

Un drame macabre? La Mort dans quelques moralités françaises

(Alan Hindley, University of Hull, G.-B.)

Vint à Paris un cordelier nommé frère Richard (...) et commençait son sermon environ cinq heures au matin, et durait jusqu'entre dix et onze heures ; et y avait toujours quelque cinq ou six mille personnes à son sermon. Et était monté quand il prêchait sur un haut échafaud qui était près d'une toise et demie de haut, le dos tourné vers les Charniers encontre la Charonnerie, à l'endroit de la *Danse Macabre*. (*Journal d'un Bourgeois de Paris de 1405 à 1449*, éd. par Colette Beaune (Paris : Le Livre de Poche, 1990), p 253).

Lorsque le frère Richard, franciscain, prêchait devant la multitude à Paris en avril 1429, son choix du Cimetière des Innocents comme lieu du prêche n'était certes pas dû au hasard. La place des Saints-Innocents, et son église flanquée du célèbre cimetière, attirait d'habitude une foule issue de toutes les couches de la société. Cette foule venait non seulement pour rendre hommage à des amis récemment défunts, mais aussi pour se livrer à des activités commerciales dans cet endroit qui regorgeait de mendiants, de marchands, de prostituées. Selon Michael Camille, le Cimetière des Innocents représentait en quelque sorte la confluence du sacré et du profane,¹ un emplacement idéal donc pour un sermon sur les vanités du monde, sur le *De contemptu mundi*, sur l'importance de se rappeler de la réalité de sa propre mort : à l'arrière-plan, les charniers avec leurs 'têtes entassées' et, à côté de la chaire élevée, la fresque de la *Danse macabré* avec, en dessous, un commentaire en vers français.² Bien qu'il ne soit pas dans notre dessein de discuter longuement ici sur le phénomène de la *Danse des Morts* — encore moins sur la problématique du terme 'macabré' !³ — dont l'originale, exécutée en 1424 et détruite en 1643, a fait couler beaucoup d'encre, nous nous permettons d'en mentionner quelques détails.⁴ Sa notoriété fut telle qu'elle

¹ Michael Camille, *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet* (New Haven & London: Yale University Press, 1996), p.195: 'a place where the sacred aura of the church met the profane world beyond'.

² Située sous les arcades du Cimetière des Innocents, la fresque, représentant un mort qui annonce à un personnage vivant qu'il va mourir. Son poème de 484 vers, généralement considéré comme anonyme, a pourtant été attribué soit à Jean le Fèvre, soit à Jean Gerson. Toute trace des peintures et du poème disparurent quand le mur du cloître fut abattu au XVII^e siècle. La fidélité de la reproduction de la *Danse* dans les incunables de Guyot Marchand semble être confirmée par la traduction en anglais de John Lydgate (vers 1425).

³ Voir sur cette question l'article d'Edelgard DuBruck, 'Another Look at "macabre"', *Romania*, 79 (1958), 536-43.

⁴ Dans l'abondante littérature sur la *Danse macabré*, retenons en particulier: Leonard Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature* (New York, Columbia University Press, 1934), Edouard F. Chaney, *La Danse Macabre des Saints Innocents à Paris* (Manchester: Manchester University Press, 1945), James M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance* (Glasgow: Glasgow University Press, 1950), Joel Saugnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leur prolongements littéraires* (Lyon : E. Vitte, 1972), H.Rosenfeld, *Die Mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung* (Cologne : Böhlau Verlag, 1968). Voir aussi les études plus récentes de Ashby Kinch 'The Danse Macabre and the medieval Community of Death', *Medievalia*, 23.1 (2002), 159-202; Francisc Massip et Lenke Kovacs, 'La Danse macabre

s'évoluta au cours des XVe et XVIe siècles (et même au-delà), se traduisant en d'autres médias qui adaptaient à leur tour ses lieux communs à d'autres formes et à d'autres mentalités. Aux thèmes de la mort inéluctable, sa brutalité, sa soudaineté, s'ajouta celui des 'états du monde', ce qui donnait parfois naissance à une satire des comportements sociaux. Mais c'est l'inspiration religieuse qui subsiste — figurée par cette rencontre entre la Mort et l'être humain — et qui invite le pécheur à donner un sens à sa vie chrétienne en contemplant l'angoisse de la mort physique et la possibilité de la vie éternelle.⁵

La publication à Paris en 1485 par Guyot Marchand de la première danse macabré imprimée, inspirée, croit-on, par celle des Innocents, reproduit en dessous de chaque gravure un huitain moralisateur présentant un dialogue entre un mort et les représentants de différents états de la société dans un ordre hiérarchique, allant du pape jusqu'au tiers état, avec alternance entre le religieux et le laïc.⁶ Soulignons ici que c'est cette interrelation d'image et de texte qui caractérisait la majorité des danses macabré des XVe et XVIe siècles, chaque image étant accompagnée d'un texte quelconque, si rudimentaire qu'il soit — association qui me semble mettre en valeur la parenté entre les danses macabré et l'art théâtral, entre les méthodes du prédicateur et du dramaturge.⁷ Leur but commun semble être signalé dans la *Description de Paris* de Guillebert de Metz (1434) lorsqu'il s'enthousiasme sur les 'peintures notables de la danse macabre et autres, avec escriptures pour esmouvoir les gens à dévotion'.⁸ Ajoutons que le frère Richard paraît avoir bien réussi dans son dessein d'inciter ses auditeurs à se repentir de leur vie de pécheur. Comme nous l'explique un peu plus loin notre chroniqueur parisien, après son sermon prononcé à Boulogne-la-Petite la

dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles', *Revue des langues romanes*, 105 (2001), 201-28.

⁵ Sur le thème de la mort à la fin du moyen âge voir: Edelgard DuBruck, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance* (The Hague : Mouton, 1964) ; Christine Martineau-Géniéys, *Le Thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550* (Paris: Champion, 1978), Claude Blum, *La Représentation de la Mort dans la littérature française de la Renaissance* (Paris: Champion, 1989); le chapitre II du livre d'Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge* (Paris: Armand Colin, 1934) est toujours très utile. Pour des ouvrages en anglais, signalons: Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (London, 1996); *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval England and Early Modern Europe*, éd. par Bruce Gordon et Peter Marshall (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), Michael Camille, *Master of Death*.

⁶ Une transcription du texte de la *Danse* nous est parvenue dans deux manuscrits de la BN: f.fr. 25550 et f. lat. 14904, repris dans l'imprimé de Guyot Marchand, dont l'*editio princeps* de 1485 est conservée à la Bibliothèque municipale de Grenoble (Cat. Mégnien 234). Le poème reproduit par Chaney est celui de l'édition de 1486, pour lequel Marchand a fait faire des vers supplémentaires, de nouvelles gravures, et dix nouveaux personnages.

⁷ Cette essentielle unité de texte et d'image a été comparée à la technique de la bande dessinée : voir Jane H. M. Taylor, 'Danse macabré et bande dessinée : A Question of Reading', *Forum for Modern Language Studies*, 25 (1989), 356-62.

⁸ Cité par E. F. Chaney, *La Danse macabre*, p. 3.

même année ‘...furent les gens de Paris tellement tournés en devotion et émus qu’en moins de trois heures ou de quatre eussiez vu plus de cent feux, en quoi les hommes ardaient tables et tabliers, dés, cartes, billes, billards, nurelis [= merels ?] et toutes choses à quoi on se pouvait courcer à maugréer à jeu convoiteux’.⁹

Sans vouloir prétendre qu’il existe un rapport étroit entre les moralités dramatiques et la *danse macabré*, il n’est pas sans intérêt de nous rappeler que les premiers exemples de ce genre datent de la même période que les danses, et que les deux formes reflètent, parallèlement, des variations sur le thème de la mort entre le début du XVe à la fin du XVIe siècle. Précisons ici que le terme ‘moralité’ peut qualifier des pièces de nature très diverse, qu’on a souvent du mal à catégoriser de façon satisfaisante. N’oublions pas non plus que les imprimés de la danse, avec texte et gravures, faisaient appel au même public de lecteurs, friands d’ouvrages de piété, que les *moralités* et les *Artes moriendi*. Pour ce qui est de notre enquête, nous suivons le classement proposé par Werner Helmich,¹⁰ qui dégage du corpus un groupement de ‘moralités religieuses’ qui servira de base à notre enquête. A la différence des *mystères* ou des pièces hagiographiques, qui traitent des sujets tenus pour historiques, ces moralités, bien que d’inspiration religieuse, mettent en scène des événements et des personnages imaginaires servant, comme chez les prédicateurs, d’*exempla* pour l’édification morale des spectateurs.¹¹ En représentant la lutte des forces du bien et du mal, elles ont souvent recours à l’allégorie, à des abstractions personnifiées, technique qui permet au théâtre d’éclairer des vérités morales et doctrinales dans le but d’édifier les spectateurs. Pour certains critiques en effet, ces moralités constituent ‘une sorte de prédication par personnages’.¹²

