

CAMAREN

Cahiers

Moyen Âge & Renaissance

Du diable au corps :  
essais de représentation

n°3 - 2010



LE CORPS MORALISÉ

MISES EN SCÈNE ET MISES EN QUESTION DE LA REPRÉSENTATION  
DES PERSONNAGES DANS LE THÉÂTRE DES MORALITÉS

Estelle DOUDET\*

*Qu'est-ce que la littérature sinon ce qui transforme  
le corps vide en corps de mots ?*

Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*,  
Paris, Albin Michel, 2007, p. 30

En 1923, lors de la première exposition du Bauhaus, Oskar Schlemmer présentait la pièce *Das Figurale Kabinett (Le Cabinet figurale)*. Il y mettait en scène des figures en relief, portées par des hommes devenus à travers elles machines. Ces « personnages », mêlant accessoires et corps d'acteurs, étaient nommés le Monsieur Très Bien, le Corps en violon ou la Main Gigantesque. Le théâtre d'Oskar Schlemmer, à l'instar des nombreuses expériences avant-gardistes de l'art allemand pendant l'entre-deux guerres, interroge la possibilité d'une scène de l'abstraction. Cet art explore les rapports entre l'épaisseur physique portée par le corps de l'acteur et le *metaphysicum abstractum*, le sens allégorique donné à ses mouvements. Il pose de façon aiguë la question de l'impossible abandon du corporel au théâtre. Trois ans plus tard, dans son ouvrage *Mathématique de la danse*, Oskar Schlemmer révélait les sources de sa recherche : la réflexion menée par le groupe du Bauhaus ; la philosophie de Schopenhauer, dénonçant l'incapacité de l'homme moderne à réinventer la communication abstraite ; les

\* Université Lille 3 - UMR 8529 Irhis.

scènes médiévales, où, selon Schlemmer, l'allégorie soutenait la dynamique heuristique des spectateurs<sup>1</sup>. La rapide allusion du metteur en scène aux théâtres médiévaux prenait alors sens dans le contexte de polémique anti-aristotélicienne, dont Brecht offre un autre exemple à la même époque.

Les présupposés du théâtre de l'abstraction au 20<sup>e</sup> siècle sont certes ancrés dans un univers mental qui n'a que peu à voir avec celui des moralités dramatiques des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles ; cependant les réflexions du Bauhaus offrent un éclairage inattendu sur les relations que les moralités entretiennent avec la notion de personnage scénique. Car pour Schlemmer, un théâtre de l'abstrait n'est pas un théâtre déserté par le corps. C'est même tout le contraire : l'artiste allemand choisit la danse comme l'expression la plus efficace de la métaphysique qu'il revendique. Le paradoxe du théâtre du Bauhaus est de faire du corps un lieu en transformation où s'incarnent et se désincarnent des idées abstraites, transformées par le mouvement des gestes.

Le lecteur actuel des moralités dramatiques françaises est souvent frappé par leur mise en scène des corps, qui est fréquemment synonyme d'une mise en question. Des transformations physiques, des jeux de costume, une gestuelle fortement signifiante animent la scène au point que l'intrigue s'y résume parfois. S'interroger sur la dramatisation moralisée du corps ouvre d'emblée deux pistes de recherche : qu'appelle-t-on un personnage théâtral, lorsque ce dernier n'est pas intégré à ce qu'Alan Knight a nommé le *mythos* et qu'il échappe à une caractérisation fictionnelle<sup>2</sup> ? Que signifie, en termes d'espace et de présence corporelle, mettre en scène un discours éthique – ce que la moralité est bien davantage que l'hypothétique « genre dramatique » dont la définition échappe depuis toujours à la critique ?

Il est difficile de répondre à ces questionnements dans l'espace nécessairement restreint d'une étude de cas. Les lignes qui suivent n'espèrent donc poser que quelques jalons, à travers l'analyse de deux groupes de moralités représentées entre le début du 15<sup>e</sup> siècle et le milieu du siècle suivant.

Le premier groupe est constitué par les deux moralités qui semblent avoir été jouées au Collège de Navarre en 1427 et 1428<sup>3</sup> n.s. La première

d'entre elles porte le titre moderne de *Moralité du jour saint Antoine*, inspiré par l'incipit du texte dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, ms. 25547 : *Cy s'ensuit une moralité faite au college de Navarre a Paris, le jour saint Anthoine, l'an mil IIIIc XXVI, a cinq personnages*<sup>4</sup>... Une telle titulature est justement célèbre puisqu'elle offre la première mention explicite du terme « moralité » pour qualifier un texte théâtral. Cette désignation est également présente, sous une forme développée, pour la seconde pièce : *une moralité faite en foulois (...) laquelle fut jouée a Paris au college de Navarre, l'an mil IIIIc et XXVII*<sup>5</sup>. Composées et mises en scène dans le même milieu théâtral et devant un public sans doute relativement homogène, les deux moralités explorent des registres différents : d'une tonalité exemplaire et éthique pour la *Moralité du Jour saint Antoine* ; d'un ton *en foulois*, tendant vers la farce, dans l'autre *Moralité*. Toutes deux ont en commun une réflexion, sérieuse ou plaisante, sur les fonctionnements problématiques du corps allégorique en scène.

