

---

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

**Marielle Devlaeminck**

---



**Pour citer cet article**

Marielle Devlaeminck, « Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550) », dans *Fabula-LhT*, n° 31, « Corps souffrant, corps politique », dir. Aurélien d'Avout et Yohann Deguin, Avril 2024, URL : <https://fabula.org/lht/31/devlaeminck.html>, article mis en ligne le 29 Avril 2024, consulté le 21 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.4299>

---

# « Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

**Marielle Devlaeminck**

---

Dans la tradition critique entourant le théâtre de la période 1450-1550, il n'y a rien d'évident à postuler l'existence d'un théâtre politique au xv<sup>e</sup> siècle : l'anthropologie structurale a, en effet, longtemps présenté l'hypothèse d'une fracture entre société médiévale froide où rite et transcendance rythmeraient le temps, et société contemporaine décrite comme chaude, où l'écoulement du temps se ferait au rythme de l'actualité, de l'espace public, du politique (Terray, 2010). Ainsi, lorsqu'en 1470, à Avignon, le *Jeu d'Argent* de Jazme Oliou voit le personnage d'Argent mutilé, sali, « chargé lordement » d'une « meschante matiere » (v. 330-331<sup>1</sup>), faut-il y lire une considération morale empreinte des réflexions portées par la Bible sur la dangerosité de la cupidité et de l'avidité pour l'âme humaine (Proverbes 23 :4 ou 13 : 11 par exemple) ou une référence explicite aux scandales de fausse monnaie – du plomb enrobé d'or faisant paraître les pièces plus lourdes, et donc de plus grande valeur –, qui secouent alors la ville (Hindley, 2019, p. 333) ? L'une de ces lectures fait du corps meurtri d'Argent le symbole d'un discours transcendant, moral et sacré, l'autre l'érige en dénonciation politique. Si, toutefois, avec Alain Guerreau, nous envisagions la société médiévale comme un espace froid et ritualisé, détaché de toute pensée de l'actualité, privé de tout espace public où les discours peuvent s'échanger et s'affronter, sans doute ne retiendrions-nous que la première lecture<sup>2</sup>. Les deux coexistent pourtant dans le texte et il est, en réalité, probable qu'une représentation soit politique<sup>3</sup> lorsque les acteurs et spectateurs décident qu'elle l'est par phénomène d'écho avec l'actualité au cours de la performance (Biet, 2017).

Les scènes francophones des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles regorgent, en effet, de corps tordus, déguisés, blessés et signifiants ; ce n'est pas, de la part des auteurs et acteurs, un

---

<sup>1</sup> Les pièces citées dans cet article le sont dans les éditions référencées en bibliographie. Par commodité, nous ne répertorions que les vers dans les parenthèses.

<sup>2</sup> L'approche de Guerreau (2001) a toutefois été largement nuancée depuis par les spécialistes du Moyen Âge, avec, par exemple, Boucheron et Offenstadt (2011, en particulier p. 15-24). Il n'en demeure pas moins que l'image d'une société froide demeure ancrée, notamment dans l'histoire du théâtre et du théâtre politique. Par exemple, voir Doudet (2015).

geste anodin. Le symbole du corps malmené auquel on donne un sens moral, social ou politique, permet de faire de ces corps martyrisés le support de projection de discours, en faisant voir dans les chairs les conséquences de l'ordre social, qu'il soit mortifère, contraignant ou réparateur. Or, cette instrumentalisation du corps du personnage est avant tout un terreau fertile de symboles et de symbolisme : quelle signification pour un coup, une lacération, une décapitation, une éviscération, un viol ? Représentés sur scène ou en discours, ils se parent de *senefiance*, de signification en contexte dramaturgique et historique (Strubel, 2002, p. 12-17). Cette *senefiance*, cependant, est une co-construction entre les acteurs et les spectateurs, de sorte que les corps meurtris, comme tout symbole, peuvent être investis d'un sens et de son contraire (Martinez, 1999). Et cela s'est vu maintes fois dans ce corpus médiéval en langue française riche de quelque cinq cent cinquante textes pour la seule période 1450-1550 aux origines géographiques diverses telles que la Normandie, les zones septentrionales d'Arras à Bruges, Paris, Lyon, les villes suisses, Avignon, Grenoble pour n'en mentionner que quelques-unes.

En tant que média de masse, principalement urbain, convoqué dans les occasions de la vie publique comme privée, le théâtre est un moyen commode et efficace d'occuper l'espace public par une stimulation de l'ouïe et de la vue. Les discours se doublent d'images scénographiques percutantes dont l'efficacité n'est plus à prouver (Bordier, 1999). Il est dès lors inévitable que des souffrances soient représentées sur scène au moyen de contraintes et torsions incarnées par les corps d'acteurs ; l'impact visuel sur le spectateur de la violence scénographiée et des performances de corps entraînés à simuler cette violence subie et donnée est d'ailleurs indiscutable (Nevitt, 2013, p. 12-37). La souffrance des corps au théâtre se présente ainsi à la fois dans l'espace dramatique où ce sont les personnages qui souffrent et dans l'espace scénique pendant la performance (Biet et Triau, 2006, p. 84) : le rôle contraint le corps de l'acteur devenu pendant la séance un réceptacle du discours et permet, dans cette contrainte, l'expression de son art. S'il est malaisé pour la période médiévale d'étudier ce dernier point, faute d'archives suffisantes concernant les acteurs, l'étude de la symbolique des corps malmenés sur scène est en revanche une entreprise plus accessible grâce au vaste corpus européen à notre disposition.