La Mort monte aussi parfois sur les tréteaux des *moralités*, figurant ainsi cet ennemi pour qui les gens du moyen âge tardif éprouvaient un curieux mélange d’horreur et de fascination. Cependant les moralités, sauf erreur, n’ont pas servi jusqu’ici de source d’informations sur le sentiment de la mort à cette époque. Il va

⁹ *Journal d’un Bourgeois de Paris*, p. 254. Quant aux femmes, elles firent brûler en public ‘...tous leurs atours de leurs têtes, comme bourreaux, truffaux, pièces de cuir ou de baleine qu’elles mettaient en leurs chaperons pour être plus raides ou rebras devant ; les demoiselles laissèrent leurs cornes et leurs queues et grande foison de leurs pompes’.

¹⁰ Voir son ouvrage magistral sur les moralités: *Die Allegorie im französischen Theater des 15. Und 16. Jahrhunderts. I Das religiöse Theater* (Tübingen: Niemeyer, 1976), p. 351-53. Consulter aussi: Charles Mazouer, *Le Théâtre français du moyen âge* (Paris: SEDES, 1998), p. 242-62); ‘La moralité au XVIe siècle en France’, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 58 (1996), 351-65.

¹¹ Sur la nature fictive de la moralité et la question des genres dramatiques à la fin du moyen âge, voir Alan E. Knight, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama* (Manchester: Manchester University Press, 1983).

¹² Ch. Mazouer, *Le théâtre français du moyen âge*, p. 248.

sans dire que ces quelques remarques ne représentent que quelques jalons sur une voie bien plus complexe.

Précisons d'abord que le potentiel dramatique de la *Danse macabré* des Innocents est reconnu depuis longtemps, comme l'est d'ailleurs le concept du sermon dramatisé, à tel point que certains érudits (Zumthor, Jauss, par exemple) ont renoncé à parler de 'genre' dans le contexte de la littérature médiévale en faveur de ce que François Massip et Lenke Kovacs appellent des 'typologies d'exposé spectaculaire' dont certaines *danses* ibériques constitueraient un bel exemple.¹³ Dans un article consacré à l'essentielle 'performativité' de la *Danse*, Jane Taylor cite à l'appui de sa thèse quelques exemples de la dramatisation du thème, y compris le cas du 'paintre' Nicaise de Cambray, natif de Douai, qui en septembre 1449 avait joué à Bruges devant le duc de Bourgogne 'en son hostel avec ses autres compagnons, *certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre*'.¹⁴ A ces exemples on pourrait ajouter la proposition faite par Sotin dans *La Sottie des coppieurs et lardeurs* de jouer 'la Danse/De Macabré par personnages' (vv. 152-53), suggestion qui est pourtant rejetée par les autres membres de la troupe.¹⁵

Bien que ces deux exemples semblent avoir rapport à une version dramatisée de la danse, il n'en est malheureusement survenu aucun texte. Il existe cependant une pièce néo-latine, publiée à Anvers en 1532, qui traite du même thème que la Danse, sans toutefois présenter aucune similarité textuelle. Il s'agit du *Plausus luctificae mortis*, pièce qu'on a attribuée à Jean Placentius de Saint-Trond, et qui a certaines caractéristiques en commun avec la *Danse* des Innocents, surtout du point de vue de sa structure.¹⁶ Ses 175 vers mettent en scène une suite de dialogues entre Mors (et non 'mortuus') et quelques représentants des 'états' sociaux: empereur, roi, pape, cardinal, évêque, avocat, marchand etc., que Mors interpelle péremptoirement à tour de rôle. Ce qui est particulièrement significatif pour nous est que ces dialogues entre La Mort et les vivants se trouvent pour ainsi dire encadrés par un autre dialogue, celui-ci entre Philosophus et Adolescens Quaerens offrant un bref commentaire sur le

¹³ Francesc Massip et Lenke Kovacs, 'Les Franciscains et le genre macabre: Les Danses de la Mort et la prédication', *European Medieval Drama*, 8 (2004), 91-105. Il en est de même dans le cas des entrées royales, comme le démontre bien le tome II des oeuvres complètes de Pierre Gringore: *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et de Claude de France (1517)*, éd. par Cynthia J. Brown (Genève: Droz, 2005).

¹⁴ Jane H. M. Taylor, 'The Dialogues of the Dance of Death and the Limits of Late-Medieval Theatre', *Fifteenth Century Studies*, 16 (1990), 215-32.

¹⁵ Voir E. Droz (éd.), *Le Recueil Trepperel: t. I Les Sotties* (Paris: Droz, 1935), p. 148, 180. Droz date la pièce d' 'avant 1488' (p. 147).

¹⁶ J. Ijsewijn, 'A Latin Death-Dance Play of 1532', *Humanistica Lovaniensia*, 18 (1969), 77-94. L'édition de 1532 étant perdue, c'est le texte de la 2ème édition qui est reproduit ici.

morne défilé des vivants. Sans vouloir exagérer l'importance de ce document isolé, il est instructif de noter que la dimension moralisatrice, extérieure à l'action de la pièce, n'est par sans parallèle avec le 'cadre' moralisant du poème que reproduit les éditions de Guyot Marchand, où 'L'Acteur' (= auteur, autorité) prêche la morale du spectacle :

O mortel homme et ame roisonnable,
Se apres mort ne veulx estre dampnable,
Tu dois le jour une fois seulement
Penser du moins ta fin abhominable
Pour bien morir et vivre longuement.¹⁷

Rappelons aussi que ce genre d'exposition, en dehors de la fiction exemplaire que symbolise l'action de la pièce, est l'une de caractéristiques essentielles des moralités. Cette fonction d'exposition que remplissent dans ces pièces des personnages souvent hors-jeu tels que L'Acteur, Le Prologue, Le Docteur, Le Messagier, Le Prêcher, Le Religieux etc., remontent à une tradition homilétique et leur présence dans certaines pièces produit des effets dramatiques parfois subtils. C'est le cas par exemple de la *Moralité de Charité*, publiée à Lyon entre 1532 et 1550, où les sermons de deux figures de prédicateur sont très habilement tissés dans la trame de l'action.¹⁸ Notons aussi que cette moralité, avec ses allégories: Jeunesse, Vieillesse, Le Pauvre, Le Riche Avaricieux, effleure le motif des catégories sociales que présente la *danse macabré*.

Figure aussi dans la moralité de *Charité*, La Mort — 'celle noire Mort enfumée', d'après Le Fol — et qui emportera vers la fin de la pièce Jeunesse (pour avoir malmené sa mère, Vieillesse), le Riche avaricieux (pour ne songer qu'à ses biens), et finalement le Bon Riche vertueux. A la différence des deux autres, ce dernier sera réconforté par Charité et confessé par Le Religieux, qui lui donne l'absolution afin qu'il puisse mourir 'Ainsi comme ung vray chrestien'. Dans les six tirades de Mort ici, on relève certains des lieux communs qui foisonnent dans la littérature macabre du temps. La mort est envoyée par Dieu ('J'ay obay à mon createur/Pour estre venue jusques icy'); dès qu'on naît on commence à mourir ('Oncques riens ne gousta de vie/Qui ne faille gouter de mort'); nul n'échappe à la mort ('Tu voys ennuyt mourir ton pere,/Et demain se mourra ta mere'); ses

¹⁷ E. F. Chaney (éd.), *La Danse macabré*, p. 45.

¹⁸ *La Moralité de Charité*, in *Ancien théâtre français*, éd. par Anatole de Montaiglon et Viollet Le Duc (Paris: Jannet, 1854), III, p. 337-424. Voir sur cette question mon étude: 'La prédication par personnages? Expositor Figures in the *Moralités*', in *The Narrator, the Expositor and the Prompter in European Medieval Theatre*, éd. par Philip Butterworth (Turnhout: Brepols, à paraître).

manifestations physiques sont particulièrement soulignées ('Corps corruptible,/Corps tres nuisible;/Sac très puant,/Humaine creature,/Pourrie en ordure').