La personnification allégorique dans les œuvres narratives a pour caractéristique une présence à double foyer, à la fois *persona* fictive et truchement d'une *senefiance* à déchiffrer par le lecteur. Figure de similitude, elle repose sur divers systèmes analogiques, permettant la mise en rapport d'éléments hétérogènes. Sur le théâtre, le corps allégorique fonctionne à l'intérieur d'un jeu, tout en renvoyant à la fois à une *senefiance* morale, à des références livresques et à des modèles rhétoriques. Une inspiration bien connue des moralités de cette période est le modèle homilétique<sup>6</sup>. La relation que nos exemples entretiennent avec le sermon est explicitée à plusieurs reprises. Dès l'ouverture de la *Moralité du Jour saint Antoine*, le Docteur se plaint que les prêches contemporains n'aient plus d'efficacité face à un auditoire peu enclin à l'écoute, justifiant par là le passage à la scène.

#### LE DOCTEUR

*On presche, on crie, on admoneste,  
Il n'est mal qui ne viengne en place,  
D'en parler on se ront la teste,*

*Mais pour tant querez qui mieulx face.* (éd. cit, v. 9-12)

Dans la *Moralité des Cinq sens et du Cœur*, qui appartient au second groupe d'exemples examinés, le discours de Raison est également assimilé à un sermon. Cette fois, ce sont les autres personnages qui se révèlent de turbulents auditeurs.

<sup>1</sup> O. Schlemmer, *Métaphysique de la danse*, publié dans O. Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, éd. et trad. E. Michaud, Lausanne, CNRS / L'Age d'Homme, 1978.

<sup>2</sup> A. Knight, *Aspects of genre in late Medieval French drama*, Manchester University Press, 1983, p. 17 et suivantes. Une caractérisation fictionnelle est par exemple le nom propre de la figure dans une histoire connue, tel Pilate dans les Passions. La sollicitation culturelle du spectateur, sa connaissance préalable du *mythos*, prennent alors généralement le pas sur la *nécessité* d'interpréter le personnage, ce qui n'exclut d'ailleurs pas la *possibilité* de son interprétation dans différents contextes de représentation.

<sup>3</sup> *Deux Moralités inédites, composées et représentées en 1427 et 1428 au collège de Navarre*, éd. A. et D. Bessier, Paris, 1955.

<sup>4</sup> Paris, BnF, ms. 25547, f. 313 ; les dates données par les éditeurs sont naturellement nouveau style.

<sup>5</sup> Archives du Puy-de-Dôme, 2 E 1076, f. 32. Ce manuscrit s'ouvre sur un recueil de poésies d'Alain Chartier.

<sup>6</sup> A. Hindley, « Preachnig and plays : the Sermon and the Late Medieval French Moralités. » dans *Le Moyen Français*, 42, 1998, pp. 71-85.

## LE CUER

Mes compaignons, avez ouï  
Le grant sermon de ceste dame<sup>7</sup> ?

Les moralités du collège de Navarre se donnent comme des incarnations théâtrales d'admonestations morales. Allégoriser les corps, dans la tradition herméneutique chrétienne, est un excellent moyen pédagogique de soutenir la compréhension du spectateur et d'éveiller son intérêt. Dans la *Moralité du Jour saint Antoine*, le Docteur a la charge de justifier la dramatisation de thèmes homilétiques. *L'exemplum* des prêcheurs se heurte, dans ce Paris soumis à la guerre civile et gagné par une certaine perte de croyance, au manque d'écoute du public. *L'exemplum* dramatisé se veut donc un remède, selon le principe : *verba volant, dramatis personae manent* – ou, comme le dit le Docteur, « *magis movent exempla quam verba* » (v. 65).

## LE DOCTEUR

Choses par exemples monstrées  
Meuvent et sont plus a memoire  
Que paroles tantost passées. (éd. cit., v. 62-64)

Pour mieux attirer les corps des auditeurs, il est nécessaire d'incarner le discours du prêche, donc de le mettre en scène à travers des corps d'acteurs. Ceux-ci sont alors désignés par trois termes : ils sont *personnages*, ce qui correspond à leurs rôles ; ils sont *figures*, de nature allégorique, ce qui implique une moralisation de leur essence ; enfin ils sont *esemples*, éclairant la *senefiance* globale de la pièce. Le corps de l'acteur dans les moralités apparaît comme triplement en représentation<sup>8</sup>.

Il y a néanmoins un certain nombre de problèmes à laisser un corps d'acteur incarner un discours moral. Le monologue du Docteur montre que ces écueils sont présents à l'esprit de ceux qui font jouer et jouent la moralité. Dans la narration ou le sermon, le discours éthique et ses *exempla* se stabilisent dans une voix qui assure le passage du particulier (le témoin) au général (le prêcheur), mais aussi le retour au particulier (dénonçant les fautes de chacun). La voix encadrante d'un *acteur*, au sens médiéval du terme, est essentielle à ce fonctionnement, puisque toute parole dénonçant

le désordre doit assurer son authenticité dans le témoignage personnel (*j'ai vu*) et dans une herméneutique vertueuse (*j'ai jugé*). Au théâtre, la voix encadrante, garante de la rhétorique démonstrative, manque souvent. Ce sont donc les corps qui doivent stabiliser à eux seuls l'interprétation.

