*Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du
professeur Michel Rousse, Contributions réunies par
Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle
Koopmans*

Maria Colombo Timelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3348>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3348

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 153-155

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Maria Colombo Timelli, « *Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse, Contributions réunies par Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans* », *Studi Francesi* [En ligne], 169 (LVII | I) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3348> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3348>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse, Contributions réunies par Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans

Maria Colombo Timelli

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, 2011.

- 1 Ce volume est un recueil d'articles que les collègues et amis de Michel Rousse, spécialiste réputé du théâtre médiéval dont une collection d'articles a paru en 2004 sous le titre *La Scène et les Tréteaux*, ont voulu lui offrir non seulement en témoignage d'amitié et d'estime, mais aussi comme hommage au chercheur qui a ouvert tant de pistes dans le domaine qui lui a été le plus cher.
- 2 Les contributions réunies ici sont organisées en trois parties. La première – *La scène et la farce* – s'ouvre par un article de Bernard FAIVRE, qui analyse le rôle capital du travestissement dans les farces fondées sur le triangle adultère mari – femme – prêtre: que le curé / moine se défroque pour jouir d'une épouse, que le mari se travestisse en prêtre, ou que d'autres déguisements soient en jeu, tout dépend finalement de la femme, dont la fidélité conjugale demeure rarissime dans ce genre théâtral (*L'habit fait-il le moine? Triangle adultère et travestissements farcesques*, pp. 17-35). Suit Barbara C. BOWEN, qui relève, d'après un corpus d'une quarantaine de farces, une différence profonde entre le jeu scatologique, nullement voilé, et le discours sexuel, dominé en

revanche par la métaphore linguistique; elle conclut que la farce comprend, d'un côté, le rire certes, de l'autre une certaine poésie («Jeu sans villenie!» *Le bas corporel farcesque*, pp. 37-50). Mario LONGTIN s'attache à la farce du *Cuvier*, dont il prouve le caractère littéraire en soulignant en particulier le jeu sur les noms de deux protagonistes, Jaquette la belle-mère et Jaquinot-Janin le mari, et surtout l'importance de l'écrit – du 'rôlet' – dans la pièce: globalement, cette farce mettrait en scène la fabrique même du texte (*La farce du 'Cuvier' vue avec les lunettes du clerc*, pp. 51-71). Xavier LEROUX analyse finement les deux seules scènes 'comiques' dans le mystère de la *Conception de Nostre Dame* (fin *xv^e* siècle, trois journées pour environ 12000 vers); leur brièveté – moins de 100 vers au total – l'amène à supposer que d'autres scènes semblables ont dû se dérouler pendant la représentation, même si elles ont pu disparaître lors du passage à l'écrit dans le manuscrit de Chantilly (*Quelque soupçon de farce dans 'Le mystère de la Conception de Nostre Dame par personnages'*, pp. 73-94). Alan HINDLEY s'occupe de la fonction du costume dans les moralités: si les témoignages iconographiques demeurent rares, les indications dans les textes révèlent le rôle visuel et symbolique des costumes, qui concourent à rendre plus intelligibles tant les abstractions personnifiées sur scène que la leçon morale au cœur de chaque pièce («Il faut changer d'autres habitz / et aussi de complexion»: *jeux de costume dans les moralités*, pp. 95-106). Jelle KOOPMANS montre, sur la base d'un vaste corpus de documents d'archives et de farces, l'importance essentielle de l'habit de théâtre pour ce genre dramatique, ainsi que le témoignage majeur que les farces offrent sur la mode des décennies 1490-1520 (*L'indigence et l'élégance. Le costume et les vêtements dans les farces et les sotties*, pp. 107-119). Alan KNIGHT souligne la singularité de la mise en scène sur des chars et chariots, typique du nord de la France au *xv^e* siècle, et en particulier des 72 mystères de la Procession de Lille, qu'il a lui-même édités en cinq volumes parus entre 2001 et 2011 (*Le chariot comme scène à Lille*, pp. 121-129). Huguette LEGROS compare le traitement de la folie feinte dans deux miracles: *Un paroissien esconmenié* et *Robert le Diable*. Les traits spécifiques du fou sont respectés dans les deux cas (vêtements, aliments, discours insensé / mutisme), même si le ridicule est toujours soigneusement évité en raison du but édifiant de ce genre théâtral (*La mise en scène de la folie dans deux Miracles Notre-Dame par personnages*, pp. 131-151).

- 3 La deuxième partie, qui porte le titre judicieux *Ouvertures*, élargit le cadre à d'autres approches, d'autres époques, voire d'autres traditions théâtrales. Véronique DOMINGUEZ analyse d'abord cinq enluminures du ms. fr. 25566 de la BnF, où le même 'acteur' semble représenté: cela suggère que ce manuscrit soit un recueil de textes fait pour une confrérie d'Arras. Par ailleurs, si l'on prête foi à l'œuvre du copiste et du rubricateur, toutes les pièces de ce recueil peuvent avoir été jouées par des groupes de six acteurs s'alternant dans les différents rôles (*Textes et images de quelques jeux d'Arras*, pp. 155-177). Chantal CONNOCHIE-BOURGNE montre le caractère théâtral du dialogue entre Adam et Ève au moment du péché originel dans une amplification (50 vers) qui se lit dans une traduction anonyme en vers du livre 1 de la Genèse (ms H 437 de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier) (*Adame et Ève: premiers échanges de paroles*, pp. 179-187). Juliette VALCKE analyse la triple fonction qu'assume le dialecte bourguignon dans le théâtre de la société joyeuse dijonnaise de la Mère Folle: sont en jeu des raisons linguistiques (commenter en les clarifiant les paroles des personnages qui s'expriment en français), culturelles (éclairer le public sur l'identité des héros ou des personnages mythologiques), politiques (associer l'autonomie linguistique

bourguignonne à celle de l'ancien duché) (*Le bourguignon, marotte de la Mère Folle de Dijon*, pp. 205-219).