Pour ce faire, il convient en premier lieu de s'accorder sur la méthodologie et les concepts convoqués au cours de cet article. L'exhaustivité étant un défi impossible à tenir, nous souhaitons proposer l'étude d'un corpus composé d'une sélection de

---

<sup>3</sup> Nous employons le terme « politique » ici dans son acception large à la suite d'une réflexion sur les travaux de Guerreau (2001). L'auteur présente les liens étroits entre la gouvernance (qu'il appelle « politique »), l'économie et le spirituel. Ce caractère indissociable de ces trois aspects a tendu à encourager l'approche structuraliste qui dénie la possibilité du politique au Moyen Âge. Lorsque nous mentionnons ici le « politique », nous souhaitons explorer ce qui relève du *bono communi* medieval : le bien commun, la vie en société (voir Lecuppre-Desjardins et Van Bruaene, 2010). Cette catégorie du politique peut alors désigner aussi bien des faits relevant de l'exercice du pouvoir, de la construction de communautés ou d'enjeux économiques.

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

moralités, histoires romaines, sotties et bergeries<sup>4</sup> toutes datées de la période 1450-1550. Parmi ces textes, on compte le *Jeu d'Argent* de Jazme Oliou (Avignon, 1470), la *Bergerie des Bergers gardant l'Agneau de France* (année 1485), le *Viol d'Orgia* et le *Juge d'Athènes* (Lille, fin du xv<sup>e</sup> siècle), *De l'orgueil et présomption de l'empereur Jovinien* (1584), ou encore la *Sottie des Béguins* (Genève, 1523). L'avantage de cette sélection est double : en premier lieu, elle se concentre sur des textes courts, de deux milles vers ou moins qui sont des textes fréquemment combinés les uns avec les autres pour constituer des spectacles ; ce dialogue des genres médiévaux permettant d'ajouter un surcroît de sens à une pièce par son environnement contextuel au cours du spectacle est fondamental pour notre objet d'étude. En second lieu, proposer l'étude d'un corpus varié permet de mettre en évidence l'impact de la dramaturgie choisie sur l'interprétation et la politisation des corps souffrants. Tourmenter un corps, le rendre vulnérable ou le contraindre par un *ethos* restreignant la liberté d'action du personnage dans une moralité n'a ni la même portée auprès du public ni le même objectif que de le faire dans une sottie, une farce ou une histoire romaine.

Afin d'étudier ce corpus choisi nous optons pour une approche dramaturgique et esthétique, marquée par la méthodologie et les outils des études culturelles. Deux notions en particulier paraissent pertinentes pour cette étude : la notion d'image culturelle, en premier lieu, renvoyant à un motif signifiant et connu dans une culture donnée que tous peuvent interpréter (Lecuppre-Desjardins et Van Bruaene, 2010, p.11-18), celle de type que nous pouvons présenter comme un personnage incarnant une image culturelle sur scène dans le cadre d'une fonction scénaristique (Doudet, 2020). L'image culturelle comme le type présupposent ainsi un travail d'interprétation des acteurs et spectateurs du rôle en scène : l'acteur, par son costume, sa gestuelle, ses accessoires, son propos, sème des indices autour de son personnage ; le spectateur a alors charge de les décrypter pour saisir la *senefiance* du personnage et les enjeux métaphoriques des attitudes, scènes et univers de représentation.

C'est pour cela que nous souhaitons consacrer cette étude aux trois grands types de personnages dont les corps sont régulièrement malmenés sur les scènes médiévales : les faibles, les puissants et les femmes.

---

<sup>4</sup> Les moralités sont des pièces allégoriques et pédagogiques souvent à forte dimension morale, les histoires romaines sont des pièces mettant en scène des anecdotes tirées des historiens latins à des fins civiques ou diplomatiques, les sotties sont des pièces d'actualité mettant en scène des sots et portant un discours sur le temps présent, les bergeries sont des pièces mettant en scène des bergers pour traiter des affaires gouvernementales. Voir par exemple Mazouer (2016).

## Grimer, lacérer, tordre les corps des faibles

La mise en scène de la souffrance des faibles est un lieu commun (traditionnel) du théâtre de la fin du Moyen Âge. Les tourments sont souvent un indicateur tonal du rang social : les déplorations et le *pathos* caractérisent de nombreux personnages de basse extraction ou allégorisant une condition sociale moindre. Ainsi, dans le *Jeu d'Argent*, représenté à Avignon vers 1470, la déploration de la souffrance physique caractérise deux personnages : Argent et L'Homme. Ce dernier se présente dès son entrée en scène comme un plaignant : son corps est « déjà vieulx » (v. 265) et fatigué, harassé par une vie de labeur qui n'a pas porté les fruits escomptés puisqu'il est toujours pauvre à la fin de sa vie (v. 268-272). Ses plaintes cessent dès qu'il prend Argent à son service et ont donc une fonction principale de caractérisation sociale : ses douleurs physiques et sa pauvreté caractérisent son état de faiblesse avant sa rencontre avec Argent, laquelle est un moment de bascule pour L'Homme. Avec son accession à une puissance sociale vient aussi le renversement des valeurs qu'il professe : il est soudainement bien plus intéressé par son confort personnel que par la charité qu'il appelait de ses vœux.