Dans cette forme d'allégorie qu'on appelle la personnification, il est de convention que les personnages s'attribuent non seulement les qualités physiques ou morales qui correspondent à leur nom, mais aussi des codes non-verbaux comme des attributs physiques et des costumes particuliers, dictés souvent par la tradition iconographique. Dans la majorité des pièces revues, l'attribut préféré de Mort est le dard (*Charité, Le Monde qui tourne le dos...*), mais on relève parfois aussi l'arc et le trait (*Le Lymon et la Terre*), dont elle se sert pour tirer sur les vivants. Dans *Charité*, Mort transperce ses victimes 'de part en part' avec la pointe de son dard: 'Avant qu'il soit demain au soir,/Il aura l'ame hors du corps', précision essentielle, comme on le verra. De telles armes, qui sont clairement présentes dans certaines *danses*,¹⁹ semblent remonter à toute une littérature macabre qui depuis la fin du XIIIe siècle transforme peu à peu ce qui était une abstraction en un véritable personnage, en une allégorie qui mérite bien sa majuscule. On pense par exemple à des textes comme la *Légende des Trois Morts et des Trois Vifs*, aux *Vers de la Mort* de Froidemont d'Hélinande, aux *Triomphes de la Mort*; et, au XVe siècle, aux *Danses macabrés*, aux *Artes moriendi*; et au fameux *Mors de la Pome* (vers 1460) aussi, dont le jeu de mots du titre sert à souligner la centralité de la mort dans la pensée chrétienne.

Quant au costume, les textes des moralités n'en disent pas beaucoup, il est vrai. Mais qui voulait faire figurer la Mort sur les tréteaux n'aurait pas manqué de modèles de toutes sortes : serait-ce La Mort portant faux et cercueil du MS Huth du *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Deguileville? Ou bien *Le Mort* tel qu'on le voit dans les danses macabrés qui se multiplient dans les peintures et gravures?²⁰ Dans les bois qui ornent la *Danse* de Guyot Marchant (1485), c'est la combinaison d'un squelette et d'une momie qu'on voit, de sexe indéterminé, muni soit d'une faux, d'une pelle, d'un dard, d'un couvercle de cercueil, et portant parfois un linceul. Voici par contraste la description qu'en donne Pierre Michault dans sa *Danse aux aveugles* (vers 1465):

« ...Je viz une chose moult hydeuse, et de prime face pensoye que ce fust un monstre. Car c'estoit une forme de creature humaine excepté qu'elle n'avoit ne char ne sang,

¹⁹ Comme par exemple dans celle du Bar : voir Saugnieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne*, p. 309.

²⁰ Voir Marcia Collins, *The Dance of Death in Book Illustration* (Columbia: Ellis Library, University of Missouri, 1978).

ains seulement les os dressiez en composition d'homme ou de femme. Et estoit toute nue assise sur un boeuf qui cheminoit moult lentement, ayant à son col, entre ses cornes et les premières jambes, un linceul ou drap de lit. Et la personne qui dessus seoit, tenoit en sa main un dart ensanglanté et avoit les yeulx bandéz a la maniere de Cupido et de Fortune. ».²¹

Il est intéressant de noter que le linceul figure dans la *Moralité du Lymon et de la Terre* (fin du XVe siècle ?), où il concrétise à la fois le changement d'état de Chascun et le motif de la mort égalitaire, évocateur sans doute du proverbe 'Le plus riche n'a qu'un linceul', que Le Mort adresse au Roi dans la partie textuelle de la *Danse macabré* de Marchant. Les organisateurs des productions de moralités se seraient passé sans doute du boeuf de la Mort (équipage qui remonterait aux *Triumphes* de Pétrarque).²² Notons toutefois en passant que le texte de *Charité* semble exiger la présence d'un 'grant cheval' (v. 2109) pour Jeunesse, emblème de ses plaisirs mondains, et qu'ironise le Fol en se servant d'un cheval de bois comme seul moyen de transport (vv. 2202-03). Peut-être La Mort s'est-elle le plus souvent déguisé en squelette — d'après la convention iconographique²³ — comme la Mort dans une pièce montée en 1462 à Aix-en-Provence lors de la Fête-Dieu, et qui portait en plus 'une laide testiere', c'est-à-dire un masque.²⁴ Pareil témoignage lors de la représentation d'une pièce avignonnaise composée en 1514 par Hugo d'Arles : 'Item per la grosse teste per la morelytet, fl. 5. s. 2'.²⁵ Serait-ce par de tels moyens que l'on cherchait à inspirer la peur de la mort auprès de l'assistance, cette peur que personnifient les attitudes grotesques adoptées par les vivants de la *Danse macabré* ?

La Mort est identifiée par ces codes non-verbaux comme les attributs et les masques avant même qu'elle se soit lancée dans sa première tirade. Mais, devenue personnage de théâtre, et dans un genre imprégné de la rhétorique homilétique, elle se voit développer plus systématiquement un ton de menace qui se dégage des huitains du texte de *La Danse macabré*. Là, comme l'a signalé Jane Taylor, 'il s'agit chez les morts de la contrainte, et chez les vivants de la peur'.²⁶ Or cet empire qu'ont les morts sur les vivants se traduit parfois dans les moralités en ce que Werner Helmich appelle 'l'ekphrasis allégorique', modalité qui entraîne une auto-description qui a pour

²¹ Cité par Christine Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort*, p. 230.

²² Voir Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort*, p. 232-35.

²³ Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort*, p. 81-84. 'Le squelette de l'iconographie médiévale, c'est le cliché radiographique d'un vivant, au corps duquel il ne manque aucun de ses ligaments'. (p. 84).

²⁴ Cité par James M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 31.

²⁵ Cité par P. Pansier, 'Les débuts du théâtre à Avignon', *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, 6 (1919), 5-52, (p. 38, n. 1).

²⁶ Jane H. M. Taylor, 'Que signifiait *danse* au quinzième siècle? Danser la *Danse macabré*', *Fifteenth Century Studies*, 18 (1991), 259-77 (p. 261).

intention de fixer chez les spectateurs l'essence du personnage allégorique et sa fonction dans l'action qui va s'ensuivre. Les premières tirades de Mort dans ces pièces fournissent quelques-uns des meilleurs exemples de ce procédé, comme le démontrent ces vers de *la Moralité de l'Homme pecheur*, prononcés par la Mort *en allant par le gieu*.²⁷

Ou est le cueur quiouldra inferer
 Pour resister contre mon ordonnance ?
 Ou est celluy quiouldra preferer
 Soy opposer contre ma grant puissance ?

 Je suis la mort angoisseuse et mauldicte
 Qui viens sur vous courir mes apêtis,
 Celle par qui plaisance est interdite,
 Soy roy ou rocq tou poyra son debite,
 Tous seront prins a ma mortelle tante,
 De cent mil n'en eschappera ung,
 Ung seul n'aura qui ne paye sa rente,
 A tous humains cela sera commun.

 Que prouffita la vaillance de Hector ?
 Ne la force de trespuissant Sanson ?
 Que resista Nabugodnosor
 Pour son avoir ? Ne pour sens Salomon,
 Et la beaulté du plaisant Absalon
 Dont la splendeur autre sembloit qu'humaine ?
 Par cestuy dart mainte vie demaine

 Hee donc humains, en vous inadvertys,
 Reconnoisses vostre subjection,
 Entendes cy je vous en advertys :
 En terre aurez en fin putricion
 Car telle fut vostre creacion.