Les moralités du Collège de Navarre choisissent de résoudre ce problème en mettant en scène des commentateurs, les « Docteurs », qui sont par deux fois l'incarnation de la voix prêcheuse et de la dimension didactique du théâtre, sans être véritablement des allégories. Ainsi, pour que certains corps soient moralisés, comme *l'Omme*, le *Dyable* ou le *Pechié*, il faut que d'autres corps ne le soient pas et fonctionnent différemment, comme des voix *off*, par exemple. Cela explique en grande partie que la critique ait échoué à définir le « genre » de la moralité par un personnel uniformément allégorique. En effet, la plupart des pièces que l'on désigne aujourd'hui ainsi proposent des personnages dont le rôle, certes général, ne va pas toujours de pair avec une nature abstraite, mais en permet sur scène la possibilité.

À la question « comment moraliser le corps d'un personnage ? », l'allégorisation est donc loin de constituer l'unique réponse. De plus, les dramaturges des moralités ne peuvent éviter l'épineux problème du choix du corps représenté. La source d'une représentation physique, par exemple la sexualisation d'un personnage, doit-elle être puisée dans la cohérence grammaticale de la langue, dans le fonctionnement de la scène ou dans les souvenirs intertextuels dont on peut créditer le spectateur ? Le prologue du Docteur, dans la *Moralité du Jour saint Antoine*, est consacré en grande partie à l'exposition de ce problème : quel corps donner à *Pechié* ?

À l'orée de la pièce, le personnage du commentateur doit justifier un choix dramatique qui peut surprendre : l'incarnation de Pêché par un corps de femme – ou plus exactement par la représentation du sexe féminin, l'acteur jouant le rôle étant, selon toute vraisemblance, un homme. L'argument invoqué est d'autorité : Varron, rapporte saint Augustin, aurait fait peindre une affreuse figure féminine pour montrer à ses contemporains la menace du mal. La source alléguée par le Docteur est pourtant plus problématique qu'il n'y paraît et le personnage de *Pechié* ne manque pas d'exprimer son exaspération devant les contradictions entraînées par son incarnation scénique.

## PECHIE

O Varro et vous Anciens,  
Philosophes et clerks payens,  
Que fit vostre engin de damage  
Au djable, quant en ymage  
De femme me fistes descrire ! (éd. cit., v. 141-145)

<sup>7</sup> *La Moralité du Cueur et des cinq sens*, dans R. Bossuat, « Jean Gerson et la moralité du cœur et des cinq sens » dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à E. Hoepffner*, Paris, 1949, pp. 356-360, v. 57-58.

<sup>8</sup> J.-P. Bordier, « *Magis movent exempla quam verba*. Une définition du jeu théâtral dans *La moralité du jour saint Antoine (1427)* », dans *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, éd. J.-P. Bordier, S. Le Briz-Orgeur et G. Parussa, Paris, Champion (Le savoir de Mantice, 6), 1999, pp. 91-104.

D'une part, en effet, prendre corps signifie pour *Pechié* se dévoiler. Son actualisation sur les planches ne manquera pas, selon le personnage, d'entraver la séduction silencieuse dont il usait sur les âmes des spectateurs. Le corps scénique est alors la projection spectaculaire des fantasmes et des maux spirituels dont souffre le public. Il les dénonce, les désarme et les guérit, en une sorte d'exorcisme théâtral. On comprend que l'un des ressorts dramatiques les plus efficaces des moralités ait été de présenter des personnages dont l'essence est menacée par l'apparence que le théâtre leur donne et qui n'aspirent qu'à quitter des corps d'acteurs qui les exposent dangereusement à la disparition.

D'autre part, choisir un corps féminin pour représenter le Pêché ne va pas sans troubler l'économie du dialogue. En effet, le personnage est dit « fils du Diable » et ses interlocuteurs le désignent à la troisième personne masculine. Mais lorsqu'ils sont engagés en dialogue avec lui, le corps féminin de *Pechié* impose une distorsion aux règles élémentaires de la langue. L'hésitation entre féminin et masculin, entre le nom et le corps, pourrait être un obstacle puissant pour la construction du personnage théâtral. Si la moralisation du corps de *Pechié* fonctionne pourtant, c'est que la définition même du personnage change ici. Il peut être tour à tour femme ou homme, parce qu'il est avant tout représentation. Représentation ne signifie pas abstraction : la séduction ou la répulsion d'un corps féminin en constante transformation est un attribut essentiel de *Pechié*. L'efficacité de la représentation prend sa source dans l'imaginaire du spectateur. Dans le corps féminisé de *Pechié*, celui-ci peut lire l'histoire d'Eve, et le Docteur ne manque pas de rappeler cet intertexte explicatif. Au-delà des références religieuses, la figure féminine renvoie aussi à la tradition iconographique des Vices, tels qu'on les voit figurer sur les murs du verger dans le *Roman de la Rose*. Le corps du personnage allégorique puise donc ses caractéristiques fondamentales, comme l'identité sexuelle, dans l'encyclopédie culturelle du public, encyclopédie que le corps de l'acteur sollicite mais aussi met en question.

Pour résoudre le double problème de la moralisation des corps et de l'incarnation des sens moraux, la scène des moralités utilise en effet les moyens du théâtre. *Pechié* se révèle un personnage séducteur et bavard – trop bavard, car le Diable lui-même ne parvient pas à arrêter le bavardage intempestif de son suppôt<sup>9</sup> ! Sa gestuelle exhibe et cache son corps, son physique effraie et fait naître le désir. Tous ces éléments dramatiques montre que *Pechié* est un rôle efficace parce que féminin. Les relations entre *Pechié* et *L'Homme* se teintent d'ambiguïté, leurs corps se frôlent et s'évitent comme

ceux d'un couple, dans un face-à-face qui fait échapper les figures à la pure incarnation d'idées<sup>10</sup>.

