

*Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du
professeur Michel Rouse*

Paris, Classiques Garnier, 2011

Jouda Sellami

Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (éd.)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/peme/5626>

DOI : [10.4000/peme.5626](https://doi.org/10.4000/peme.5626)

ISSN : 2262-5534

Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

Référence électronique

Jouda Sellami, « *Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rouse* », *Perspectives médiévales* [En ligne], 35 | 2014, mis en ligne le 30 janvier 2014, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/peme/5626> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.5626>

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2020.

© Perspectives médiévales

Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse

Paris, Classiques Garnier, 2011

Jouda Sellami

Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (éd.)

RÉFÉRENCE

Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse, contributions réunies par Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres 20 », 2011.

- 1 L'ouvrage s'ouvre sur un bel hommage des éditeurs rendu à Michel Rousse. Son recueil d'articles *La Scène et les Tréteaux*¹, paru aux éditions Paradigme et préfacé par Jean Dufournet, est un ouvrage de référence – qui a souvent constitué un point de départ pour les articles de ce recueil – pour les chercheurs dans le domaine du théâtre médiéval, notamment celui de la farce. L'éminent chercheur « s'est penché sur l'essence et la nature du jeu ainsi que sur la fonction dialogique » et il a su ainsi « rendre compte de la continuité entre la performance jongleresque et le théâtre de la fin du Moyen Age ». Le volume composé de 24 articles, subdivisé en trois parties : « La scène et la farce », « Ouvertures » et « Le texte et le temps ». Il présente des index exhaustifs (noms, personnages, œuvres citées, noms de lieux)².
- 2 La première partie : « La scène et la farce » propose une analyse de la technique de la farce et de son exploitation dans d'autres genres dramatiques de l'époque.
- 3 Elle s'ouvre sur « L'habit fait-il le moine ? Triangle adultère et travestissements farcesques », où Bernard Faivre (Université Paris Ouest-Nanterre) propose une réflexion originale qui établit un lien, désormais évident, entre la progression de l'action dramatique et les changements des costumes des amants farcesques qui sont généralement des ecclésiastiques. L'auteur souligne, à partir d'un florilège d'exemples, les dangers courus par l'homme d'Église qui enlève sa soutane pour rompre son vœu de

chasteté ou par le laïc qui se travestit en religieux dans le cadre du triangle adultère (le mari, la femme, l'amant). Étonne pourtant dans cet article, qui se réfère certes à des exemples pertinents des farces de la fin du Moyen Âge, le choix de moderniser l'orthographe des citations, l'auteur prétextant en note que « le maintien de l'orthographe originale (semble) aujourd'hui non justifié en dehors d'une édition critique »³. Un tel choix nuit, nous semble-t-il, à l'authenticité du texte médiéval, d'autant plus que la langue des farces tardives est accessible même à un public non initié au moyen français.