Le cas d'Argent est, quant à lui, un peu plus délicat : outre son symbolisme allégorique, il a la fonction dramatique d'un serviteur dans la droite lignée des comédies latines<sup>5</sup>. Il exprime ainsi sa souffrance morale d'être mal employé et malmené par son ancienne maîtresse, Usure (v. 163-165). Son piteux état « noirci » (v. 329) et « chargé lordement, et d'une meschante matiere » (v. 330-331) est quant à lui remarqué par ceux qui le rencontrent, donnant au corps du personnage mal en point une signification double : dans le cadre de l'intrigue, la souffrance d'Argent est à la fois une souffrance de l'individu – après avoir été malmené par Usure, Argent a aussi été attaqué par des brigands au sortir de la ville qui lui ont coupé une oreille (v. 394) – et une souffrance dotée de *senefiance* allégorique, puisqu'elle peut renvoyer à un réseau de connotations morales, sociales et politiques susceptible de toucher le public de la pièce. C'est ainsi que les blessures du personnage peuvent être interprétées comme le symbole de la blessure morale laissée par l'avarice et l'emploi de l'argent à des biens et pratiques réprouvés par la morale chrétienne, mais peuvent également se faire l'illustration de problèmes sociaux et politiques contemporains de la pièce à Avignon : Paul Aebischer et Alan Hindley soulignent par exemple tous deux la présence dans les archives avignonnaises de mesures prises pour lutter contre la fausse monnaie (Hindley, 2019, p. 402). Il est à noter que le motif de l'oreille coupée, aussi employé dans les sotties genevoises mentionnées

---

<sup>5</sup> Voir par exemple le personnage du serviteur dans le *Miles Gloriosus* (*Le Soldat fanfaron*) de Plaute.

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

plus bas, est ici bien à rapprocher des différentes méthodes employées pour la falsification des pièces<sup>6</sup>.

Cet exemple met d'emblée en évidence un continuum de l'illustration sur scène d'un corps souffrant : de la représentation purement topique d'un corps vieux ou malmené par un statut social moindre à la *senefiance* allégorique d'un enseignement moral ou d'un discours politique. Le cas d'Argent met, par ailleurs, en évidence un phénomène courant et notable des représentations politiques de la fin du Moyen Âge : le discours moral d'inspiration chrétienne et celui du commentaire d'actualité politique ne s'excluent pas mutuellement. Les réseaux symboliques convoqués par le discours moral chrétien sur le bon usage de l'argent, la condamnation de l'usure et de l'avarice érigée(s) en péché capital complètent en réalité, et renforcent, l'interdit politique de la falsification de la monnaie locale et le trouble à l'ordre public qui en découle. Condamnation morale et condamnation judiciaire vont ainsi de pair dans le *Jeu d'Argent*, ce qui a pour conséquence de renforcer l'effet pédagogique de la pièce par l'usage d'arguments de natures variées pour soutenir un même propos d'une part, et la réévaluation par un lecteur moderne de sa définition de ce qu'est un théâtre politique à l'époque médiévale d'autre part.

Le *Jeu d'Argent* n'est pas un *hapax* dans le corpus de la fin du Moyen Âge : l'utilisation de la souffrance d'un personnage pour illustrer une souffrance sociale est, au contraire, courante. Ainsi dans la *Bergerie des Bergers qui gardent l'Agneau de France*, imprimée à Paris dans les premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle, trois bergers sont blessés au cours de l'intrigue. L'agneau sur lequel ils veillent jalousement suscite la convoitise de Dame Picque qui, pour étendre son emprise sur l'agneau, décide de s'agripper aux bergers telle une ronce (hérissée d'épines) et de lacérer vêtements et peau pour affermir sa prise sur le groupe. Halina Lewicka, l'éditrice de la pièce, comme Joël Blanchard proposent l'hypothèse d'un spectacle évoquant la régence d'Anne de Beaujeu, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle (Blanchard, 1983, p. 300-302). Le petit agneau représenterait le futur roi Charles VIII, alors trop jeune pour régner, les trois bergers, par leurs répliques diverses, sont tantôt analysés comme *vox populi* évoquant des doutes sur cette nouvelle régente (Lewicka, 1965, p. 14-15), tantôt rapprochés de trois de ses conseillers, Pierre de Beaujeu, Jean II duc de Bourbon et le duc Louis d'Orléans (Blanchard, 1983, p. 303). Les arguments en faveur de l'une ou l'autre analyse ne concernant pas les mêmes répliques, il est intéressant de relever le fait que la coexistence de ces deux interprétations des bergers ne nuit pas

---

<sup>6</sup> Deux modalités usuelles de fabrication de fausse monnaie sont l'injection de plomb dans les pièces pour les alourdir – la « meschante matière » dont Argent est enlaidi, ou la mutilation de pièces pour en créer un plus grand nombre avec la même quantité de matière initiale, d'où l'oreille coupée. Voir Hindley (2019, p. 402 et 405).

à la compréhension de l'intrigue ni à l'interprétation allégorique que l'on peut donner à la souffrance des personnages.