Une telle tirade nous donne une idée non seulement de la nature verbale (pour ne pas dire verbeuse!) du théâtre des moralités, dont la rhétorique constitue un soutien signifiant, mais aussi de la valeur des éléments visuels et auditifs — costume, gestuelle, expression, jeux de scène, danse, musique etc., — qui permettent à l'art en trois dimensions qu'est le théâtre de donner vie aux abstractions qu'il cherche à communiquer. Citons à titre d'exemple la place de la musique. Dans la 2^{ème} édition de la *Danse des morts* de Guyot Marchant (1486), outre l'adjonction d'autres victimes de Mort, l'éditeur inséra également une image qui est absente des fresques des Innocents : un 'orchestre des morts', autrement dit quatre transis qui jouent

²⁷ *L'Homme pecheur*, Anthoine Vêrard, vers 1494, p. l.iii. Voir Werner Helmich, *Moralités françaises. Réimpression fac-similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux XVe et XVIe siècles* (Genève, Ed. Slatkine, 1980), t. I, p. 111-422 (p. 254-55).

respectivement de la harpe, de la cornemuse, d'un tambour et d'un chalumeau. Réduites au silence par l'art du graveur, ces momies-instrumentistes présentent pour le dramaturge bien des possibilités d'intermèdes musicaux, où chansons et danses évoquent l'activité de la taverne, figuration fréquente de la perdition dans ces pièces, et dont les accents font contraste avec la musique d'orgues ou les *Veni Creator* qui résonnent au paradis. Ainsi, dans *L'Homme pécheur*, après des scènes de jeu et de banquet, on enlève les tables pour faire place à une danse formelle dans le 'Jardin du Monde'. La didascalie précise :

'Notez que Orgueil en l'ordre des danses doit estre premier ; et puis apres, Luxure et Finete, qui tiendront le Pecheur. Les autres vices selon leur degre, avecques Concupiscence et Sensualité. Et Conscience demourra jousjours derriere l'ome. Et en ceste maniere doivent mener les danses'.²⁸

On est ici loin de la danse ecclésiastique, reflet de l'harmonie des cieux et relevant de l'image du Christ, 'Seigneur de la Danse'. Les danses des *moralités*, ainsi que les contorsions effrénées de la *Danse des Innocents*, évoquent plutôt une activité diabolique, lubrique même, associée par les spectateurs avec l'enfer du *mystère*, d'où sortent les *diabletons* pour entraîner de force les pécheurs dans sa grosse gueule béante. La connotation en est bien claire : la danse n'est pas ici signe de célébration : les spectateurs comprennent bien qu'il s'agit d'une invitation à la mort qui est en jeu, métaphore que soulignent par ailleurs le chalumeau et la cornemuse de la gravure de Marchant.²⁹

Le tableau vivant chorégraphique de *L'Homme pécheur* que l'on vient de signaler servira de lien au deuxième volet de notre enquête. A la fin de leur carole dans le 'Jardin du Monde', site des plaisirs mondains, la ronde des danseurs se trouve tout à coup confrontée à Mort et à son sbire, Maladie, confrontation qui invoque le rapport crucial pour tout chrétien entre Péché et Mort. Or si c'est la mort du Christ-Rédempteur qui constitue la vérité essentielle de l'action d'un *Mystère de la Passion*, dans la moralité religieuse, c'est le problème du salut de l'individu qui se trouve au cœur du drame. Et dans cette problématique, la confrontation de l'homme avec sa propre mort est capitale ; de là l'importance dans ces pièces non seulement de la figuration de la Mort en tant que personnage allégorique, mais aussi de l'idée de mort par rapport à d'autres questions théologiques (innocence, péché, jugement,

²⁸ Helmich, *Moralités françaises*, I, 256.

²⁹ Voir sur ce point Jane Taylor, 'Que signifiait *danse* ?', p. 269-70.

rédemption) ainsi qu'à d'autres préoccupations, telle que la folie ou la Fortune. C'est dans ce but que nous allons maintenant passer en revue trois moralités — de dimensions assez modestes — dont une brève analyse nous permettra de démontrer à la fois la variété du genre dans le traitement du thème de la mort, et aussi de souligner l'essentielle qualité du débat doctrinal qui s'en dégage. Comme dit bien Bart Ramakers dans un article récent,³⁰ c'est ce souci de *démontrer* des vérités, de faire comprendre une argumentation en lui donnant une forme concrète, qui caractérisent ce théâtre. Cela fut très bien compris par l'un de ses premiers praticiens français, l'auteur anonyme de la *Moralité pour le jour saint Antoine*, jouée au Collège de Navarre en 1427, lorsqu'il fait dire au Docteur de sa pièce : 'Choses par exemples monstrees / Meuvent et sont plus a memoire / Que paroles tantost passees'.³¹ La *Danse macabré* des Innocents, récemment exécutée (et pas si loin sur l'autre rive de la Seine), lui auraient été sans doute bien connues, et à ses étudiants aussi.

I La Mort et le Péché : *La Moralité d'Argent de Jazme Oliou* (vers 1470)³²

Cette pièce tient une place insolite dans le corpus des moralités parce qu'elle est la seule à faire triompher le mal, et cela sans équivoque. Car, malgré quelques échos du scénario d'*Everyman/Elckerlijc*, l'Homme est à la fin condamné — irrémédiablement — à l'enfer éternel pour avoir suivi les conseils d'Argent et de Fort Despenseur plutôt que ceux de Bon Advis. Au début de cette pièce de 1648 vers, après une discussion entre Argent et Bon Advis, apparaît sur scène l'Homme, qui se plaint de son impécuniosité. Vite mis au service de l'Homme, Argent lui procure de beaux vêtements malgré les rappels de Bon Advis qu'il va falloir rendre compte de sa vie à Dieu, et qu'il ferait mieux d'employer son argent 'en aumônes et en autres biens'. Envoûté par Fort Despenseur, l'Homme oublie les sages enseignements de Bon Advis et devient de plus en plus cupide. Fort Despenseur lui amène tout ce qu'il désire — un chien, un faucon — et aussi (croit-il) une femme, qu'Argent va chercher parmi les spectateurs. Mais — coup de théâtre ! — ce n'est pas une épouse que lui trouve

³⁰ Bart Ramakers, 'Dutch Allegorical Theatre: Tradition and Conceptual Approach', in *Urban Theatre in the Low Countries: 1400-1625*, éd. par Elsa Strietman et Peter Happé (Turnhout, Brepols, 2006), p. 127-48.

³¹ Sur cette question, voir le bel article de Jean-Pierre Bordier, '*Magis movent exempla quam verba* : une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427)', in *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, éd. par Jean-Pierre Bordier (Paris : Champion, 1999), p. 91-104.

Argent, c'est La Terre, que l'Homme refuse d'abord de reconnaître ou d'accompagner : ce sont Argent et Fort Despenseur qu'il préférerait comme compagnons de voyage, mais eux refusent également. Se soumettant enfin à la Terre, l'Homme lui demande pardon, mais sans succès : malgré ses supplications, Dieu le punira de ses péchés. Il suivra finalement la Terre dans la tombe, portant un linceul pour tout vêtement. Son dernier acte sera de montrer son 'ouvrage', c'est-à-dire ce qu'il a fait pendant sa vie : 'Bien et Mal', dont survient enfin la personnification, qui termine la pièce en prêchant un sermon sur l'immortalité de l'âme et sur la vanité de la vie matérielle : 'Car le corps, il convient pourrir ;/Or est l'arme perpetuele' (vv. 1483-84).

On connaît très peu de l'activité dramatique de Jazme Oliou et de sa troupe,³³ mais les allusions à la situation monétaire dans la ville des papes (vv.271-80 ; 340-67) semblent bien confirmer sa provenance avignonnaise. Ce qui est peut-être plus intéressant pour les historiens du théâtre est que le manuscrit a conservé les transformations de la pièce à travers ses différentes représentations, dont l'une d'entre elles est à huit personnages (Oliou a ajouté le rôle du Fol). Celle-ci fait allusion à la présence dans l'auditoire de sa 'roiale magesté', illustre spectateur qu'on a pu identifier avec le 'bon roi René' d'Anjou.³⁴

Or on connaît bien l'intérêt qu'avait René pour le macabre : n'avait-t-il pas fait peindre un squelette sur son futur tombeau dans la cathédrale d'Angers ? La pièce d'Oliou ne l'aurait donc pas déçu, car elle met en scène deux personnages qui prêchent sur le thème du *memento mori* — et Le Messager et Bon Advis. Le message didactique est constamment souligné : 'Seigneurs, nous vous voulons monstrier/Comment l'omme que est orgueilleux/Va meschamment ses jours finer', dit Nuncius (Le Messagier) dans l'une des versions du prologue. Pour bonne mesure, Bon Advis prêche en latin, appuyant le lieu commun de l'heure incertaine de sa mort d'une citation tirée de *L'Epistola ad Romanorum* de saint Bernard de Clairvaux (vv. 764 etc.), écho des vers de Matthieu XXIV, 44 : 'C'est pourquoi vous aussi tenez-vous prêts ; car le Fils de l'homme viendra à l'heure que vous ne pensez pas'. D'autres autorités surgissent pour marquer spécifiquement (et parfois métriquement

³² Ed. par Paul Aebischer, *Archivum Romanicum*, 13 (1929), 448-518.