- 4 Dans « « Jeu sans villenie ! » le bas corporel farcesque » Barbara C. Bowen (Vanderbilt University) commence par définir d'une manière très précise la farce en soulignant son rapport avec « la scatologie et/ou la sexualité ». Elle propose une vue d'ensemble sur l'importance du « bas corporel » dans les farces qui va du pet à la relation sexuelle. L'auteure passe en revue nombre d'exemples qui, loin de proposer une morale, font ressortir d'abord le comique commun à toutes les situations évoquées dont le ressort principal est le bas corporel. Mais, si les farces scatologiques nomment les choses par leur nom et évoquent le « bas corporel » sans détour, les farces sexuelles sont plus poétiques car elles usent systématiquement de la métaphore pour traduire l'acte sexuel.
- 5 Le lecteur de « La farce du Cuvier vue avec les lunettes du clerc » prend un réel plaisir – le mot est employé deux fois dans cet article⁴ – à se laisser guider par Mario Longtin (University of Western Ontario) dans les méandres de cette analyse passionnante de la création de l'intérêt dramatique dans la farce du *Cuvier*, principalement à travers l'interprétation des noms des personnages et l'exploitation du « rôlet » et du « cuvier » qui dépassent la fonction de simples accessoires. L'auteur propose d'abord une interprétation des prénoms Jaquette et Jaquinot-Jenin au sein de l'écriture théâtrale du *Cuvier* mais aussi dans l'optique de ce qu'il appelle le « cycle de Jenin » – réunissant plusieurs farces utilisant la figure de « Jean » comme personnage type. La partie centrale de l'exposé montre d'une manière précise l'acteur Jaquinot « écrire » – « verbe qui parcourt la pièce comme un *leitmotiv* »⁵ – sous la dictée de sa femme et de sa belle-mère son propre rôle, ouvrage qui occupera, selon l'auteur, exactement la moitié des vers de la farce pour céder la place ensuite au développement de la scène du cuvier proprement dite. Se plaçant dans le sillage des travaux de Jean-Charles Payen⁶ et de Florence Bouchet⁷ sur les dimensions allégorique et religieuse de la farce, Mario Longtin insiste sur la symbolique du cuvier, enfer qui accueille la femme « déçue », en se référant à la fois à l'action et aux didascalies. Il réussit ainsi à mettre en évidence les procédés dramatiques mis en œuvre dans cette farce à l'intrigue somme toute très simple.
- 6 « Quelque soupçon de farce dans *Le Mystère de la Conception de Notre Dame par parsonages* » de Xavier Leroux (Université du Sud Toulon-Var), montre la perméabilité entre le théâtre profane et le théâtre religieux faisant quasiment du Mystère – illustrant le mélange des genres que prônera bien plus tard Victor Hugo – un drame romantique avant l'heure. On peut reprocher à cet article l'absence de toute problématique dans l'introduction, l'auteur annonce seulement son intention d'analyser les deux scènes du Mystère qui marquent l'intrusion de la farce dans le texte dramatique. Il faut attendre la conclusion bien étoffée qui comble les défauts d'une introduction trop générale qui ne joue finalement pas le rôle qui lui est assigné, celui d'orienter le lecteur sur l'objet et les étapes de la recherche. Cela n'enlève rien à la

qualité de l'analyse appuyée par la citation de deux scènes étudiées d'après l'édition de Xavier Leroux lui-même⁸. L'analyse très précise du vocabulaire et des motifs farcesques similaires qui y sont employés lui permet de prouver qu'un même fatiste en est l'auteur.