Dès le début de la *Bergerie*, les trois bergers soulignent l'importance de ne « pas parler trop haut » lorsqu'ils se plaignent du temps présent. La déploration porte à la fois sur un mal-être moral lié à la perte de valeurs – la charité notamment – dans la société, mais également sur des souffrances politiques : la survie des bergers – et donc du Royaume de France – dépend du petit agneau, or celui-ci est « bien jeune » et « en paine de vie » (v. 12). C'est une proie idéale pour les loups qui représentent les menaces intérieures ou extérieures au royaume (v. 33). Cette constante paranoïa dans laquelle les bergers sont plongés vient trouver sa résolution lorsqu'ils sont attaqués par la Picque qui les blesse avec les épines qu'elle porte à même la peau (v. 254 et suivants). Cet être hybride, mi-femme mi-ronce, est caractérisé par son avidité et sa volonté de contrôle sur l'agneau et les bergers qui le protègent. C'est elle, la menace qui conduisait les bergers à censurer leurs plaintes au début de la pièce par crainte de représailles (v. 122-124). Les lacérations sur le corps des bergers sont à la fois une punition pour leur dissidence et des blessures liées à un gouvernement implacable. La pression exercée par un pouvoir politique sur la *vox populi* comme sur les conseillers entourant le jeune roi est ainsi rendue visible à même le corps des bergers. De surcroît, Dame Picque est aussi présentée comme une maladie : elle reste accrochée aux bergers de sorte que ces derniers ne parviennent pas à s'en débarrasser, même avec l'aide du personnage allégorique Remède qui confesse son impuissance face à Dame Picque. Il faut « avoir patience » (v. 397). Les blessures se font alors symptôme visible du mal qui ronge la société selon les auteurs de cette pièce : Anne de Beaujeu, ce « truant infame [qui] gouvernera tout » (v. 117-118). Le portrait est peu flatteur et la réception de la pièce par l'entourage de cette dernière est incertaine. Toutefois, sa présence dans un recueil imprimé quelques décennies plus tard permet d'envisager deux hypothèses : la pièce n'a peut-être pas choqué ni occasionné de censure à l'époque de sa diffusion, ou, l'imprimé étant plus tardif que la pièce d'origine, l'intertexte politique a peut-être perdu de sa force de sorte que la pièce a été publiée sans que l'éditeur n'ait précisément en tête son contexte initial.

Quelles que soient les raisons de sa conservation, la *Bergerie des Bergers qui gardent l'Agneau de France* est remarquable pour notre propos : les bergers, qu'ils incarnent une *vox populi* ou des figures de puissants contemporains, incarnent par les lacérations dont ils sont les victimes la violence exercée par le pouvoir dans l'espace public. Que cette répression physique soit réelle ou qu'elle soit de l'ordre de la menace non actualisée, elle se traduit par la mutilation infligée aux corps de ceux qui parlent ou s'opposent à ce pouvoir. Un dispositif similaire existe d'ailleurs dans la *Sottie des béguins*, représentée à Genève en 1523. Les acteurs arrivent sur scène

au début de la pièce, sous leurs véritables identités, et annoncent l'impossibilité de la représentation : leurs costumes ont été amputés à divers endroits à cause de la censure qui règne en ville. Si les corps ne sont pas directement touchés par l'amputation, l'habit fait le moine au théâtre, et le réseau de signification est le même : les costumes amputés sont autant de blessures infligées au tissu de la représentation et les personnages-acteurs sont en position de faiblesse, réduits à l'incapacité d'exercer leur profession.

L'aspect politique d'un corps blessé appartenant à un personnage de faible condition sociale est peut-être plus exacerbé encore lorsque la nature allégorique du personnage est indiscutable et incontournable. Si Argent bénéficie d'un rôle de serviteur rendant sa présence presque vraisemblable dans le canevas dramatique et si les bergers ne sont pas à proprement des personnifications allégoriques, qu'en est-il des souffrances infligées à un personnage représentant explicitement un groupe social ? Pauvreté, par exemple, qui allégorise le tiers-état dans la *Moralité de Noblesse, Clergé et Pauvreté qui font lessive*, moralité réformée rouennaise copiée dans le *Recueil de Rouen* au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle est l'un de ces personnages. Il fait partie d'une triade courante dans les moralités qui mettent en scène les trois groupes sociaux de la société féodale : la noblesse, le clergé et le tiers-état. Pauvreté, ici, est un personnage souffrant physiquement : le travail de lavandière est pénible et elle est la seule des trois femmes à travailler sur scène tandis que Clergé et Noblesse discutent entre elles de la vie publique, lavant littéralement et métaphoriquement leur linge sale sur scène.

Dans le contexte troublé de Rouen en plein cœur de la Réforme, un tel texte n'est pas anodin : Pauvreté illustre les souffrances d'une population en se présentant comme « simple et fresle » (v. 19), victime de « famine » (v. 20) et de « deuil » (v. 20) évoquant deuil et douleur ainsi que de « soucy, travail et désolacion » (v. 21) tandis que Noblesse et Clergé sont présentées toutes deux en maîtresses impitoyables enorgueillies de leur grandeur et foi respectives. Outre la pénibilité du travail, Pauvreté est aussi exposée aux coups que lui assènent Clergé et Noblesse en chantant le refrain « Noblesse bat sans être battue d'âme » (v. 189, 197, 205) lorsqu'elle prend position dans le débat public opposant les deux personnages sur des enjeux politiques et confessionnels ou refuse de suivre les ordres qui lui sont intimés par Noblesse. La violence faite au corps de l'allégorie est ici une violence sociale et économique : c'est le groupe majoritaire de la société féodale qui est forcé de travailler pour subvenir aux besoins de ceux qui occupent l'espace public en vaines paroles ; leur condition de vie ne s'améliore pas puisque Noblesse et Clergé refusent même de payer Pauvreté d'autre chose qu'un « brouet » (v. 252) lorsque cette dernière demande une rétribution pour son ouvrage, et, pis encore, toute parole est réprimée par la violence. Les revendications sont clairement politiques



« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

du côté de Pauvreté : ses répliques relèvent de la rhétorique du *planctus*, la plainte, visent à susciter le *pathos* par des appels à la pitié (v. 253) et provoquer un sentiment de communion empathique dans le public. En ce sens, les souffrances physiques subies par le personnage deviennent une scénographie propre à accompagner son discours : un *ethos* construit autour de la plainte.