L'OMME

*Je ne me pourroye esjoir*

*Quand je te voy ainsi desfait.*

PECHIÉ

*Tu n'as pas toujours ainsi fait*

*Car plaisir souvent en moy prens.* (éd. cit. v. 378-381)

Qu'arrive-t-il au corps moralisé lorsque l'évidence du sens éthique disparaît ? Un personnage de moralité peut-il refuser le corps qui lui est imposé ? Ce sont les questions que pose la seconde moralité de ce groupe, la *Moralité de 1427 (a.s.)*, parfois également appelée *Moralité pour le châtiment du Monde*. La mention *en foulois* apparaissant dans l'incipit de la copie renseigne sur la tonalité comique de la représentation et sur sa portée potentiellement politique. En effet, pendant la guerre civile qui éclate au début du 15<sup>e</sup> siècle et dont les effets dévastateurs se font encore sentir en 1428, le Collège de Navarre, pépinière d'intellectuels et de cadres de l'université de Paris, avait pris nettement parti pour les Armagnacs. Cela lui avait valu d'être la cible d'attaques féroces des Bourguignons entrant dans Paris en 1418, l'établissement ayant été fermé et de nombreux maîtres exilés. Dix ans plus tard, le Collège avait reconstruit sa réputation scientifique et revendiquait un rôle éminent dans l'édification des fidèles parisiens, comme la *Moralité* jouée l'année précédente le montre. C'était donc une école où le Monde pouvait venir s'instruire, ce qui est l'objet de la mise en scène.

Le lieu théâtral est cette fois nettement réflexif, puisqu'il s'agit d'une salle de classe. Le Docteur, flanqué de son valet Guillot, est un personnage vaniteux et emphatique, qui annonce que *sermon ou lesson, c'est tout ung* (éd. cit. v. 78). Cependant, malgré les admonestations du professeur qui les invitent à venir sur scène, les acteurs refusent d'accorder leur corps à la représentation et tentent d'échapper au costume, à la gestuelle qui les constitueraient en personnages de théâtre. Quatre d'entre eux restent pelotonnés aux coins de la salle. Ce sont des écoliers qui dorment et que la cloche du Docteur a du mal à réveiller. Le Monde est, quant à lui, contraint de se rendre à l'école, tout en espérant que *l'enseignement* passera par *l'esbattement*, afin qu'il s'amende sans effort de ses péchés. Non seulement le Monde est un fort mauvais élève, mais, seule allégorie de la pièce, il est

<sup>9</sup> Le Diable (à *Pechié*) : « *Hola ! hola ! Il doit suffire / De par le dyable, c'est trop dit !* », éd. cit. v. 208-209.

<sup>10</sup> A ce sujet, on peut consulter également l'étude d'O. Duhl, « Late Medieval French Morality Plays : From Allegory to Mimesis. » dans *Studi Francesi*, 40, 1996, pp. 17-27.

réticent à se transformer en personnage en changeant d'habit, ce qui est pourtant obligatoire pour recevoir l'enseignement du Docteur.

LE DOCTEUR

*Vous n'estes point en tel habit*

*Come il appartient a la feste.* (éd. cit., v. 340-341)

La mise en scène de la *Moralité de 1427 (a.s.)* s'organise assez nettement comme une reprise parodique des questions qui avaient été abordées dans la *Moralité du jour saint Antoine* : le public a besoin de la représentation théâtrale pour mieux se connaître et des corps des acteurs pour projeter ses débats intérieurs. Pour cela, il est nécessaire que ces corps se transforment en personnages. Or c'est précisément là où le bât blesse. Le Monde doit accepter une gestuelle et un costume qui montrent l'abandon de ses fausses croyances et son accès à la connaissance de soi. Mais d'abord comiquement perdu dans le jeu théâtral et n'en comprenant pas les règles, le Monde ne sait pas qui il est.

Le Monde

*Que je ne scay pas proprement*

*Si je suis home seullement*

*Je croy que nennil ne autre beste* (v. 391-393)

Quitter l'habit pour prendre le costume, c'est accepter d'entrer dans une représentation où le corps fait sens, où le monde devient le Monde. Dès lors que celui-ci se dépouille de ses vêtements habituels, *il commence a ce reconoistre* et comprend la leçon du Docteur : *Bonne doctrine met en luy / Qui se chastie par aultruy* (éd. cit., v. 496-497). L'enseignant propose alors à tous ses élèves un « entremets », une fable latine glosée en français, et que l'on met aussitôt en scène, dans une duplication des niveaux de représentation.

LE DOCTEUR

*Ha ! Monde, as tu bien entendu*

*Ces vers ? J'ay beaucoup attendu*

*A les mettre en jeu.* (v. 630-632)

Cette *mise en jeu* permet la transformation des corps en personnages. Les écoliers et le Monde, qui étaient jusqu'ici dominés par une réticence à entrer dans la pièce de théâtre, par un refus de laisser leurs corps représenter autre chose qu'eux-mêmes, deviennent des allégories. Le jeu dans le jeu redouble sur scène le corps politique d'un royaume malade, que le dialogue théâtral et la moralisation des corps sur scène pourraient guérir.

