

« Le théâtre au Moyen Âge »

Normand Leroux

Numéro 24 (3), 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29490ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Leroux, N. (1982). Compte rendu de [« Le théâtre au Moyen Âge »]. *Jeu*, (24), 136–138.

« le théâtre au moyen âge »

Actes du deuxième colloque de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977. Ouvrage publié sous la direction de Gari R. Mullet, Montréal, collection « Exploration »/Études médiévales, l'Aurore/Univers, 1981, 308 p.

Après les magistrales études des Koenigson, Rey-Flaud et autres spécialistes qui ont renouvelé notre connaissance sur des points capitaux d'un genre trop longtemps négligé, voici que paraissent aux Éditions l'Aurore/Univers, dans la collection « Exploration »/Études médiévales » dirigée par Bruno Roy, les actes du deuxième colloque de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval tenu à Alençon en 1977. Les dix-sept communications formant la matière de ce livre de plus de trois cents pages, et qui comporte une trentaine d'illustrations ainsi qu'un très utile résumé des discussions, portent sur les sujets suivants: l'expression corporelle, les mystères, la farce, la moralité et la sottie.

La première étude, due à Dorothy E. Latz, traite de « l'Expression corporelle dans quelques mystères anglais et français ». L'auteur relève tout d'abord une première et évidente particularité de la mise en scène des mystères des XV^e et XVI^e siècles: l'*amplification*. Elle signale ainsi l'ampleur démesurée de diverses Passions, la *Passion de Valenciennes*, par exemple, qui s'étend sur plus de 45 000 vers et dont la représentation exigeait une vingtaine de jours! Ce gigantisme, qui s'est manifesté progressivement, a plusieurs ramifications: nombre croissant des personnages, multiplication des scènes de diables et d'anges,

emprunt de plus en plus fréquent à la légende au détriment de la Bible, utilisation « baroque » de décors élaborés, recours à des effets audiovisuels très spectaculaires, etc.

Dans « The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays », Clifford Davidson manifeste, en premier lieu, son scepticisme à l'égard de l'opinion communément répandue selon laquelle les artistes imagiers du Moyen Âge auraient puisé leur inspiration dans les manifestations théâtrales du temps. Sans nier que le drame ait influencé les arts visuels, C. Davidson fait remarquer que le théâtre des mystères est *highly derivative* et que ses sources (bibliques, exégétiques, liturgiques) sont multiples et qu'il vaudrait mieux, en conséquence, analyser l'art et le théâtre du Moyen Âge en relation avec leur caractère iconique commun. Ce à quoi il s'emploie en concentrant son enquête sur le motif de la résurrection de Lazare.

En s'attardant à l'examen d'un motif également à la mode, le *Descendus Christi ad infernos*, Anna Cornagliotti, dans « Apocryphes et Mystères », se livre, elle aussi, à un travail comparatif. Elle s'intéresse en particulier à la transposition massive des récits apocryphes et légendaires dans les mystères, dont elle tente de découvrir les causes et de comprendre la transmission. En dépit des difficultés que soulève une telle étude — on oublie trop souvent qu'il n'existe pas de véritable édition critique de la *Légende dorée* — Anna Cornagliotti nous livre là une communication très

solide. Celle de Lyette R. Muir — « Apocryphal Writings and the Mystery Plays » — soulève, en dépit de sa brièveté, une question primordiale: qu'est-ce qu'un apocryphe? La définition est moins simple qu'il n'y paraît. Comment expliquer, par exemple, que dans la première journée de *la Passion* d'Arnoul Gréban, l'auteur annonce, au prologue, qu'il va suivre « l'evangile a nostre savoir/Sans apocriphe recevoir » alors qu'il fera, par la suite, une abondante utilisation du matériau apocryphe?

Aussi étonnantes les conclusions de « The Dramatic Context of the Tours *Ludus Paschalis* and the Sulmona Passion Fragment: A Study of Literay Influences » où Sandro Sticca démontre d'astucieuse façon que l'influence normande dans le royaume des Deux-Siciles ne s'est pas toujours effectuée dans le sens généralement admis. Le manuscrit du *Ludus Paschalis* de Tours a connu ainsi de bien étranges pérégrinations:

« In all probability a copy of the complete Montecassino-Sulmona plays travelled from the Benedictines of Montecassino to Sulmona and, through Benedictine monastic intermediaries either in Campania or Sicily, reached, by way of *Toulouse (sic)*, the French Benedictine Abbey of Marmoutier whence it found its final destination in Tours ».