## Contraindre, dépouiller et rendre malades les corps des puissants

Il est toutefois essentiel de souligner le fait que la souffrance du corps n'est pas l'apanage des seuls personnages allégorisant des statuts sociaux inférieurs. S'ils subissent peu la violence physique directe, les corps des puissants sont en revanche soumis à un *ethos* très strict, agissant comme une contrainte et codification de leur occupation de l'espace dramatique. L'un des rares arts poétiques mentionnant le théâtre à la période 1450-1550, *l'Instructif de seconde rhétorique*, souligne l'importance de l'*ethos* et du *decorum* de classe dans la mise en scène des puissants dans le cadre, notamment, du théâtre historique : pour qu'un personnage soit aisément identifié par les spectateurs, il doit parler et se conduire en accord avec son rang social, selon les recommandations données dans *l'Instructif*. L'auteur de *l'Instructif* écrit ainsi qu'il faut

considerer quelle forme  
A chascun convient assorter  
Selon qu'el peut estre conforme (v. 1946-1948).

Dès lors, cette contrainte scénique conditionne les corps des acteurs en fonction du rôle social incarné, de même qu'elle témoigne d'une codification des corps dont on peut voir les effets dans les textes de notre corpus, et notamment dans les pièces au dispositif pédagogique comme le *Juge d'Athènes*, une des pièces du corpus des Processions de Lille organisées au xv<sup>e</sup> siècle à destination, peut-être, des jeunes gens de l'élite locale, selon l'hypothèse d'Alan Knight, l'éditeur du texte. La pièce s'inspire d'une anecdote de Valère Maxime mettant en scène un empereur perse rendant la justice de façon inique en favorisant ses proches au détriment de ceux qu'ils spolient en l'adaptant aux goûts du public lillois : il s'agit ici d'un juge athénien rendant mal la justice que les sénateurs de Rome décident de châtier. Le dispositif de la pièce est caractéristique du théâtre pédagogique fonctionnant sur le mode de *l'exemplum* : un personnage est présenté comme modèle de vertu ou de vice et la trame de l'intrigue vise à montrer au spectateur ce qu'il adviendra de lui s'il suit son exemple. Ainsi, le Juge est-il présenté avec le corps contraint par une *auctoritas*, une

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

autorité émanant de son expertise : il est « assis au siège de Justice » (v. 78) d'où il organise les tours de parole avant de rendre son verdict. L'utilisation fréquente du substantif « droit » (v. 77, 80, etc.) dans les répliques du juge et dans celles des écuyers et plaignants l'entourant (v. 31, 96, 111, 121, etc.) permet de développer conjointement les deux réseaux sémantiques du droit en tant que cadre légal réglant la vie en société mais également en tant que droiture physique et morale que doit incarner le juge dans l'exercice de ses fonctions. Le substantif est ainsi souvent coordonné avec des termes comme « raison » (v. 80), employé dans des locutions comme « faire droit et faire envers » (v. 96) permettant de créer autour du juge une image d'austérité, de sérieux et de rigueur posturale et morale. Cet *ethos* rigide est une forme d'entrave courante découlant du *decorum* exigé pour un personnage dépositaire de l'autorité. Dans *le Juge d'Athènes*, toutefois, il est possible de voir cet *ethos* se déliter à mesure que l'intrigue met au jour les malversations du Juge : lorsque ce dernier est condamné par les citoyens et sénateurs romains, il se défait de sa contenance pour laisser exploser sa colère en arguant qu'il

ne doy estre condempné  
ne jugiés a pareille paine  
que gens populaire et villaine  
qui ne sont point de [s]on essence. (v. 354-358).

Le délitement de l'*ethos* au profit de l'expression de passions plus violentes exprime toute la douleur mentale du Juge désormais en fâcheuse posture et accompagne sa condamnation qui, elle, est une torture tout à fait physique du corps puisque le juge est mis à mort par écorchement. Sa peau, enfin, est utilisée pour fabriquer un siège où le prochain juge devra s'asseoir pour rendre la justice :

Je adjouste qu'il soit escorchiés  
et, se a ce point condessendez,  
sa peau estendue seroit  
sur la chaiere ou il jugeoit,  
affin que le juge après ly  
se garde de jugier ainsy. (v. 391-396)

Afin d'intensifier l'aspect spectaculaire de ce châtiment qui doit servir d'*exemplum* dissuasif pour le spectateur, l'annonce des tortures infligées au Juge d'Athènes est faite au fils de ce dernier dans un redoublement de l'expression de la condamnation. Cette annonce vise à faire du sort du juge un « exemplaire » (v. 523) du châtiment qui attend le prochain juge désigné par les sénateurs, à savoir le fils du précédent. La menace est limpide lorsque les citoyens romains disent au fils : « Quand vous serez en jugement, / sur la peau vo pere serrez » (v. 525-526). C'est alors au fils de reprendre la chaire et l'*ethos* de son père, l'éthique professionnelle en plus. Dans le cadre du *Juge d'Athènes*, les mécanismes de l'intrigue reposent

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

précisément sur le délitement de l'*ethos* du personnage éponyme. Ces pièces, à visée pédagogique font des corps des personnages et acteurs l'*exemplum* de bons comportements sociétaux, et perpétuent ainsi les représentations sociales, notamment des puissants, et la codification de leur comportement dans l'espace public. Toutefois, ainsi que l'illustre ce même texte, les corps souffrants, tordus par les blessures ou la maladie sur les scènes médiévales n'appartiennent pas uniquement aux personnages d'un statut social inférieur.