LE DOCTEUR

*Je suis le roy ; prenons le cas ;*

*Le Monde sont mes trois estas*

*Et vous estes entre vous quatre*

*Les clers. Dites, pour nous esbatre,*

*Dictes et ne parlez qu'a moy*

*Les causes et les raisons pour quoy*

*Ce royaume la fu changiez*

*Tellement et vous abergiez*

*Et si haut que chacun l'entende,*

*Affin que le Monde s'amende*

*S'il treuve en soy qu'amender* (éd. cit., v. 1085-1095)

La *Moralité* esquisse les étapes de la moralisation du corps dramatique et en explique le sens. Le Monde devient ce qu'il était dès le départ, mais sans le savoir : les états d'un royaume déchiré. L'allégorisation est montrée comme un processus : le Monde se révèle un personnage, en refusant d'abord son corps de théâtre, puis en l'assumant ; la féminisation ambiguë de *Pechié* ne cessait pas d'être l'objet de questionnements.

L'évolution de la *Moralité de 1427 (a.s.)*, d'une pochade étudiante à une critique de la situation politique contemporaine, repose sur les mutations de la représentation d'un corps, celui de l'allégorie. Ce fonctionnement n'est pas sans annoncer celui des sotties des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Cette pièce est-elle une « moralité » comparable à la précédente ? Leur lecture, comme celle de nombreuses pièces appelées ainsi, laisse penser que la moralité, loin d'être un genre codifié, est en fait la mise en jeu d'un discours à dominante éthique. Le moteur de sa plasticité est, entre autres, la représentation – souvent réflexive – du corps des personnages et des acteurs.

La moralisation et l'allégorisation des corps en scène semblent particulièrement nettes dans les pièces qui montrent un morcellement du corps humain. Dans le corpus actuellement connu des moralités françaises, qui compte environ cent quinze pièces, d'assez nombreux textes conservés présentent un tel morcellement qu'ils choisissent parfois comme principale articulation du discours théâtral. Ils peuvent ainsi montrer un corps malade, à l'exemple de la *Maladie de Chrestienté* de Mathieu Malingre ; un corps désuni ou en débat, dans des textes comme *Mundus, Caro, Demonia* et ses nombreux avatars. Plusieurs pièces sont inspirées par le motif des cinq sens. L'étude ici menée se penche particulièrement sur *Le Cuer et les cinq sens* et une farce moralisée sur le même thème, recueillie dans un imprimé du 16<sup>e</sup> siècle.

Ces deux textes ont en commun une source d'inspiration, la moralisation des sens de l'homme, motif particulièrement à l'honneur au 15<sup>e</sup> siècle. Les exemples poétiques en sont nombreux, chez Villon, Charles d'Orléans,

ainsi que les illustrations figurées, dont la plus fameuse est naturellement la Tapisserie de la Dame à la Licorne<sup>11</sup>. C'est également un lieu commun des sermons, exploité notamment par J. Gerson qui y a consacré trois prêches de grande notoriété au début du 15<sup>e</sup> siècle. L'éclatement du corps de l'homme, à travers la moralisation des cinq sens, est un moyen aisé de dénoncer le péché. De plus, la figuration de l'union et de la désunion à travers les sens n'est pas sans liens avec la fable des Membres et de l'Estomac contée par Ménénus Agrippa et rapportée par Tite-Live dans le livre II de son *Histoire Romaine*. Le *Policraticus* de Jean de Salisbury avait contribué dès le 12<sup>e</sup> siècle à la diffusion de cette fable, qui fait partie aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles d'une culture commune. Elle sert tour à tour à illustrer des discours politiques, moraux, spirituels ou comiques. La théâtralisation de ce thème si connu va de soi. Davantage problématiques sont les questions de représentation qu'il soulève. Que signifie représenter, par la présence physique de joueurs, un corps allégorique dont l'éclatement – et la signification éthique de cet éclatement – est au centre des intrigues ?

La pièce nommée aujourd'hui *Moralité du Cuer et des cinq sens* a retenu l'attention des critiques, de Louis Petit de Julleville à Robert Bossuat, comme l'une des plus anciennes manifestations du théâtre des collèges qui nous soit parvenue en français<sup>12</sup>. Elle appartient en effet à la production du Collège de Navarre. L'un des deux manuscrits qui la recueillent, aujourd'hui Paris, BnF, ms. 25547, conserve également la *Moralité du Jour saint Antoine*, ainsi qu'un *Purgatoire saint Patrick en prose*, un *Miroir des Pecheurs* et une version du *Testament de Jean de Meun*. Tous ces textes reflètent des perspectives pédagogiques communes qui permettent d'imaginer quelques hypothèses sur l'usage d'un pareil recueil. Il semble proposer à des *escoliers* un apprentissage de l'herméneutique et différents types d'illustration d'un discours édifiant, points essentiels dans la formation de clercs ou de futurs prédicateurs. Dans le second manuscrit qui conserve la

pièce<sup>13</sup>, elle apparaît à l'issue d'une copie quasi intégrale des sermons de Jean Gerson. Les relations de ce texte et de la culture homilétique paraissent assez claires.