³³ Voir l'article de P. Aebischer: 'Jazme Oliou, versificateur et auteur dramatique avignonnais du XVe siècle', in *Neuf études sur le théâtre médiéval* (Genève : Droz, 1972), p. 37-66.

³⁴ Voir l'article de Graham A. Runnalls, 'René d'Anjou et le théâtre', *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 88 (1981), 157-80.

par des triolets ou la stichomythie) l'indissolubilité de l'Homme et la Terre : des variantes sur la Genèse 32, 19 par exemple : 'quia pulvis est, et in pulverem reverteris ; ou bien de Job 10, 9 : 'memento...quod sicut lutum feceris me et in pulverem reduces' (vv. 1131-41).³⁵

Mais Oliou ne s'arrête pas là. Dans le théâtre allégorique, où les abstractions se concrétisent, l'association biblique Terre-Homme se réalise ici de façon à vraiment 'mousetrap into understanding' les spectateurs', pour citer l'heureuse expression de Robert Potter.³⁶ Envoyé chercher une femme pour l'Homme, Argent revient avec son 'amie', mais ce n'est point celle que sont maître attendait ! *La Terre ce doit lever de pauc en pauc*, nous dit la didascalie, annonçant un jeu de scène qui exigerait ce que le *Livre de conduite* de Mons (1501) appellera un 'secret de terre', sorte de trappe pour effectuer l'entrée en scène de Mort, accompagnée d'un roulement de tambour. C'est la disparition dans cette fosse, autrement dit 'la grant gorge d'enfer' (v. 15) de l'Homme, habillé de son linceul, les yeux bandés, accompagné par la Terre (= sa mère à laquelle il retourne), qui constitue l'image durable qui renforce l'enseignement essentiel auquel le 'congé' du jeu attire notre attention. Ajoutons pour terminer que ce souci du visuel se traduit ici aussi dans la réalisation scénique de la curieuse figure de Bien-et-Mal (par moyen d'un masque ?), visualisation importante des actions — bonnes et mauvaises — que l'Homme a accomplies pendant sa vie. Lorsque le Nuncius se targue de ce que sa troupe présente leur jeu 'Pour passer temps joyusement / Et aussi pour pancer des ames / En acquerant leur sauvement' (vv. 4-5), ses paroles ne nous semblent pas entièrement sans justification.

II Mort et Folie : *La Moralité du Lymon et de la Terre* (fin du XVe siècle?)³⁷

Si le cadre spirituel de cette moralité anonyme ressemble à bien des égards à celui d'Argent, il est intéressant de noter que son action est dictée de façon encore plus précise par l'écriture scripturaire, en particulier par ces versets tirés du 7^{ème} chapitre de Job : 'Je crie à la fosse : Tu es mon père ! Et aux vers : Vous êtes ma mère et ma sœur ! Mon espérance, qui peut la voir ? Elle descendra vers les portes du séjour des

³⁵ Et aux vv. 1131-32, encore un écho, selon Aebischer, du *Liber de modo bene vivendi* LVIII de saint Bernard : 'Memento...quia cinis es, et in cinerem reverteris'.

³⁶ R. Potter, *The English Morality Play : Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition* (London: Routledge, 1975), p. 33.

morts. Quand nous irons ensemble reposer dans la poussière'. Il s'agit essentiellement du voyage que fera Chascun, sinon strictement du berceau, du moins à la tombe, et dont la mise en scène accentuera le mouvement circulaire : 'car tu es poussière et tu retourneras dans la poussière' (Gén. 3, 19). Rejetant le chemin de Raison, dont la fonction est de lui apprendre à discerner le bien du mal, notre héros préfère les plaisirs mondains, figurés ici par Monde et son ménage : Orgueil (son maître d'hôtel), Luxure (sa secrétaire), et Avarice (son trésorier), c'est-à-dire le trio traditionnel des péchés concupiscentiels. Rien d'autre en effet qu'une élaboration allégorique des versets de I Jean, 2 : 'Car tout ce qui est dans le monde, savoir, la convoitise de la chair, la convoitise des yeux, et l'orgueil de la vie ne vient point du Père, mais du monde'.

Fait partie aussi de la maison de Monde Le Fol, dont la présence ici permet une variation intéressante sur le thème de la mort. Souvent extérieur à l'action d'une pièce, Le Fol entre parfois en complicité avec le public pour établir un rapport privilégié permettant tantôt un commentaire ironique, tantôt le renforcement d'un message plus sérieux.³⁸ Comme dit notre Fol à Chacun, reprenant un proverbe très répandu dans ce théâtre : 'Chascun, je te vueil conseiller,/On dit en commun langaige/Qu'ung fol conseille bien un sage' (vv. 522-24).³⁹ Sa double fonction — à la fois clown effréné et critique sévère — est bien évidente ici. Au niveau de l'action, le Fol est le bouffon de la cour princière de Monde, responsable des réjouissances — festin, avec danses et chansons — qui y ont lieu, de connivence avec Monde et les vices ('gens du dyable' selon Lymon, v. 755) pour tenter Chascun et le séparer des conseils de Raison. L'opposition folie-raison, 'où la folie démente devient symbole de la déraison morale' (Newels, p. 32) permet d'établir de façon très claire aussi le rapport entre folie et mort que souligne par implication le sous-titre de la pièce : 'Moralité du Lymon et de la Terre qui contraignent par Raison et Mort Chascun, homme humain de retourner a eulx...'. Et puisque 'le salaire du péché, c'est la mort' (Romains 6, 23), c'est en effet la figure épouvantable de Mort qui, invitée par Raison (v. 1242 : 'Mort, or le paye de ses gaiges'), rendra Chacun à ses parents légitimes, à

³⁷ Inédite, B.N.F Rés M-Yf-149. Voir *Le Recueil Trepperel. Fac-similé des trente-cinq pièces de l'original*, précédé d'une introduction par Eugénie Droz (Genève: Slatkine Reprints, s.d. [1967]), no. XIX.

³⁸ Le cadre de notre enquête ne permet pas d'aborder une analyse détaillée de la fonction du Sot/Fol dans les moralités. Voir sur cette question : Margarete Newels, 'Le Fol dans les moralités du moyen âge', *CAIEF*, 37 (1985), 23-38 ; et mon article 'La prédication par personnages ? Expositor Figures in the *moralités*' (à paraître).

³⁹ Comme le signale Newels (p. 23-4), cette fonction du Fol semble être autorisée par 1 Corinthiens 1, 20-21 : 'Dieu n'a-t-il pas convaincu de folie la sagesse du monde ? Car puisque le monde, avec sa sagesse, n'a point connu Dieu dans la sagesse de Dieu, il a plu à Dieu de sauver les croyants par la folie de la prédication'.

cette Terre et à ce Limon qu'évoque le texte de Job. 'Vecy le loyer et gardon/Que l'en a pour ses grans orguelz', dit Mort aux spectateurs avant d'abattre Chascun.

La Terre ne représente pas donc la Mort, comme dans la pièce précédente. Ici le couple Terre-Lymon représente les parents de Chacun, duo que l'on rencontre (mais cette fois mère et fils) dans le premier épisode de *L'Homme pécheur*, à qui Terre donne naissance sur ces mots funestes : 'Nul de moy ne sort qui n'y rentre./Tout vient de moy et tout y retourne'.⁴⁰ Dans notre pièce, les tirades de Mort, surtout dans son débat initial avec Monde, rassemblent bien des motifs de la volumineuse littérature de la mort, évoquant en particulier le *topos* de son universalité dans des refrains 'Tout est mort, tout meurt, tout mourra'/'Qui plus a, plus dolent mourra'. Mort détruit toute valeur humaine (vv. 17-24) : la sagesse (Aristote/Salomon), la beauté (Absalon), la force (Samson). 'Je ne suis encor qu'un enfant ! proteste Chascun (v. 1095) ; 'Je n'epargne nule' est la seule réponse. Abandonné par ses amis des beaux jours, Chascun demande grâce à Mort dans un échange conventionnel : 'Si je buvais jus, racines/D'erbes et d'aultres medicines,/Vouldroit il rien contre toy, Mort ?'⁴¹ Mais inutilement : 'Rien ne t'y peut donner confort', répondent en refrain et de concert Mort et la bande des vices. Si les propos de Mort soulignent en particulier le danger moral des biens mondains (elle nous rappelle, vv. 87-88, que le mauvais riche de la parabole 'Est en enfer certainement'), c'est pour s'opposer aux cajoleries de Monde. C'est le motif du *memento mori* qui toujours se répète (vv.92-93 'Et vous souviene bien tousjours/De penser que chascun mourra'), conseil réitéré par Raison dans son sermon : v. 319 'Tu doibs considerer la fin'.