En effet, le théâtre de la fin du xv<sup>e</sup> siècle a vu une recrudescence de corps des puissants rendus malades par leurs vices et mauvaises décisions politiques. Ce motif scénique consistant à faire de la maladie du corps un indicateur de bonne conduite morale et politique prend un essor tout particulier dans le théâtre réformé ; ainsi, la *Comédie du pape malade*, la *Maladie de Chrestienté* ou la *Sottie du Monde* mettent en scène ce motif de la maladie pour marquer le dévoiement d'une puissance utilisée à mauvais escient. Dans cette dernière *Sottie* genevoise de 1524, suite directe de la *Sottie des Béguins* évoquée plus haut, le Monde se fait allégorie du temps présent. Il est ici présenté comme malade et entouré d'un

beau troupeau  
de sotz (v. 116-117).

Ceux-ci le conseillent mal, naturellement. En résulte alors un mauvais gouvernement local qu'allégorise l'état de santé précaire de Monde. « Mal disposé » (v. 209), le Monde cherche alors à obtenir un diagnostic en faisant

porte[r] [s]on urine  
au Médecin (v. 216-217).

Il apprend :

Il est blessé  
Du cerveau (v. 227-228).

Lors de la visite médicale qui s'ensuit, le Monde explique que c'est à la « teste » (v. 238) qu'il a le plus mal. Il est « lassé » (v. 238), « tout troublé et tout tracassé » (v. 239) à cause de « folies qu'on a dit » (v. 230). Les folies en question étant probablement l'annonce de l'apocalypse sous forme d'un « Déluge » (v. 243) prévu pour le 2 février 1524 qui a fortement marqué les populations de l'époque. À cette somatisation des inquiétudes du Monde, le Médecin répond par la doctrine luthérienne :

Et te troubles-tu pour cela  
Monde ? Tu ne te troubles pas  
De voyr ces larrons attrapards  
Vendre et achepter benefices,

Les enfants ez bras de nourrices  
Estre abbez ; evesques, prieurs  
Chevaucher trèsbien les deux sœurs,  
Tuer les gents pour leur plaisir,  
Jouer le leur, l'autruy saisir,  
Donner aux flatteurs audience,  
Faire la guerre à tout oultrance,  
Pour un rien, entre les chrestiens<sup>7</sup> ? (v. 245-256)

Les véritables causes de la maladie de Monde sont en effet, selon le diagnostic du Médecin, bien plus les désordres pointés par Luther – d'ailleurs mentionné aux v. 261 et 263 – que la crainte inspirée par des « pronostications » (v. 266) auxquelles il ne faut pas prêter trop grande foi. Pour guérir, donc, le Monde doit « mettre ordre selon la loy » (v. 270) dans ses affaires et, en particulier dans les affaires du clergé ainsi qu'en attestent les récriminations du Médecin contre le commerce des indulgences, la transmission des charges ecclésiastiques de père en fils et la vie pleine d'excès d'une partie des membres du clergé. Les douleurs du Monde se font alors allégories d'un désordre institutionnel qui semble bien loin d'être résolu comme en témoigne la volonté de Monde de

[s]e gouverner plustost  
A l'apetit de quelque sot  
Que d'un prescheur. (v. 293-295).

Cette première exploration du corpus montre une variation du type de souffrance physique éprouvée selon le statut social du supplicié : la maladie semble l'apanage des puissants dont le corps allégorise la société tandis que les coups et formes d'atteintes physiques externes paraissent être celles des personnages perçus comme faibles ou en situation transitoire de faiblesse. *De l'Orgueil et présomption de l'empereur Jovinien*, une histoire romaine de la fin du xv<sup>e</sup> siècle met ainsi en évidence la chose : parce qu'il se prétend « plein de divinité » (v. 143) et souhaite se faire vénérer comme un dieu sur Terre, l'empereur se retrouve puni de son « péché infructueux » (v. 405) par Dieu et l'entremise notable de l'ange Raphaël. Ce dernier profite que l'empereur se rafraîchisse dans une fontaine un jour de chasse pour le priver de ses vêtements, et donc du costume représentant sur scène son statut social (Doudet, 2014) : « *Icy, l'ange Raphaël descend vers la fontaine et prend les habillemens de l'Empereur, et s'en va après les chasseurs qui le recevront pour seigneur* » (didascalie précédant le v. 448). L'habit faisant l'empereur sur scène ainsi qu'en témoigne la nouvelle rubrique associée à Raphaël, à savoir « L'empereur,

---

<sup>7</sup> Nous traduisons ici : « Et c'est cela qui t'émeut, Monde ? Ne t'émeus-tu pas plutôt de voir ces brigands avides vendre et acheter des indulgences, ni des enfants encore aux bras de leurs nourrices devenirs pères de l'Église, ni des évêques et prêtres savoir très bien chevaucher deux sœurs, tuer des gens pour le plaisir, parier tous leurs biens ou encore voler ce qui appartient à autrui, écouter les flatteurs et faire la guerre sans cesse, pour un rien, à d'autres chrétiens ? »

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

*putatif* », c'est-à-dire « celui qui prétend être l'empereur », le véritable empereur est désormais nu, renvoyé au bas de l'échelle puisque tous ses proches – épouse comprise – confondent Raphaël, vêtu du costume impérial, avec l'Empereur.