Robert Bossuat, premier éditeur et l'un des rares critiques à s'être penché sur ce jeu, a proposé l'hypothèse, naturellement fort séduisante, qu'il aurait pu être rédigé par Jean Gerson lui-même lorsqu'il était étudiant ou jeune maître au Collège de Navarre vers 1370-1380. On peut également supposer que les sermons que Gerson, au sommet de sa gloire, prononce en 1402 sur ce thème<sup>14</sup>, ont pu inspirer une dramatisation scolaire par les maîtres du Collège. *Le Cuer et les cinq sens* sont présentés explicitement comme leçon dramatisée (*instructio per rythmum*), s'appuyant les *Divinae Institutiones* de Lactance. Les sens de l'homme doivent obéir à sa raison. Si le thème est rebattu, la mise en scène est intéressante, puisqu'elle utilise de façon réflexive le cadre scolaire où elle est représentée. Un professeur, Raison, tente de dompter l'énergie de cinq étudiants assez mauvaises têtes, les *Cinq Sens*, et de leur meneur, le *Cuer*. Il est possible que les *Cinq Sens* et le *Cuer*, dont les répliques sont assez brèves, aient été interprétés par des *escoliers* peu aguerris, alors que des acteurs plus confirmés jouaient les rôles de Raison et sa fille Conscience, laissant peut-être à l'un de leurs maîtres les quelques vers introductifs du *Doctor instruens*, qui fait entendre la voix off encadrante.

La scène sert ici, dit le Docteur dans les premiers vers, de *peinture et de livre* pour les spectateurs. Livre, car le sujet est issu des manuels scolaires ; peinture en mouvement, car chaque partie du corps reçoit une incarnation dans un acteur : *Choses par exemple montrées / Meuvent et sont plus à memoire / que paroles tantost passées*. On reconnaît ici une reprise textuelle exacte de la *Moralité du Jour saint Antoine* (ou peut-être, plus sûrement, le contraire). La différence réside dans le fait que le rôle de l'Homme est remplacé par des synecdoques. Les Sens et *Cuer* sont représentés par six

<sup>11</sup> J.-P. Boudet a récemment rapproché cette œuvre de la première *Moralité* dont nous allons parler ; J.-P. Boudet, *La dame à la licorne*, dans *Religion et société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à J.L. Biget*, éd. P. Boucheron et J. Chiffolleau, Paris, 2000, pp. 551-562, ainsi que dans la version augmentée et en ligne de son article « La dame à la licorne et ses sources médiévales d'inspiration », sur [lamop.univ-paris1.fr/W3/DamealaLicorne.pdf](http://lamop.univ-paris1.fr/W3/DamealaLicorne.pdf)

<sup>12</sup> La bibliographie est, en la matière, ancienne ou fragmentaire. On se reportera notamment à L. Massebieau, *Les colloques scolaires du 16<sup>e</sup> siècle et leurs auteurs (1480-1570)*, Paris, J. Bonhoure, 1878 ; L. Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Âge*, Paris, Léopold Cerf, 1885 ; L.V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907 ; R. Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929 ; R. Bossuat, « Le théâtre scolaire au collège de Navarre (14<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècle) », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, pp. 165-176. Mathieu Ferrant prépare actuellement une thèse de doctorat sur le théâtre des collèges en France aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, sous la

<sup>13</sup> Paris, BnF, ms. 25551. Voir l'étude rapide de ces recueils dans l'édition de R. Bossuat, « Jean Gerson et la moralité du cœur et des cinq sens », art. cit., et dans R. Bossuat, « Gerson et le théâtre » dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 109-2, 1951, pp. 295-298.

<sup>14</sup> Jean Gerson, *Œuvres complètes*, éd. P. Glorieux, Paris-Tournai, 1960-1973, vol. VII, *L'œuvre française*, t. II, p. 1081-1082. En mars 1402, le chancelier de Paris prononce un sermon décrivant l'éducation des sens, « ces six disciples de vraie doctrine et bonnes mœurs » : « les cinq sens corporels : l'oyeu, l'oreille, la bouche, le nez, l'atouchement, et le cuer qui est dedans », ce dernier étant « le plus ancien et principal de ceste escole de l'ame ». Ils sont appelés à être les élèves de « Raison la saige » et de « Conscience la veritable ». Le lien avec la dramatisation du Collège de Navarre est évident. Deux autres sermons importants permettent à Gerson de revenir sur ce thème dans les mois suivants. R. Bossuat voit dans Gerson l'auteur de cette pièce, jouée vers 1380, alors qu'il est au collège de Navarre ; J.-P. Boudet accepte l'attribution, en plaçant sa rédaction en 1395. Nous aurions tendance à reculer la date de la performance possible vers 1402, en restant prudente sur l'attribution.

acteurs en habit d'écolier, qui au début de la pièce surgissent l'un après l'autre à la voix de Dieu : *Cuer*, *Tast* (ou *Attouchement*), *Langue*, *Flair*, *Œil*, *Oÿe*. Ces rôles sont d'abord de pures présences physiques, dénuées de parole. Sur scène, chaque acteur reçoit des *lectiones*, préceptes écrits dans des livres ou sur des phylactères visibles du public. Ces accessoires-inscriptions permettent la moralisation des rôles. Chaque Sens cache un vice, lié à une mauvaise utilisation : l'ouïe se prête aux médisances, la bouche est suspecte de gourmandise, l'odorat, de mauvais instincts, etc. Une fois cette moralisation réalisée, le processus allégorique s'enclenche : le Docteur et Raison insistent sur l'éparpillement des rôles ; les répliques désordonnées des Cinq Sens montrent, par analogie, la désunion intérieure qui guette l'Homme et sa propension au péché. La première partie de la pièce illustre cette idée à travers la métaphore d'une classe dissipée. Pendant que Raison débite un discours filandreux, les élèves envisagent de faire l'école buissonnière, voire de provoquer la dépression nerveuse de l'enseignant, privant Raison de sa clairvoyance.

