, énigmes, emblèmes). Analyser ces pistes parmi d'autres excéderait les ambitions de cette mise au point. C'est cependant à cette période que les relations entre le nom porté, le rôle assumé et les sens possibles d'un actant font l'objet de nouvelles recherches théâtrales. Tout semble pouvoir devenir actant : Tout-le-Monde, les Gens, Quelqu'un ; les états sociaux ; les allégories conceptuelles ; les objets les plus divers. L'interaction des rôles se modèle sur les structures du langage, citations, expressions, phrases. Mettant en scène des personnages inattendus, les œuvres scéniques jouent logiquement à élargir le processus de personnification, multipliant les effets de connivence et les jeux de sens. Cette dimension ouvre la porte à bien des variations parodiques, comme en témoigne la *Farce nouvelle des Cinq Sens de l'Homme*<sup>49</sup>.

La titulature de l'imprimé désigne la pièce comme *moralisée et fort joyeuse pour rire et recreative*, association de termes qui n'est peut-être pas dénuée d'intention publicitaire. On décèle, dans le texte qui nous est parvenu, une relation parodique à la tradition théâtrale qui montre la moralisation du corps humain. Le public voit d'abord se présenter devant l'Homme la Bouche, les Yeux et l'Ouïe. Le sens du toucher est incarné par deux personnages, les Mains et les Pieds. L'odorat est absent, remplacé par un actant dont le lien à ce sens est souligné avec plus ou moins de légèreté, le Cul. L'évolution de la synecdoque (parties du corps) à l'allégorisation (relation des sens humains à des qualités morales) est alors quelque peu bloquée. Le rire naît de la perturbation que l'intrus suscite dans le processus d'abstraction. Mal reconnu par l'Homme en tant que personnage, le Cul ne parvient pas à se faire admettre comme personnification. Le refus de l'Homme de le nommer est un déni de sa possible identité allégorique, comme le Cul le comprend fort bien :

L'homme  
Qui es-tu ? Le dos ?

LE CUL  
Je suis le Cul.  
Ne vous desplaise, c'est mon nom  
Qui a partout tres grant renom,  
Combien que soye mal vestu.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> *Farce moralisée des cinq sens*, dans *Ancien théâtre français*, éd. cit., t. III, p. 300-324 (n° 61).

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 305.

La dynamique comique repose aussi sur le fait que l'*aliud sensu* dont on reproche au Cul d'être dépourvu continue en fait à fonctionner. Tous se récrient quand il veut poliment se découvrir : ôter son bonnet est littéralement inoffensif, mais le sens allégorique persiste assez pour que le geste du Cul soit vu comme un dévoilement obscène. Le décryptage interprétatif s'oriente vers un plus bas sens. Or sans le Cul, le corps de l'Homme dysfonctionne, situation d'autant plus désagréable que l'on a beaucoup banqueté au début de la pièce et que les conséquences s'en font sentir. Voilà le marginal devenu indispensable. Une certaine « morale » subsiste donc, une morale du corps qui fait sens vers lui-même, interrogation comique des limites (possibles, impossibles ?) de la représentation allégorique.

Quoiqu'il soit parfois faussement présenté comme une survivance du Moyen Âge, le personnage-personnification vit sans doute, dans le théâtre des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, l'une de ses périodes les plus fécondes. Entre l'Oiseuse du *Roman de la Rose* et la Tartelette des farces moralisées, l'incarnation allégorique n'a pas connu de longue dégradation vers des expressions littérairement et temporellement marginales (théâtre, automne du Moyen Âge). Les mutations culturelles qui accompagnent la Réforme semblent avoir eu une influence essentielle sur les modes de représentation en France et en Europe. Des pièces qui affichent leur volonté d'élucidation d'un monde troublé, où Bien et Mal sont mis en scène et problématisés, des pièces qui parlent au-delà de ce qu'elles disent, où tout est incarnable et peut faire sens, n'ont pas manqué de rencontrer un grand succès dans une période de mise en question, individuelle et collective, des certitudes.