- 4 Certaines contributions ouvrant vers des époques ou des régions trop éloignées des limites de notre bibliographie, nous nous limitons à un relevé sommaire: Maria José PALLA (*Ordre et symbolique de l'instrument de musique vicentin*, pp. 189-203: étude de l'acteur et de son instrument de musique – symbolisme, fonction et raison d'être – dans le théâtre de Gil Vicente, considéré comme le père du théâtre portugais moderne), Charles MAZOUER (*L'objet dans le jeu des farceurs du XVII^e siècle*, pp. 221-230: essai de sémiologie de l'objet dans les farces du Grand Siècle), Thierry BOUCQUEY (*Les cousins nippons de Pathelin*, pp. 231-246: rapports entre les farces françaises des XV^e-XVI^e siècles et le kyogen japonais), Robert L.A. CLARK (*Farce joyeuse, années noires: la reprise de Pathelin en 1941 à la Comédie-Française*, pp. 247-263: nouvelle version de la plus célèbre des farces françaises, dans un texte modernisé et raccourci, mis en scène par Denis d'Inès), Fabienne POMEL (*L'espace-coulisse et l'enchantement théâtral dans 'Les Chevaliers de la Table Ronde' de Cocteau*, pp. 265-278: usage théâtral de la coulisse, espace de jeu occulté mais essentiel pour la représentation de l'invisible).

- 5 La troisième partie établit un rapport entre *Le texte et le temps*. Jonathan BECK examine les graphies 'picardes' dans le seul manuscrit conservé de la moralité *Bien Avisé Mal Avisé* (ms. hainuyer de la fin du XV^e siècle): à ses yeux, loin d'être le reflet d'une prononciation marquée sur le plan dialectal, ces graphies ne sont que des résidus de copies antérieures ('*Blanche semblance*'. *Rimes mixtes et neutralisation phonologique: les apparents picardismes dans la moralité de 'Bien Avisé Mal Avisé'*, pp. 281-289). Élisabeth LALOU suppose un rapport entre les enseignes érotiques, qui se diffusèrent dans la seconde moitié du XV^e siècle, et le théâtre, notamment les sermons joyeux, l'acteur pouvant porter, pendant le jeu, une enseigne phallique ou autre (*Les enseignes profanes et le théâtre*, pp. 291-300). Marie BOUHAÏK-GIRONÈS et Katell LAVÉANT publient et commentent quatre contrats d'association d'acteurs (Paris 1486 et 1500, Tournai 1505, Valenciennes 1547): la prise en compte du système juridique dans lequel ces contrats sont passés permet de confirmer, entre autres, que l'entreprise de spectacle est avant tout un acte de commerce (*S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale (XV^e-XVI^e siècles)*, pp. 301-318). Estelle DOUDET s'attache à la mise en scène de la catastrophe dans le théâtre en langue française entre XV^e et XVI^e siècle: Eustache Mercadé, Jacques Milet entre autres, mettent en scène des désastres mythiques ou contemporains se prêtant au mélange des deux dimensions, didactique et spectaculaire; les pièces de déploration pour le décès des princes – Charles VII et Philippe Le Bon par Georges Chastellain, ou François I^{er} par Marguerite de Navarre – constituent d'autres exemples significatifs d'un tel théâtre, avant la reprise de la 'catastrophe' aristotélicienne dans le vocabulaire français après 1550 (*Le théâtre du désastre. Jouer et déjouer la catastrophe (XV^e-XVI^e siècles)*, pp. 319-335). Olga Anna DUHL essaie de jeter quelques lumières sur les nombreux «Triboulet» connus entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle: fous de René d'Anjou ainsi que des rois Louis XII et François I^{er}, mais probablement aussi un acteur surnommé ainsi dont les *Vigilles* du *Recueil Trepperel* parodieraient les obsèques (*Triboulet, fou de cour, acteur et auteur de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. Le témoignage d'un tombeau*, pp. 337-349). Christine FERLAMPIN-ACHER décèle dans *Perceforest* des références précises au théâtre du XV^e siècle. Si le lexique concerné (*teatre, mancion, eschaffault, paradis*) demeure ambigu, quelques scènes et personnages dénoncent effectivement des ressemblances avec le théâtre antique, les farces et surtout les mystères, ce qui fait pencher pour une date de

composition proche de la copie du texte produite par David Aubert (*Perceforest ou quand les fées et les diables font du théâtre dans un roman*, pp. 351-368). Denis HÜE analyse les figures et fonctions des Bergers dans l'épisode de la Nativité de la *Passion* d'Arnoul Gréban, en consacrant des remarques ponctuelles au don d'un 'calendrier de bois', objet réel du xv^e siècle donnant les indications du temps calendaire et du temps liturgique (*Calendrier et toupie: sur quelques attributs des bergers dans la 'Passion' de Gréban*, pp. 369-388). Bruno ROY propose de voir dans les vers 344-345 de *Pathelin* (Le Drapier: «Ilz ne verront soleil ne lune/ Les escus qu'i me baillera») une allusion aux monnaies dites *au soleil* créées par Louis XI, ce qui a des conséquences importantes pour la datation de la mise par écrit de la farce (*Le soleil, la lune et les dates du Pathelin*, pp. 389-395).

- 6 Le volume est complété par quatre précieux *Index*: noms (pp. 397-401), personnages (pp. 403-406), œuvres citées (pp. 407-411), noms de lieu (pp. 413-414).