Dès lors, l'Empereur dépouillé de son statut et nommé simplement « Jovinien » dans les rubriques du texte est soumis à toutes les violences physiques que les personnages de moindre naissance peuvent connaître sur les scènes médiévales : il est « lié » (v. 731) à un poteau et « frappé à grands coups de verge » (v. 734) par un Chevalier, le Portier et un Palefrenier qui ne le reconnaissent pas sans ses vêtements. Il subit une deuxième fois le même sort aux mains du Duc, son ami d'enfance, et de deux de ses serviteurs. À nouveau, la didascalie est explicite : « *Icy le lient en un poteau* » (didascalie précédant le v. 960) puis « *Icy les tyrans prennent des verges* » (didascalie précédant le v. 972). Cette seconde bastonnade est particulièrement explicite et n'est pas sans rappeler les scènes de martyres chrétiens présents dans l'hagigographie et dans les mystères : les « tyrans », serviteurs du Duc, s'exhortent mutuellement « à frapper sus luy en commun » (v. 975) et commentent l'état du corps de Jovinien : ils mentionnent l'abondance de sang qui

sort comme d'un ruisseau  
de fontaine (v. 986-987).

Ils emploient même une métaphore pour témoigner de la violence du traitement subi par l'Empereur :

comme le vin sort d'une grappe  
le sang distille de son corps (v. 980-981).

Cette dernière métaphore renvoie explicitement à la figure du Christ-pressoir développée dans les Évangiles. Enfin, une mention est particulièrement intéressante : « je croy qu'il y pert a sa peau » (v. 985), la thématique de la perte de la peau, de l'écorchement, étant récurrente quand il s'agit de punir un personnage de haut rang de ses exactions en guise d'*exemplum*, comme le Juge d'Athènes dans la pièce éponyme. Dès lors, la remarque du serviteur est à la fois un renvoi vers ces châtiments communs, parce que d'une nature spectaculaire, sur les scènes médiévales et vers le risque de décès de Jovinien sous les coups de ses assaillants. Une dernière bastonnade survient lorsque Jovinien croise son épouse qui, à son tour, ne le reconnaît pas et ordonne que ce miséreux qui se prétend son mari soit battu.

L'intrigue se résout cette fois de façon heureuse puisque l'Empereur retrouve son statut après plusieurs mois de pénitence dans un ermitage. La souffrance du corps est ici à la mesure des maux infligés par l'Empereur, avide d'être vénéré en début de

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

pièce : le châtiment divin a pour but d'inscrire dans les chairs de Jovinien son péché mais aussi les souffrances qu'il a ordonnées à l'encontre de quiconque s'est opposé à lui. Ainsi, dès qu'il fait amende honorable et retrouve son vêtement, le tourment cesse, et l'Empereur, devenu une figure christique, peut désormais se conduire en monarque éclairé en résolvant le chaos qui s'était développé dans la société dont il a la charge. L'imaginaire de la Passion est alors évident : la souffrance est rédemptrice pour l'humanité allégorisée par Jovinien, et devient, de ce fait souhaitable en tant que passage obligé du salut.

## Une vulnérabilité particulière du corps féminin : le viol

Exception faite de la lavandière Pauvreté de *Noblesse, Clergé et Pauvreté faisant leur lessive*, l'ensemble des corps souffrants présentés jusqu'à présent ont été masculins. Or, le corps féminin n'est pas exempt de blessures, meurtrissures ni d'*ethe* contraignants, mais un supplice en particulier semble réservé aux corps des femmes de tous rangs, indépendamment de leurs statuts sociaux et maritaux : le viol. Deux exemples de la fin du Moyen Âge mettent ainsi en scène des femmes violées : les *moralités de l'Empereur qui tua son neveu*, imprimée par les Trepperel au début du xvi<sup>e</sup> siècle, et le *Viol d'Orgia*, une autre pièce issue du corpus des Processions de Lille au xv<sup>e</sup> siècle. Le déroulement des intrigues est très différent, de sorte que la signification de ces corps est aussi très différente. Le viol de la *moralité* sert de caractérisation aux excès du neveu de l'Empereur ; la victime est une jeune fille vierge de basse extraction, ce qui la place au bas de l'échelle sociale féminine. Dès lors, elle doit compter sur son entourage – sa mère et l'Empereur – pour la défendre et la venger. À l'inverse, lorsque Orgia, épouse de chef gaulois retenue en otage par l'armée romaine, est violée par un Centurion dans la pièce éponyme, c'est une femme tout en haut de la pyramide sociale qui est victime, et le criminel est d'ailleurs un inférieur social. Le viol, ici, n'est pas seulement un trait de caractérisation du personnage du centurion, mais agit en véritable péripétie qui permet à Orgia, princesse étrangère et antique, de s'émanciper un instant de l'*ethos* attendu de la femme à la fin du Moyen Âge pour adopter celui du souverain exerçant son droit à la colère et à la vengeance : en effet, après avoir décapité le Centurion et été rendue à son époux, elle est célébrée à la fois comme femme fidèle à son mari et comme souveraine qui a su faire honneur à son mari en rendant la justice *in absentia*.