*TAST / ATTOUCHEMENT*

*A luy brairons, puis ly rirons*

*De sa, de la, tant nous yrons*

*Tant ly ferons nous de meschief*

*Que ly clorrons les yeulx du chief*

*Qu'elle veoir ja ne savra*

*Sa besoigne comment s'era.* (éd. R. Bossuat, v. 67-72)

Lorsque chaque sens peut prétendre agir de façon indépendante, en se laissant aller à la dissipation, l'idée même de l'homme est en péril. L'autonomisation progressive des corps mime ce processus délétère : les Sens sont d'abord des acteurs vêtus en *escoliers*, puis dotés de noms allégoriques, puis moralisés par les inscriptions, abandonnés enfin à un désordre métaphorique. La seconde partie de la pièce vise à réunir et ordonner. Logiquement, les corps et les voix des Cinq Sens et du *Cuer* seront réduits au silence et à l'immobilité. Conscience est particulièrement attentive à réfréner le mouvement des gestes et la diversité des répliques. Dès son intervention, les Cinq Sens ne parlent plus qu'en chœur, alors que le *Cuer* résiste encore. Conscience s'empare finalement du discours et renvoie les six autres acteurs à un silence qu'ils n'auraient jamais dû quitter.

*Le Cuer et les Cinq Sens* est d'évidence une pièce scolaire, dominée par le souci pédagogique, jouée pour et par un public de collègue. On aurait tort cependant de penser que didactisme et réflexion théâtrale s'opposent. C'est de façon spectaculaire qu'est posé le problème de la représentation des corps dans les scènes morales. Chaque corps d'acteur donne certes une visibilité à une partie de l'homme. Mais cette visibilité est aussi synonyme

de désunion. En accédant à une identité théâtrale, les allégories *Cuer*, *Bouche*, *Oÿe* et les autres, mettent en péril l'identité humaine qu'ils sont censés incarner. Pour rétablir l'ordre, il faut effacer les corps que l'on doit pourtant montrer. La scène fait ainsi surgir des problèmes inconnus du sermon narratif, ajoutant à la trame morale (les sens doivent obéir à la raison et à la conscience) les paradoxes inattendus de la représentation.

*La Farce Moralisée des Cinq Sens*<sup>15</sup> est une inversion malicieuse de ce fonctionnement. Ce jeu, édité au milieu du 19<sup>e</sup> siècle par Viollet-le-Duc, porte le titre, dans l'original, de *Farce nouvelle des Cinq Sens de l'Homme, moralisée et fort joyeuse pour rire et recreative, et est à sept personaiges, c'est assavoir : l'Homme, la Bouche, les Mains, les Yeulx, les Piedz, l'Oÿe, et le Cul*. L'imprimé date du milieu du 16<sup>e</sup> siècle ; il est difficile, en l'état actuel des recherches, de dater la pièce de façon plus précise. L'association des deux adjectifs *moralisée* et *joyeuse* semblent indiquer une dimension parodique : la fameuse structure *moralisée* faisant dialoguer l'Homme et ses sens est subvertie par le rire. Ce déplacement est illustré par le changement des rôles. Raison et Conscience font place à l'Homme, maître de ses serviteurs, les Sens.

*L'HOMME*

*J'ay mes cinq sens, qui nullement*

*De moy servir ne sont las* (éd. cit., p. 300)

Règne ici une union joyeuse entre le tout, l'Homme, et ses parties, les Sens, fondée sur une relation plus politique que morale. Raison et Conscience prêchaient la vertu à des Sens-écoliers ; l'Homme exerce ici sur eux un pouvoir inspiré de la fable des Membres et de l'Estomac et des figurations communes du corps de l'Etat. Le flou des références permet le fonctionnement de la parodie.

Lorsque l'Homme s'adresse aux autres personnages, *Mes cinq sens !*, ils répondent en chœur *Monsieur ?*, en serviteurs stylés. Rapidement, les parties du corps s'autonomisent, en reproduisant le processus fréquent dans les pièces morales, comme le *Cuer et les Cinq Sens*. Le public voit donc se présenter la Bouche, les Yeux et l'Oÿe. Le sens du toucher est incarné par deux personnages, les Mains et les Pieds, puisant sans doute à la fable des Membres. Cette distorsion fait glisser l'allégorisation vers l'exhibition grotesque. Les jeux de scène fondés sur une gestuelle volontairement non-métaphorique des acteurs apportent un comique certain. Ainsi les Pieds restent-ils sous la table pendant le banquet, ce qui d'évidence ne les réjouit pas. L'odorat est absent, afin d'être remplacé par un autre personnage dont

<sup>15</sup> *Farce Moralisée des Cinq Sens*, dans *Ancien Théâtre français*, éd. Viollet le Duc, tome 3, Paris, 1854, pp. 300-324 (n° 61).

le lien à ce sens est souligné avec plus ou moins de subtilité, le Cul. Alors que l'évolution de la synecdoque à l'allégorisation morale est perturbée, les corps suscitant le rire parce qu'ils demeurent des éléments réfractaires à l'abstraction, la moralisation des rôles est également bloquée : point de discours de prêche, mais de joyeuses chansons à l'unisson.