On y relève également plus d'une allusion chorégraphique. Dans la tirade initiale de Mort par exemple, on lit à la fin d'une série de personnages historiques : 'Tous les ay fait dancier sans note' (v. 22). Alors que le rondeau-triolet qui met en relief la danse proposée par Chascun (v. 1013), marquée aussi par l'entrée de Mort, signale un crescendo dramatique tout en évoquant pour le public les figures de la danse macabré ; il s'agit bien, comme en dit le Fol, de 'la danse du méchant' (v.1017). Signalons aussi l'adieu plaintif de Chascun (vv. 1109-25) juste avant de mourir,

⁴⁰ Helmich, *Moralités françaises*, I, 116. Dans *L'Homme juste et l'Homme mondain* ce couple est figuré par un seul et unique personnage, La Terre, qui annonce la naissance des deux enfants du titre : 'Sachez que vos deux corps je fis/De moy, aussi de mon lymon'. (Helmich, I, 429).

⁴¹ Ces vers ne sont pas sans rappeler ceux du Médecin de la *Danse macabré* : 'Plus n'y vault herbe ne racine/N'autre remede quoy qu'on die./Contre la mort n'a medicine' (Chaney, *La Danse macabré*, p. 34). Pareille passage à refrains dans *Le Monde qui tourne le dos* (vv. 1310-13): 'Et n'y aurait il medecine/Ou reubarbe, ou restaurant./Qui me fust contre toy guarant./Affin qu'au monde je demeure ?'

mélangé de *Vado mori* et de *ubi sunt* ?, et dont les répétitions ne sont pas sans rapport avec les représentants des états sociaux du texte des Innocents : ‘A Dieu vous dy, je vois mourir !/A Dieu chevalliers, nobles gens,/A Dieu laboureurs et marchans,/A Dieu vous dy, je vois mourir !’ (vv. 1119-22).

Notons en plus que le thème du *memento mori*, étroitement allié lui aussi à celui de la *Danse*, est appuyé ici scéniquement par le ‘miroir de mort’, accessoire symbolique que donnent Terre et Lymon à leur fils pour qu’il n’oublie jamais qu’il est mortel, mais que dans sa mondanité il refuse obstinément de contempler. Dans cette tradition — qui remonte aux *Vers de la Mort* d’Hélinand de Froidmont (XII s.), avec de forts échos dans le dit des *Trois morts et des trois vifs* (fin du XIIIe/début du XIVe siècle), célèbre prédécesseur des *Danses des morts*⁴² — c’est en regardant dans le miroir de mort que l’homme aperçoit non pas son visage actuel mais son visage posthume. C’est une image que reprend Arnoul Gréban quand il explique que les spectateurs verront dans sa pièce non seulement la réflexion de la passion de Jésus, mais aussi l’image de leur propre mortalité : ‘Dieu doint que si bien nous mirons/Que par mirer nous remirons/Après ceste vie mortelle/L’essence divine immortelle,/Qui regne sans jamais tarir’.⁴³ C’est par un heureux rappel de ce même *topos* que notre dramaturge terminera sa pièce :

Mirez vous y jeunes et vieulx,
Et pensez bien tost a loysir
Pourquoy [ne] devés orgueillir
N’estre avers ne luxurieux,
Paresseux ne aussi envieux,
Car nul de vous n’a avantaige. (vv. 1254-59)

Si la *Moralité du Lymon et de la Terre* paraît moins pessimiste que la *Moralité d’Argent*, c’est sans doute parce que Chascun, avant de mourir, prononce les dernières paroles du Christ crucifié (‘Pater, in manus tuas commendo spiritum meum’, Luc 23,46), tout en demandant grâce à Dieu (vv. 1215, 1218-19, 1246). La pièce nous semble pourtant se terminer sur un point d’interrogation quant à la question de sa

⁴² Voir E. Mâle, *L’art religieux de la fin du moyen âge* (Paris : Colin, 1949). Pour Mâle les trois morts de la légende représentent ‘trois miroirs pour les vivants (...)’. Dans plusieurs manuscrits enluminés, on voit un cadavre présentant à une femme un miroir ; elle s’y regarde, et elle aperçoit, au lieu de sa figure, une tête de mort’. (p. 355). Ajoutons que le dit des *Trois morts et des trois vifs* est toujours populaire à la fin du 15ème siècle, comme en témoigne l’édition que fit imprimer Guyot Marchant en 1491, où il est accompagné de la *Danse macabre des Hommes* et de la *Danse macabre des Femmes*.

⁴³ *Le Mystère de la Passion d’Arnoul Gréban*, éd. par G. Paris et G. Raynaud (Paris : F. Vieweg, 1878), p. 261 (Prologue de la ‘Tierce Journée’).

rédemption.⁴⁴ Dans la moralité d'*Everyman*, par contre, ses péchés sont absous ; par conséquent il est sauvé et va au ciel au son des chants angéliques. En d'autres termes l'action des deux moralités qu'on vient d'analyser est fermement ancrée dans l'ici-bas. Pour démontrer la possibilité de la rédemption dans l'au-delà, il faudrait un scénario plus complexe.

III Les fins dernières : *Le Monde qui tourne le dos à Chascun de Jehan d'Abundance* (1541)⁴⁵

Il est vrai que pour illustrer le drame extra-terrestre du théâtre des moralités on aurait pu choisir des textes bien plus élaborés : *Bien avisé Mal avisé* (8000 vers), par exemple, dont la structure bipolaire se voit dans la 'division' du jeu entre 'la vie et la mort, l'ici-bas et l'au-delà, la vie terrestre et la vie éternelle'.⁴⁶ C'est ce que représente l'une des gravures de l'édition Vérard de 1499 : en haut, au paradis, Bien Avisé en présence du Christ-Juge ; en bas Mal Avisé sur le point d'être précipité dans une gueule d'enfer. Ou bien, éventuellement, des pièces de plus grande envergure, telles *L'Homme obstiné* (20,000 vers) ou *L'Homme juste et l'Homme mondain* (30,000 vers), de vastes 'sommés' encyclopédiques, où se superposent des motifs allégoriques conventionnels : pèlerinage de vie, *psychomachia*, Roue de Fortune, *Procès de Paradis* etc.⁴⁷ C'est pourtant sur une pièce bien plus modeste que nous allons finalement nous concentrer.

Le 'Moral' du *Monde qui tourne le dos à Chascun* (2,500 vers, 22 personnages) du Bazochien Jehan d'Abundance appartient à une catégorie de moralités qui s'engagent dans la controverse doctrinale de son temps, celle-ci, par

⁴⁴ Voir aussi Merle Fifiield, 'Methods and Modes: the Application of Genre Theory to Descriptions of Moral Plays', in *Everyman & Co. Essays on the Theme and Structure of the European Moral Play*, ed. par D. Gilman (New York: AMS Press, 1989, p. 27: 'Contribution at death apparently does not save Chascun from the tragic wages of his sins'.

⁴⁵ Lyon, Jacques Moderne. *L'uniquum* est conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, Munich (P. o. gall.8) et ne connaît pas d'édition critique. Voir A.Hindley, 'Une moralité peu connue de Jean d'Abundance', in *Maine belle oeuvre faite*. *Etudes sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*. Textes réunis par Denis Hüe, Mario Longtin, Lynette Muir (Orléans: Paradigme, 2005), p. 207-221.

⁴⁶ Jonathan Beck, 'La place de la moralité de *Bien Avisé Mal Avisé* dans le théâtre en France au Moyen Age', in *Le Théâtre français des années 1450-1550 : Etat actuel des recherches*. Textes réunis par Olga Anne Dühl (Dijon : Université de Bourgogne, 2002), p. 15-24 (p.17).