- 7 Traitant du rôle primordial du costume dans la même optique de Bernard Faivre dans le premier article du recueil, Alan Hindley (Université de Hull), dans « « Il faut changer d'autres habitz / Et aussi de complexion » : jeux de costume dans les moralités », se propose d'en étudier les spécificités dans les *moralités*. S'appuyant à la fois sur les textes et sur l'iconographie, il montre que l'accoutrement dépasse largement sa fonction d'accessoire puisque le jeu des costumes donne une matérialité à ce théâtre allégorique.
- 8 Dans « L'indigence et l'élégance. Le costume et les vêtements dans les farces et sotties » Jelle Koopmans (Université d'Amsterdam) s'intéresse aussi au costume dans les farces et sotties, sujet évoqué par nombre de spécialistes dans ce volume et par Michel Rousse qui parle du « théâtre de l'accessoire » ; mais jamais avec autant de précision que ne le fait ici le critique. Définissant comme problématique la thématique du costume à l'intérieur du texte dramatique mais aussi dans les discours pratiques ou normatifs portant sur le théâtre – textes très peu étudiés –, J. Koopmans montre la discordance entre les documents d'archives et les textes eux-mêmes. Beaucoup d'exemples de farces montrent la création de la mode vestimentaire ainsi qu'une opposition manifeste, à travers l'habit, entre l'indigence et l'opulence. Les documents d'archives en revanche n'évoquent que des costumes luxueux, très chers laissant apparaître sur ce point une discordance flagrante entre les documents historiques et les sources littéraires.
- 9 Se référant également aux documents d'archives mais aussi aux prologues de Mystères et moralités qu'il étudie dans « Le chariot comme scène à Lille », Alan E. Knigt (Penn State University) aborde la question de l'espace scénique adopté dans le nord de la France. Il examine les possibilités limitées offertes par le chariot pour la mise en scène d'une pièce avec beaucoup d'acteurs, une intrigue parfois compliquée et des indications scéniques plus ou moins précises.
- 10 Huguette Legros (Université de Caen) part du thème de la folie⁹ dans « La mise en scène de la folie dans deux Miracles de Notre-Dame par personnages. *Un paroissian esconmenié* et *Robert le Diable*. ». Les personnages en question dans les deux miracles incarnent le rôle de fous. La folie feinte est en l'occurrence une forme de rédemption qui survient à la suite de la prise de conscience du mal commis antérieurement. S'ensuit une mise en scène qui illustre à partir de la structure dramatique du costume et des paroles le modèle du fou dans la société médiévale¹⁰ nettement différent du fou des textes narratifs.
- 11 La deuxième partie, « Ouvertures », offre un florilège d'études analysant le phénomène théâtral de l'époque sous des éclairages différents qui élargissent la réflexion de l'étude des procédés dramatiques à l'analyse de nouvelles orientations aussi diverses que les rapports entre le texte, la présence de la farce dans le théâtre de Molière ou Cocteau voire même dans le théâtre étranger (portugais ou japonais).
- 12 Dans « Textes et images de quelques Jeux d'Arras. Réflexion sur les acteurs du manuscrit BnF, fr. 25566 » Véronique Dominguez (Université de Nantes) se fonde sur le manuscrit des Jeux d'Arras qui réunit le *Jeu de Saint Nicolas*, le *Jeu de la Feuillée*, le *Jeu du Pèlerin* et le *Jeu de Robin et Marion* pour étudier d'une manière à la fois précise et pertinente le rapport entre une sélection d'images – reproduites dans le volume, malheureusement en noir et blanc – et le prologue du *Jeu de Saint Nicolas*. Elle montre le

lien direct entre le rôle et l'identité des copistes – qui sont probablement aussi les interprètes représentés dans les enluminures examinées – et la performance dramatique des textes.