[Ils chantent tous]  
*L'homme a tant lysse chere  
Qu'il employe ses cinq sens  
A faire joyeuse chere.* (éd. cit., p. 302)

Alors qu'au contraire de la moralisation sérieuse, l'Homme et ses parties semblent vivre en harmonie, surgit le trouble-fête, le Cul. Ses habits sont déchirés, il n'a ni chausse, ni pourpoint, et assume un rôle de perturbateur qui n'est pas sans lien avec celui, traditionnel, de *Pechié*. De nouveau le rire surgit d'une allégorisation perturbée. Le corps de l'acteur qui joue le Cul signifie tout entier ce personnage. Il est parfaitement compréhensible que tout le monde se récrie quand il veut poliment se découvrir : ôter son bonnet est littéralement inoffensif, mais le sens allégorique persiste assez pour qu'un geste anodin de ce personnage signifie, par un mélange de synecdoque et de métaphore, un dévoilement obscène.

À l'instar de pièces plus sérieuses, la mise en scène du morcellement physique par des corps d'acteur ouvre une réflexion sur la représentation. Comme *Pechié* se plaignait d'être incarnée par un corps ambigu, le Cul s'irrite de ne pas être accepté sur la scène pour ce qu'il est. Il regimbe contre le refus de l'homme de le nommer avec exactitude, lui reconnaissant ainsi une identité allégorique.

*L'HOMME  
Qui es-tu ? le dos ?  
LE CUL  
Je suis le Cul.  
Ne vous desplaise, c'est mon nom,  
Qui a partout très grant renom  
Combien que soye mal vestu.* (éd. cit., p. 305)

Le corps allégorique est-il forcément un oubli du corps réel ? Moraliser, est-ce nier la dimension concrète et physique, en multipliant paradoxalement ses incarnations sur la scène ? C'est autour de ces questions de *convenientia* et du droit d'accès à la scène pour les parties corporelles amORALES que se noue le conflit entre les personnages. À l'issue du banquet, quelques troubles intestinaux découvrent cependant à l'Homme que toutes les parties de son corps ont droit à la parole scénique. Par un ultime retournement

qui parodie la prise de pouvoir de Conscience sur les Sens de l'Homme, le Cul réduit tous ceux qui ont refusé de le reconnaître au silence et à une éternelle servitude.

*LES MAINS  
Sera-ce à faire longuement  
Ce servaige-cy ?  
LA BOUCHE  
Il durera  
Autant que l'homme vivera.* (éd. cit., p. 323)

La *Farce moralisée des Cinq Sens* place l'idée de représentation sous le signe de la dérision et de la scatologie. Pourtant, une nouvelle fois, elle interroge le paradoxe du corps moralisé, entre morcellement allégorique périlleux, dont l'efficacité s'appuie sur les capacités heuristiques des spectateurs, et remise en question de la notion de personnage dramatique.

Les moralités françaises échappent depuis longtemps aux définitions que l'on a tenté de donner d'elles comme « genre dramatique ». C'est peut-être parce que ces pièces, difficiles d'accès et de compréhension souvent malaisée, ne peuvent être comprises par de pareilles catégories. Loin de proposer les représentations schématiques que l'on croit, scènes où des allégories mécaniques porteraient d'insipides messages moraux, elles apparaissent davantage comme la dramatisation d'un discours à dimension éthique. Cette dramatisation est un processus. C'est sans doute ce terme qui exprime à nos yeux le mieux, dans l'état actuel de notre recherche, leur fonctionnement : un processus d'écriture, faisant passer certains thèmes ou schémas narratifs à la scène ; un processus de représentation, mettant en jeu la notion de personnage et d'incarnation ; un processus de communication avec le public des spectateurs. Tous ces mouvements se croisent dans la question du corps : corps de l'allégorie, dont l'abstraction nécessite une forte présence corporelle ; corps de l'acteur. La paradoxale métaphysique de la moralité dramatique est que le corps n'est uniquement pas un objet représenté, mais un sujet de représentation. Qu'est-ce que moraliser un corps ? Qu'est-ce que dramatiser une allégorie ? Les études de cas que l'on a esquissées dans cette brève enquête permettent en partie de répondre à ces problèmes<sup>16</sup>. La dramatisation moralisée repose sur les évolutions et

<sup>16</sup> Pour une étude complémentaire de l'évolution du personnage allégorique sur les scènes des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, nous nous permettons de renvoyer à Estelle Doudet, « *Finis allegoriae* : un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) » dans *Maine belle oeuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, édition D. Hüe, M. Longtin et L. Muir. Orléans. Paradigme 2005 pp. 117-144

les questionnements d'un corps sans cesse en représentation, dont elle peut réduire ou réinventer les niveaux d'abstraction et de concrétude. Comme l'avait senti Oskar Schlemmer, le théâtre des moralités dites médiévales fut en son temps un espace d'expérimentation scénique, un *Cabinet figural*, où les corps s'avancent entre masques et figures.