⁴⁷ Par exemple dans *L'Homme juste et l'Homme mondain*, après les 'pèlerinages' terrestres antithétiques des deux protagonistes, le texte ajoute une 'seconde partie' à tonalité visionnaire qui présente le voyage de l'Homme juste, d'abord au purgatoire, puis à l'enfer et le limbe, finalement au paradis. Pour les textes de ses trois pièces, voir le t. I du fac-similé de Werner Helmich, *Moralités françaises*.

exemple, prenant position du côté catholique orthodoxe contre les luthériens.⁴⁸ Dans sa moralité du *Gouvert d'Humanité*, Jean d'Abundance est encore plus catégorique, le personnage d'Erreur figurant un protestantisme qui 'a séduit la Germanie' et qui s'oppose, par exemple, à la confession et au Carême. *Le Monde qui tourne* est quelque peu moins explicite dans ses attaques, se contentant de passer en revue quelques-uns des principes de la foi traditionnelle, sans qu'il en soit fait précisément mention de la position des novateurs sur ces points. La question de la grâce et du salut, par exemple, celle du libre arbitre, et en particulier de la doctrine de la double justification — et par la foi et par les œuvres — est le dogme qui occupe la place d'honneur dans cette dramatisation des principaux éléments d'un catholicisme que d'Abundance défend, si ce n'est qu'implicitement, contre les réformistes.

Dans les deux pièces précédentes la mort, on l'a vu, signifie non pas un passage à la vie éternelle, mais plutôt la fin de la vie terrestre. L'action se termine avec la mort du pécheur, c'est-à-dire avec la 'première mort', salaire du péché de l'Homme, et aggravé par sa folie.⁴⁹ Il s'agit de la mort d'Adam, 'le premier père', source du péché originel, que le jury des prophètes (Noé, Moïse, Jérémie, Daniel et David) considèrent responsable de la mort de Chascun, lui aussi père de famille :

Et tout ainsi que par le mord
De pomme sommes obligez ;
En l'arbre le puissant et fort
A purgé nos iniquitez. (vv. 1263-66)

Dans cette simple réplique de Moïse s'exprime toute la doctrine du rachat des péchés par le Christ cloué à la croix.⁵⁰ C'est-à-dire que la mort ne peut se lire comme une nouvelle vie qu'avec la mort et la rédemption du Christ, une continuité que tout *Mystère de la Passion* rend claire, mais d'une façon différente. Ici, les épisodes eschatologiques des fins dernières s'ensuivent dans la seconde partie de la pièce, où se concentrent en un peu plus de mille vers la mort, la résurrection et le jugement de Chascun, le pèsement de son âme par saint Michel, suivi de sa montée au paradis,

⁴⁸ Ce qui ne veut pas dire que d'Abundance ne se souciait pas des aspects visuel et musical de sa pièce, comme en témoignent ses nombreuses didascalies. L'hypothèse que d'Abundance aurait monté ses pièces pendant les années 40 du XVI^e siècle dans le premier théâtre permanent en France, construit à Lyon par Jean Neyron, est loin d'être concluante. Voir sur ce point A.Hindley, 'Une moralité peu connue', p. 220.

⁴⁹ La question est bien plus complexe, il va sans dire. Voir surtout la fine analyse de Claude Blum, *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance* (Paris : Champion, 1989), t. II, chapitres I et II.

⁵⁰ I. Cor. 15, 22: 'Et comme tous meurent en Adam, de même aussi tous revivront en Christ' (Voir aussi : Rom. 5, 12-14).

accompagné des ses 'Biens Faictz', pour rejoindre Notre Dame, le jury des prophètes et les anges.

Dans les premières scènes du jeu on assiste au pèlerinage de vie de Chascun, qui succombe vite, avec sa femme et son fils, aux réjouissances présidées par Monde, figure des plaisirs passagers qui détournent de la pensée de la mort. De là, danses, chansons, parties de cartes et de dés etc., auxquels le Fol ajoute son commentaire habituel. Mais on assiste aussi dans cette première partie à un autre niveau de commentaire sur la chute moral de Chascun et qui aboutit à sa mort physique. Car au motif 'horizontal' de voyage s'insère un motif 'vertical' du conflit moral entre les puissances métaphysiques et les mortels, commentaire qui a pour intention de poser la question essentielle : comment Chascun va-t-il gagner le paradis ?

Or c'est dans ce débat que la Mort-personnage, envoyée par le Roy Souverain *en ire*, pour punir le péché de Chascun, va jouer le rôle que l'on sait. Annoncée par le Messager comme 'sauvage, furibonde' (v. 13), elle fait son entrée spectaculaire en sortant *de terre* (v. 303) pour débiter sa ballade d'entrée (vv. 304-343, à refrain : 'Si puissant n'est qui ne tumbé a ma presse'), dont l'énumération de ses célèbres victimes du passé soulignent son rôle d' 'exécuteur de justice divine' (v. 304). Avec ses fanfaronnades, ponctuées de fréquents coups de son 'dard', on dirait un mélange de Mort-baladin et de Mort-matamore, mais qui fait peur à Chascun, ainsi qu'au Sot, et sans doute, par extension, aux spectateurs. Poursuivant Chascun tantôt *de pres*, tantôt *de loing*, Mort sert de *memento mori* à sa victime, l'exhortant à rappeler sa 'layde face' (vv. 486-87) ainsi que la pourriture de la chair qui l'attend : 'O Chascun ! O des vers la pesche !' (v. 478). Pareils motifs dans sa longue tirade des vv. 607-42, qui reprennent l'idée de la mort égalitaire et niveleuse : 'Soit on gendarme, prestre ou pape/Ilz sont tous par mon dard confus'. Si le nom d'Atropos (celle des trois Parques qui coupait le fil de la vie) lui donne une certaine individualité, c'est essentiellement une personnification qui réunit des lieux communs de la littérature macabre, un peu dans l'esprit du *Triomphe de la Mort*. Ajoutons que Mort est doublée ici dans le personnage de Maladie, 'aspre, cruel et fiere' (v. 515), tenant à la main sa verge 'ronde et forte' (v. 976), elle aussi 'messagère du hault Roy', et dont les deux visites rendues à Chascun semblent exploiter la familiarité de l'assistance avec les *Artes moriendi* (le mourir, aussi bien que la mort du souffrant, présence des héritiers au

chevet du lit du malade...)⁵¹ Enfin, suite à une série de protestations que ponctue le refrain inexorable : ‘Nenny ! Il fault que Chascun meurt !’, Mort abat Chascun, séparant l’âme du corps.

A partir de ce moment-là, La Mort-personnage disparaît de la scène pour ne plus y revenir. Le leitmotiv de la séparation de l’âme et du corps de Chascun (vv. 601, 887, 1244-45...) signale le passage de celui-ci à un autre niveau spirituel où, bien que réprouvé à cause de ses péchés, il recevra la grâce du Roy Souverain que lui aura méritée ses ‘bonnes œuvres’ et sa repentance sincère, reconnues par la Vierge et par le jury céleste. N’ayant plus à craindre cette ‘seconde mort’ dont il a été menacé par le prologue du Messenger (vv. 17-18), Chascun peut maintenant passer à cette ‘résurrection de la vie’ que promet Jésus (Jean 5, 24-25),⁵² son âme élevée vers les cieux où il participera avec tous les élus à la gloire éternelle. C’est avec cette image de la Mort qui se transforme en Vie que se termine notre pièce, message appuyé par la figure du Christ-Juge, qui attire l’attention sur les plaies du sacrifice qu’il a fait pour le salut des hommes :

A ! Chascun, j’ay pour toy tant fait !
 Voy mon costé, mes piedz, mes mains ;
 J’ay pour toy souffert tourments maintz.
 O, Chascun, plein d’ingratitude,
 Pour te jecter de servitude
 Je me suis a la mort offert,
 Sans craindre espines ne fer.
 Mon corps hault a esté pendu
 Et dessus la croix estendu
 Pour reparer ton grief opprobre.
 Rachepté t’ay de mon sang propre,
 Je t’ay formé a ma figure,
 Et pour recompence a toute heure,
 Mon chef, mon corps, ma mort, mon ventre,
 Ma vertu, et de ce te vente,
 Tu ne cesses de blasphemer. (vv. 1713-28)⁵³

⁵¹ Ces scènes permettent aussi à d’Abundance de tenir ses spectateurs en suspense quand au moment de la mort de Chascun. Pareille technique dans son *Gouvert d’Humanité*, où Miséricorde arrive à point nommé pour sauver Humanité de la mort certaine. Notons aussi que dans le *Gouvert* la mort est figurée par la tête de mort que donne Remords de Conscience à Humanité comme *memento mori*, (éd. Aebischer, vv.538-41), en l’encourageant à penser ‘au grant jugement/Auquel te fera comparoir:/Lors on te fera apparoir/Tes maulx et tes biensfaitz aussi’ (vv. 386-89).