\*\*\*

Les amateurs de théâtre français ancien connaissent la difficulté des moralités dramatiques : une forme omniprésente sous divers noms du xiv<sup>e</sup> siècle au début du xvii<sup>e</sup> siècle, mais qui échappe aux catégorisations établies par les historiens du théâtre à la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Ni « religieuse », ni « profane », à la fois comique et sérieuse, édifiante et polémique, offrant aux foules des milliers de vers ou esquissant quelques centaines de répliques devant un public sélectionné, la moralité n'existe pas en tant que genre. Elle s'est déployée au pluriel et dans la diversité, comme l'une des expressions de la culture théâtrale de cette période. Pour notre part, nous avons choisi de désigner par « moralités » un discours dramatique à dessein éthique et à forme didactique dont le principal

propos est d'offrir une réflexion morale sur les problèmes individuels et collectifs des hommes *hic et nunc*. Visant à un décryptage du monde qui passe par un cryptage du message scénique, elle propose généralement des personnages engagés dans divers processus de personnification et sollicite de ce fait une réception à la fois herméneutique – déchiffrement des gestes, des objets, des paroles – et heuristique – éveil d'une quête de l'*aliud sensu* – chez les spectateurs.

Il semblerait assez simple d'identifier les moralités par le fonctionnement allégorique, puisé notamment aux expressions narratives en ancien français. Le passage à la scène serait la suite logique, et assez maladroite, du dispositif spectatorial qui entourait les « métaphores dramatisées » qu'étaient les personnifications allégoriques. S'il y a souvent eu un transfert illustré par la dramatisation au XIV<sup>e</sup> siècle, celui-ci a exigé un redéploiement profond des stratégies et une réflexion à nouveaux frais sur les notions de représentation, de *personnage*, de *figure*. Les schémas actantiels sont souvent conservés, mais l'énonciateur central disparaît, ce qui libère le dynamisme rhétorique accumulé dans le trope. Les processus de métaphorisation ou de métonymie, la relation de la *descriptio* et de l'*actio*, les glissements entre stabilité sémantique et évolution actantielle, tous ces problèmes se concrétisent sur la scène et la transforment en espace d'expérimentation. L'un des points d'achoppement les plus féconds nous a semblé, dans ce contexte, les nouvelles tensions qui s'esquissent entre personnage et personnification.

C'est une erreur manifeste que de s'obstiner à lire les actants allégoriques du théâtre médiéval avec une perspective élaborée au XVIII<sup>e</sup> siècle : en y cherchant une psychologie ou une « vraisemblance » qui permettent l'identification du spectateur. Nous n'insisterons pas sur le fait que la personnification, comme d'ailleurs la plupart des figurations littéraires pré-modernes, est parfaitement étrangère à cette vision des choses, puisque son fonctionnement repose sur l'extériorisation et la visualisation d'états (éventuellement d'âme) invisibles. En revanche, que signifie « actant allégorique » ? Le rôle assumé dans une intrigue fait-il toujours corps, si l'on ose dire, avec la figure qui renvoie vers une profondeur sémantique hors-intrigue ? Comment le personnage, par la mise en espace qu'il implique, son usage des accessoires, la présence de ses discours, participe-t-il à la construction d'une personnification ? Comment celle-ci peut-elle excéder celui-là, grâce à la participation active des spectateurs, grâce aux contextes de représentation qui y motivent d'autres sens, souvent perdus pour nous ? Parce que la personnification théâtrale est un processus culturel qui échappe en partie à la trace textuelle que nous

lisons, elle nous demeure invisible. L'hypothèse que nous avons retenue ici est qu'existe entre *personnage* et *figure* une relation complexe de « jeu », au sens de non-coïncidence. Ce que le personnage dit, ce que la représentation veut dire : cet écart, qui fait la richesse de l'expression théâtrale et le désespoir des historiens de la littérature, n'est pas propre aux moralités. Mais la présence importante sur ces scènes de personnages-personnifications conduit à penser qu'une partie de leur fonctionnement se jouait là, esquissant des problématiques de représentation qui se déploient également au sein des sotties et des farces.

Chemin faisant, il nous a semblé que les moralités dramatiques entretiennent des relations assez paradoxales avec la notion de « texte ». Il ne s'agit pas de les lire à travers un prisme mal adapté et, sous prétexte de leur reconnaître une « théâtralité », de leur dénier toute qualité « dramatique ». Théâtre, elles le sont beaucoup plus que ce que la critique a l'habitude de reconnaître. Non seulement beaucoup d'entre elles pouvaient être fort spectaculaires, mais toutes interrogent la capacité des choses à s'incarner dans un corps d'acteur et à se transcender vers un sens autre. Cryptage / décryptage, les moralités offrent à voir et à comprendre un processus de représentation où la réception occupe une place essentielle. Théâtre donc de contextes, de corps qui bougent, de décors et d'accessoires ; mais aussi théâtre qui fonctionne comme un *textum*, un réseau de sens croisés où noms, situations et dialogues sont livrés dans un spectacle qui est aussi une lecture.

Estelle DOUDET  
Université de Lille