- 13 Dans « Adam et Ève : premiers échanges de paroles (Bible anonyme de la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier) », Chantal Connochie-Bourgne (CIELAM / Université Aix-Marseille I) s'intéresse à la théâtralisation de l'échange entre Adam et Eve dans une traduction partielle de la Genèse datant de 1340. À travers l'examen de l'unique miniature relative à la scène reproduite ici –, du dialogue entre les deux personnages et des indications précises jouant le rôle de didascalies – qui concernent notamment la gestuelle et les déplacements des personnages –, l'auteur réussit à prouver une nette dynamisation de ce passage par rapport au texte original de la Genèse. Elle reconnaît opportunément dans sa conclusion que l'influence directe qu'aurait pu avoir le théâtre de l'époque sur le texte n'est pas du tout évidente à établir.
- 14 « Ordre et symbolique de l'instrument de musique vicentin » Maria José Palla (Université de Lisbonne) montre, à travers un inventaire passionnant des instruments de musique – cités dans l'œuvre du dramaturge portugais Gil Vicente –, que ces instruments jouent le rôle d'accessoires et participent, au même titre que les costumes, à deviner le statut « dramatique » mais aussi social des personnages.
- 15 Le dialecte bourguignon est considéré par Juliette Valcke (Mount Saint Vincent University) dans « Le bourguignon, marotte de la Mère Folle de Dijon » comme un autre accessoire inhabituel dans le jeu théâtral. Les textes créés et interprétés par l'Infanterie dijonnaise intègrent dans une large mesure le bourguignon dans le dialogue. L'usage de la langue régionale montre avant tout le contraste entre la spontanéité et l'authenticité des gens simples et le caractère hautain et artificiel des classes sociales supérieures. Le bourguignon a également une raison pratique puisque les auteurs veulent toucher la population dijonnaise à majorité unilingue pour des raisons politiques, morales et didactiques clairement établies dans l'article.
- 16 Après avoir défini la farce au XVII^e siècle dans « L'objet dans le jeu des farceurs du XVII^e siècle », Charles Mazouer (Université Bordeaux III) reconnaît en Molière le dramaturge qui exploite le mieux les ressorts du comique farcesque en recourant à « la tradition du jeu comique avec les objets » notamment dans ses « petites pièces comiques » en un acte. Se fondant sur un nombre important d'exemples tirés essentiellement de l'œuvre de Molière mais aussi des comédies de Scarron et de Thomas Corneille, il dégage une typologie des objets qui montre l'usage d'objets aussi divers que la lettre, le portrait, le bouquet, la boîte ; les vêtements et le corps humain devient aussi un objet notamment dans l'exemple du cadavre. Une sémiologie de l'objet montre que si dans la plupart des œuvres des objets utilitaires nécessaires au bon déroulement mimétique des l'action d'autres exploitations de l'accessoire sont purement ludiques.
- 17 « Les cousins nippons de Pathelin. Quelques aspects et personnages du *kyogen* japonais à travers le prisme de l'ancienne farce » de Thierry Boucquey (Scripps College. Claremont University Consortium) présente un exposé détaillé sur l'histoire du *kyogen* japonais, des traductions disponibles actuellement en anglais et en français. Il donne également un « bref aperçu de l'ancienne farce française ». Toutefois, on regrette que les deux genres soient traités séparément et que les correspondances entre la farce et le *kyogen* n'aient pas été clairement établis.
- 18 À la suite d'une longue introduction très instructive sur les représentations données à la Comédie française sous l'Occupation, Robert L.A. Clark (Kansas State University)

montre dans « Farce joyeuse, années noires : la reprise de *Pathelin* en 1941 à la Comédie-Française » montre que l'adaptation par Denis d'Inès en 1941 du *Pathelin* a pour but de moderniser le texte de la farce pour le rendre plus accessible au public et raccourcir la pièce en une représentation de seulement trente-six minutes. Il en résulte des coupures lourdes dans le texte que Denis d'Inès divise en trois actes et sept scènes. Sa programmation avec deux autres pièces de deux siècles différents – le *Médecin volant* de Molière et *Feu la mère de madame* de Feydeau – correspondait à la fois au projet didactique de l'illustre institution et à la politique du « relèvement du moral » des Français prônée par Vichy pour distraire un public démoralisé par les rigueurs de l'Occupation et lui offrir des exemples variés du génie dramatique français.