La troisième partie du *Théâtre au Moyen Âge* s'ouvre par un article de Halina Lewicka: « l'Ancienne Farce française: quelques problèmes de recherche ». La spécialiste polonaise y dit croire toujours en l'utilité d'explorer ce genre selon une perspective philologique, mais il lui semblerait préférable de « se concentrer davantage sur la spécificité théâtrale de la farce, sur les systèmes de signes utilisés ». Aussi l'étude des filiations pourrait-elle avantageusement céder la place à une analyse comparée inspirée des travaux de Propp, de Greimas et de Bremond. Mme Lewicka soumet elle-

même quelques « farces conjugales » à une analyse s'appuyant sur Souriau. De son propre aveu, les résultats sont décevants: pour dégager les procédés de dramatisation « farcesques », il faudrait un appareil critique plus adapté que la symbolique des *Deux cent mille situations dramatiques*.

Michel Rousse explore « l'Espace scénique des farces ». Il ne craint pas d'avancer: « Le théâtre « farcesque », bien loin de chercher à provoquer la participation, (...) a affirmé une volonté de créer une rupture. » Tout concourt, soutient-il, à séparer acteurs et spectateurs: les dimensions de l'échafaud; l'échelle que l'on retire (pour empêcher que l'on monte sur la scène); le public massé devant le tréteau et qui jamais « n'entoure la scène, le rideau de fond en éliminant la possibilité ». La thèse, ce me semble, est plus brillante que solide.

J'en dirais autant de la communication de Konrad Scheell au titre volontaire-



ment provocateur: « Des farces féministes? ». Après avoir décrit le rôle de la femme dans la farce, notre médiéviste se demande s'il est possible de trouver, dans le corpus des farces, des tendances indiquant un changement du rôle de la femme dans la société. Il croit trouver réponse (partielle) à sa question dans la *Farce des Femmes qui se font passer maistresses* et dans celle des *Femmes qui apprennent à parler latin*. Quels véritables enseignements tirer d'un nombre aussi restreint d'exemples? Ne pourrait-on pas soutenir la contre-thèse, prétendre qu'il s'agit là de farces *machistes*?

Plus modeste dans son propos, Dafydd Evans *entreprind de réhabiliter une farce peu estimée*, mais qui possède une certaine importance historique: « la Farce du *Mystère de saint Fiacre* ». Ce serait la première pièce comique à porter le nom de farce. De son côté, John E. Tailby, dans « The Origins and Beginning of the Nuremberg Shrovetide Plays », disserte sur les origines des pièces que l'on jouait aux jours gras et conclut que l'on est en présence d'une forme théâtrale ne devant rien au drame religieux. Enfin, Charles Mazouer dégage quelques « Aspects scéniques de la *Farce du pauvre Jouhan* ». Il insiste, en particulier, sur l'organisation du temps et de l'espace ainsi que sur la dynamique du jeu des acteurs. Ses remarques sur la fonction scénique du Sot me semblent très éclairantes.

L'exposé de Werner Helmich et de Jeanne Wathelet-Willem — « La moralité: genre dramatique à découvrir » — propose des voies de recherche sur une forme théâtrale qui n'a guère éveillé la curiosité (et la sympathie) chez les médiévistes les plus enthousiastes. Quoi qu'il en soit, ils définissent la moralité « du didactisme par personnages, le plus souvent allégoriques ». Il se trouve, en effet, des moralités où évoluent si-

multanément personnages allégoriques et personnages « réalistes », témoin le *Kynge Johan* de John Bale. Selon Sarah Carpenter (« John Bale's *Kynge Johan*: the Dramatisation of Allegorical and Non-Allegorical Figures »), ce serait là la première moralité à présenter cette particularité. Curieusement, les personnages abstraits y prennent même, au cours de l'action, les traits de personnages historiques: *Sedition* devient Stephen Langton, *Dissimulation*, Simon of Swynsett, etc. La moralité se destinait, d'ailleurs, à devenir un terrain de prédilection pour agir sur l'opinion publique. Jonathan Beck (« la Moralité du *Concil de Basle*: « polémique » théâtrale ou propagande? ») voit dans la moralité du *Concil de Basle un premier et original exemple de théâtre engagé*, de théâtre instrument de propagande et de polémique.

Dans « Aspects du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles: la sottie, le monologue dramatique et le sermon joyeux », Michael M. Freeman rejoint les thèses défendues par Jean-Claude Aubailly dans son ouvrage sur *le Monologue, le Dialogue et la Sottie* (publié en 1977). La communication de M. Freeman confirme les conclusions de J.-C. Aubailly touchant le caractère dramatique des monologues et des sermons joyeux. Ceux-ci ont bel et bien été destinés à la scène, à preuve les fréquentes interpellations au public, les complicités que l'auteur-acteur cherche à établir avec son auditoire, la fréquence des formules d'adieu traditionnelles du type:

En prenant congé de ce lieu
En vous disant à tous: Adieu.

normand leroux