⁵² ‘Celui qui écoute ma parole, et qui croit à celui qui m’a envoyé, à la vie éternelle et ne vient point en jugement, mais il est passé de la mort à la vie’. Voir aussi Augustin, *Cité de Dieu*, XIX, XXV : ‘Ceux qui n’appartiennent pas à la Cité de Dieu connaîtront au contraire un malheur éternel, qu’on appelle aussi deuxième mort, parce qu’on ne peut pas dire que l’âme vive quand elle est séparé de la vie de Dieu, pas plus que le corps soumis à d’éternelles souffrances ; et ce qui rendra plus cruelle cette deuxième mort, c’est que la mort n’y pourra mettre fin’.

⁵³ Dans les représentations picturales du *Jugement dernier* on représentait souvent le Christ-Juge entouré par les instruments de la Passion (portés ici, éventuellement, par les anges ?) avec l’ostension des plaies de sa crucifixion. Voir Louis Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, (Paris : PUF, 1957), t. II, ii, p. 739. On pourrait dire que le Roy Souverain offre ici le spectacle de sa crucifixion en *exemplum*, comme c’est le cas dans la *Moralité, mystère et figure de la Passion de Nostre Seigneur* de Jean d’Abundance, où un grand crucifix sert de ‘démonstration’ (v. 18)

Cette vision de Dieu fait homme, et qui porte les traces de sa mort humaine pour le salut de l'humanité est bien celle des *mystères* aussi, mais qui se voit ici réfractée par le prisme didactique de la moralité.

Pour terminer, il serait peut-être instructif de noter un pareil scénario eschatologique dans une peinture sur bois de l'église de Bar-sur-Loup (Alpes-Maritimes). Datant de la fin du XVe siècle, ce tableau offre une variation sur la *Danse des Morts* usuelle en ce qu'elle représente une ronde d'hommes et de femmes, vêtus de costumes élégants, et qui dansent au son d'un galoubet et d'un tambour, joués par un seul instrumentiste. La Mort, visiblement squelettique et armée de l'arc et du carquois, tire sur les danseurs, dont chacun porte un petit diable sur la tête. A droite, à côté de Dieu reposant sur une nuée, saint Michel s'occupe de la pesée des âmes qui sortent de la bouche des défunts ; au-dessous, un diable précipite une âme dans une énorme gueule d'enfer. Selon F. Schneegens, le panneau comporte à gauche et à l'extérieur de l'action, un groupe de trois personnes, dont une semble vouloir empêcher son voisin d'entrer dans la « *terribla dansa* », comme la désigne le court poème en occitan qui fait aussi partie de l'ensemble.⁵⁴ Malgré la tonalité pessimiste de cette *Danse*, on notera quelques-unes des conventions qu'elle partage avec la moralité de Jehan d'Abundance. Non seulement les motifs de la soudaineté de la mort, de la mort et la folie, de la mort et le péché etc. ; mais en particulier la présence caractéristique du cadre moralisant fourni par ces personnages 'hors-jeu', surtout celui qui porte une longue robe et tient un bâton à la main. Il a tout l'air du 'Docteur' ou de 'l'Acteur' de la moralité, qui se prépare à réciter les vers moralisants à l'édification de ses voisins. On n'est pas très loin ici du frère Richard et de ses ouailles du Cimetière des Innocents.

* * *

On se demande si l'opinion de Jean Batany que le théâtre médiéval 'n'a jamais pu intégrer la « danse Macabré »' soit entièrement justifiée. A l'appui de son jugement il fait remarquer que dans les *danses* le dialogue entre les représentants des groupes sociaux n'est pas possible, et donc on arrive à ce qu'il appelle 'un simple théâtre de

du supplice de Jésus 'Pour retirer l'homme de damnation' (v. 21). Voir D. H. Carnahan (éd.), *Jehan d'Abundance : A Study of his Life and Three of his Works* (Illinois : University of Illinois, 1909), p. 49-123.

⁵⁴ F. Schneegens, "La "Danse Macabre" du Bar", *Romania*, 53 (1927), 553-58, (p. 554). Pour les 32 vers de ce poème voir Saugnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne*, p. 310-11.

marionnettes’, c’est-à-dire exactement l’opposé du théâtre du moyen âge où ‘tendent à s’estomper les frontières entre le jeu et le réel’.⁵⁵ Il est vrai qu’on n’a pu jusqu’ici dénicher aucun texte en français d’une ‘danse’ dramatisée, malgré les allusions que font certains documents d’archives à de tels spectacles. Cela n’a rien d’étonnant pourtant qu’un théâtre allégorique comme la *moralité* ait incorporé la figure de la Mort comme personnage significatif, surtout à une époque qui a vu l’éclosion du thème macabre dans d’autres formes artistiques, soit picturales, soit poétiques. Nous croyons en effet avoir démontré que les moralités religieuses se sont appropriées de certaines conventions des danses dans leur évocation de la place de la mort dans le récit de l’histoire chrétienne. Sans doute les fatistes cherchaient-ils à profiter de la familiarité des spectateurs avec leurs lieux communs textuels et visuels ; ils ont même employé dans certaines moralités ‘hybrides’ le motif des distinctions de classe à des fins satiriques, tendance qui se voit aussi d’ailleurs dans certaines versions de la *danse*.⁵⁶

Ce que les moralités ont aussi en commun avec les *danses macabré* est la tradition homilétique à laquelle elles appartiennent toutes les deux. C’est par exemple aux prédicateurs — en particulier aux ordres mendiants — qu’on doit la tendance à représenter concrètement cette peur de la mort qui aboutit au phénomène des *Danses macabré*, tradition dont les moralités aussi portent des traces significatives.⁵⁷ Que certaines moralités relèvent spécifiquement de cette tradition exégétique est bien connu. Le *Jeu du Pèlerinage de la vie humaine* (fin du XIV^e siècle), par exemple, n’est qu’une version ‘par personnages’ d’un épisode du célèbre poème de De Guilleville ; alors que le *Jeu des vii pechie mortel* (vers 1390) s’inspire d’un poème de Philippe de l’Omme sur l’inévitabilité de la mort et du jugement,⁵⁸ et dont le titre — *Le Miroir de Vie et de Mort* — évoque celui accordé par Guyot Marchant à sa *Danse des Morts*. Or dans l’un des manuscrits qui conserve le poème de Philippe, on remarque une forte insistance non seulement sur le texte de son œuvre mais aussi sur certains motifs visuels comme par exemple l’arbre des vices et l’échelle des vertus,

⁵⁵ Jean Batany, ‘Les “Danses Macabré” : une image en négatif du fonctionnalisme social’, in *Dies Illa : Death in the Middle Ages. Proceedings of the 1983 Manchester Colloquium*, éd. par Jane H. M. Taylor (Liverpool : Francis Cairns, 1984), p. 15-27 (p. 24).

⁵⁶ Comme par exemple *La Danse des femmes* du ms. fr. 995 de la BN, éd. par Ann Tukey Harrison (Ohio : Kent University Press, 1994).

⁵⁷ Cf. Saugnieux, *Les Danses macabres*, p. 31-32.

⁵⁸ Ed. par Gustave Cohen, *Mystères et Moralités du manuscrit 617 de Chantilly* (Genève : Slatkine Reprints, 1975).

c'est-à-dire que l'interdépendance du texte et des images est essentielle pour que son message soit pleinement compris.

C'est cette caractéristique icono-linguistique des *danses* qui nous semble donc capitale. On peut certainement tracer un parallèle avec les moralités dans l'importance qu'attachent celles-ci à la 'démonstration' visuelle et émotionnelle des dogmes chrétiens en se servant de tout ce que peut y apporter le jeu théâtral. Mais il ne s'agit pas tout simplement de reproduire quelques lieux communs de la *Danse macabré*. La personnification de la Mort peut servir aussi dans les *moralités* de tremplin à des débats plus approfondis autour des questions de la mortalité humaine. Cette alliance, cette interdépendance du textuel et du visuel, c'est ce qu'a bien compris, on l'a vu, l'auteur de la moralité du *Jour de saint Antoine* en 1427. Et c'est ce qu'en 1547 un Guillaume des Autels appréciait toujours comme caractéristique essentielle du genre, à savoir sa capacité de 'montrer les choses intelligibles et occultes par les sensibles et manifestes'.⁵⁹

⁵⁹ Voir Margaret L. M. Young, *Guillaume des Autels: A Study of his Life and Works* (Genève: Droz, 1961), p. 46.