- 19 « L'espace-coulisse et l'enchantement théâtral dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Cocteau. Portes, fenêtres et rideaux » Fabienne Pomel (Université Rennes 2) tente de montrer ici le rôle primordial de l'espace-coulisse dans la reconstitution théâtrale du merveilleux médiéval. La dialectique du visible et de l'invisible trouve sa meilleure expression dans la mise en abyme que permet l'alcôve du troisième acte, à la fois « envers et ailleurs de l'espace scénique » constituant l'espace onirique du merveilleux et l'espace de la fiction et de la magie théâtrales. De nombreux exemples fort pertinents prouvent que l'espace-coulisse constitue une scène parallèle à part entière.
- 20 La troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Le texte et le temps », est le dernier volet dans un découpage convaincant qui présente une somme de ce qu'on pourrait appeler des trouvailles littéraires qui nous fait passer de l'examen des procédés dramatiques les plus connus de la farce à des analyses beaucoup plus pointues concernant des détails de pièces de théâtre de l'époque ou des textes d'archives par exemple jusque là très peu explorés.
- 21 Cette étude très précise de la prononciation des mots à la rime dans « *Blanche semblance*. Rimes mixtes et neutralisation phonologique : les apparents picardismes dans la moralité de *Bien Avisé Mal Avisé* » de Jonathan Beck (University of Arizona) en est l'un des meilleurs exemples. L'auteur y remet en cause – certes partiellement – l'influence picarde dans la moralité de *Bien Avisé Mal Avisé*. Il montre plus largement que les pseudos traits picards qu'on retrouve dans les textes médiévaux résultent surtout des préférences et des habitudes des copistes.
- 22 Dans « Les enseignes profanes et le théâtre », Elisabeth Lalou (Université de Rouen) se propose d'étudier les enseignes historiées à sujet érotique ou sexuel en les mettant en rapport avec le théâtre médiéval traitant des mêmes thèmes dont certains aspects sont analysés notamment par Barbara C. Bowen au tout début de ce recueil. Nous regrettons néanmoins que l'étude précise du rapport entre l'enseigne et le théâtre soit circonscrite aux trois dernières pages de l'article ; tout le début – les six premières pages – est en effet globalement consacré à la valeur et aux fonctions de l'enseigne profane au Moyen Age.
- 23 L'article remarquable de Marie Bouhaïk-Gironès (Amsterdam) et Katell Lavéant (Amsterdam/Utrecht), « S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale (xv^e-xvi^e siècles) », présente d'une manière méthodique et captivante le travail de l'historien du théâtre à l'affût en l'occurrence des contrats notariés d'associations d'acteurs de Paris et des régions sud du Pays-Bas de la fin du xv^e siècle au milieu du xvi^e siècle. Les clauses de la première *Minute* citée datant de 1486 sont claires, elles garantissent les « droits » de chaque acteur. Dans une *Minute* de 1500, la profession des deux premiers contractants étant précisée et barrée par la suite en dit long sur la reconnaissance du

statut de l'acteur à l'époque¹¹. Les contrats de Tournai et de Valenciennes s'avèrent fondamentalement similaires aux *Minutes* parisiennes malgré la distance géographique et culturelle. La suite de ce travail, défini comme un « prélude à un travail d'ampleur », promet un apport considérable à l'histoire du théâtre européen au Moyen Âge et au XVI^e siècle.

- 24 Dans « Le théâtre du désastre. Jouer et déjouer la catastrophe (XV^e-XVI^e siècles) », Estelle Doudet (Université Lille 3) définit la catastrophe et sa mise en scène dans le théâtre. Les exemples cités se réfèrent notamment des pièces mettant en scène les catastrophes urbaines - ou destructions de villes - et les disparitions de souverains. L'auteur souligne l'efficacité dramatique qui résulte du choix de ces thèmes mais aussi la difficulté langagière et matérielle de telles représentations.
- 25 Abordant le personnage problématique de Triboulet, Olga Anna Duhl (Lafayette College) établit dans « Triboulet, fou de cour, acteur et auteur de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle. Le témoignage d'un tombeau » une nette distinction entre les fous de cours de Louis XII et François I^{er} obéissant au nom de Triboulet et l'« acteur professionnel du même nom, qui s'exerça à Paris dans les premières décennies du XVI^e siècle, témoignant de l'existence d'un joueur de farces et chef d'une troupe de « sots » parisienne. Se fondant sur divers témoignages littéraires, elle montre que le Triboulet de Louis XII, un fou au sens propre du terme, n'a jamais joué son rôle en dehors de la cour de son roi. De toute évidence, Triboulet n'est pas un personnage unique, c'est sans doute le nom porté par plusieurs fous qui se sont succédés à la cour des rois. Mais il est aussi l'acteur talentueux des *Vigilles* datées entre la première et la deuxième décennie du XVI^e siècle.
- 26 Dans cette étude inter générique : « *Perceforest* ou quand les fées et les diables font du théâtre dans un roman », Christine Ferlampin-Acher (Université Rennes II) relève les mentions du mot *teatre* dans le roman et conclut que l'image du théâtre antique, influencée sans doute par le théâtre médiéval, est bien claire dans le roman : c'est un lieu circulaire et clos. L'auteur souligne que les fées et les diables sont les premiers personnages de théâtre dans *Perceforest*. Le roman donne ainsi lieu à une mise en scène féerique, à un Mystère et à des diableries et des farces.
- 27 « Calendrier et toupie : sur quelques attributs des bergers dans la *Passion* de Gréban », Denis Hüe (Université Rennes II) souligne d'emblée la différence entre les bergers des pastorales et ceux de la Nativité et se propose d'étudier leur rôle dans le *Mystère de la Passion*. S'intéressant aux calendriers des bergers qui éclairaient le texte de Gréban, l'auteur souligne d'une part les éléments d'intertextualité entre le Mystère, les pastorales et *Pathelin*. Le « merveilleux » calendrier de bois indique dès la naissance du Christ le temps de Carême et toutes les fêtes mobiles.
- 28 Deux « discrètes » répliques du *Pathelin* ont permis à Bruno Roy (Université de Montréal-Académie Royale du Canada) d'apporter des précisions insoupçonnées sur la date de la pièce dans « Le soleil, la lune et les dates du *Pathelin* ». Selon l'auteur, les deux répliques en question (« Le Drapier : Ilz ne verront soleil ne lune / Les escus qu'il me baillera // *Pathelin* : Encor ay je denier et maille / Qu'onc ne virent pere ne mere ») ont sensiblement la même signification : cacher l'argent. Ce qui le conduit à mettre en rapport la première citation avec la création en 1475 par le roi Louis XI des *écus au soleil*. Après avoir passé en revue toutes les versions conservées du *Pathelin*, il voit son hypothèse confirmée : la mise par écrit du texte créé en 1459 n'a été effectuée qu'après la mise en circulation des *écus au soleil* puisque l'expression est attestée dans tous les

manuscrits. Se référant ainsi à la *Farce de Maître Pathelin*, ce dernier article prouve que ce modèle du genre, comme le théâtre de l'époque, n'a pas encore livré tous ses mystères.

NOTES

1. Michel Rousse, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004.
 2. Il est à noter que dans les titres d'articles et dans la table des matières, les titres des œuvres dramatiques citées ne sont pas mis en italique.
 3. Note 2, p. 18.
 4. P. 68 et 71.
 5. P. 61.
 6. « Le Cuvier : farce allégorique ? », *Revue d'histoire du théâtre* 25, 1973, p. 257-261.
 7. « Couvrez ce saint que je ne saurais voir : l'implicite religieux dans quelques farces médiévales », *Littératures* 53, 2005, p. 53-64.
 8. *Le Mystère de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*, éd. critique par Xavier Leroux, thèse pour le doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2003.
 9. J.-M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.
 10. L'auteur s'appuie ici sur l'article de Philippe Ménard
 11. M. Bouhaïk-Gironès a déjà mené une réflexion sur la notion d'« acteur professionnel » au Moyen Âge : « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales* 59, automne 2010, p. 107-125.
-

INDEX

Parole chiave : teatro, farsa, teatro profano, teatro religioso, teatro allegorico, sessualità, costume, oggetto, spazio, follia, iconografia, musica, borgognono, piccardo

Thèmes : Farce du Cuvier, Mystère de la Conception de Notre Dame par parsonages, Un paroissien esconmenié, Robert le Diable, Jeu de Saint Nicolas, Jeu de la Feuillée, Jeu du Pèlerin, Jeu de Robin et Marion, Farce de maître Pathelin, Bien Avisé Mal Avisé, Vigilles, Perceforest, Mystère de la Passion

Keywords : théâtre, théâtre profane, théâtre religieux, théâtre allégorique, farce, sexualité, costume, objet, espace, folie, iconographie, musique, bourguignon, picard

nomsmotscles Louis XI, Louis XII

AUTEURS

JOUDA SELLAMI

Maître assistante à la Faculté des Lettres de La Manouba - Tunisie