Si les violences sexuelles sont réservées à des victimes féminines et sont systématiquement le fait d'un homme présenté, dans les spectacles de la période

1450-1550, comme amoral, bestial et soumis à ses pulsions, il est important de souligner toute la spécificité de cette souffrance particulière du corps féminin (Lett, 2013). Les violences faites aux puissants sont traditionnellement associées à l'idée d'un *exemplum* : la violence et la maladie sont des menaces planant sur ceux qui seraient tentés de mal se comporter et ont un caractère pédagogique indéniable dans le dispositif dramaturgique. Les violences infligées aux faibles sont, quant à elles, plus ambiguës : elles sont constitutives de l'identification d'un personnage en position de faiblesse puisqu'elles mettent en évidence la vulnérabilité du corps du personnage, mais elles conduisent aussi à tenir un discours sur l'agresseur par la mise en évidence des conséquences de son action. Le viol des femmes semble occuper également cette fonction dramaturgique. Le Centurion dépeint dans le *Viol d'Orgia*, est un dignitaire de l'armée romaine de grade intermédiaire dans l'armée. Ses agissements – violer la jeune femme puis extorquer une rançon à ses proches soucieux de la récupérer – sont explicitement présentés en lien avec des vices de la personnalité du Centurion et immédiatement contraires au droit de guerre alors en vigueur, ainsi qu'en atteste sa première réplique où le passage de l'octosyllabe au pentasyllabe marque l'emballlement de la pulsion sexuelle du personnage :

Je veul tout mon plaisir avoir  
de celle plaissant créature,  
et puis voist tout a l'adventure.  
Je l'ay en prison ;  
c'est bien sans raison  
que j'ay desplaisance.  
Sans arestison  
l'amoureux tison  
feu au ceur me lance.  
Je suis en balance,  
se je ne m'advance,  
de morir d'anoy<sup>8</sup>. (v. 55-66)

Dans la *Moralité de l'Empereur qui tua son neveu*, le profil de l'agresseur est le même : le neveu de l'Empereur est soudainement en position de pouvoir et pense à accomplir « [s]on plaisir, vouloir et pensée » (v. 398) en première instance. Son intérêt se porte sur une jeune fille qu'il a « fort aimée » (v. 399) et dont il ne peut « jouyr » (v. 400). Il sait toutefois que depuis qu'il est devenu empereur à la place de son oncle, personne « n'osera [le] contredire » (v. 404) s'il décide d'abuser de son pouvoir pour violer la jeune femme.

---

<sup>8</sup> Nous traduisons ici : « Je veux tirer tout mon plaisir de cette plaisante créature et partir à l'aventure. Je la tiens en prison et ce serait bien manquer de raison que de rester dans l'inconfort. Sans arrêt, le tison de l'amour m'embrase le cœur. Je ne tiendrai pas plus, si je ne me lance pas, je mourrai de frustration ! »

Puisque la femme est perçue, dans la culture de cette fin du xv<sup>e</sup> siècle, comme étant du côté de la faiblesse sociale et de la sphère privée et domestique (Le Goff, 2019, p. 201-210) – et ce quelle que soit sa place effective dans la hiérarchie sociale – il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elles soient davantage sujettes à des traitements faisant saillir cette position faible et attaquent précisément l'intimité du corps. Cette violence particulière faite aux femmes, toutefois, ne reste pas impunie : les victimes appellent vengeance, transformant le viol en un élément clef du canevas dramatique. La jeune fille de la *Moralité de l'Empereur qui tua son neveu* n'a pas la position sociale nécessaire pour faire justice elle-même, aussi c'est à sa mère et à l'empereur de le faire, mais Orgia, reine gauloise, elle, le peut. La décapitation de son bourreau est d'ailleurs célébrée par son époux qui y voit l'accomplissement de la juste colère royale contre ce qui est un crime d'honneur tout à la fois contre le monarque gaulois et le droit de la guerre (v. 421-424).

## Polysémie symbolique de la violence

Les souffrances du corps sont multiples sur les scènes médiévales et souvent dotées d'une *senefiance* politique qui s'exprime à un niveau symbolique : en torturant un corps qui allégorise sur scène une condition sociale ou une idée, c'est ce référent qui est mis à mal et éprouvé par la fiction. La dimension allégorique des corps des faibles, des femmes et des puissants est souvent doublée d'une fonction dramaturgique dans le canevas dramatique, ce qui tiraille les corps des personnages entre leur emploi dans l'intrigue et leur usage symbolique. Les coups marquent la faiblesse sociale et génèrent une empathie autour de la victime, les amputations physiques ou de costume peuvent indiquer la censure ou la dégradation d'un élément, les maladies disent les désordres du temps présent, les viols disent la faiblesse du corps féminin et la monstruosité de l'agresseur. Ces situations types mettant en scène les souffrances supportent un nombre conséquent de variations : les victimes peuvent être dotées d'une portée allégorique plus ou moins grande, propre à orienter la *senefiance* donnée à la souffrance du corps. Le Juge d'Athènes mis à mort et écorché est un *exemplum* qui vise à avertir les hommes de la profession tandis que les tourments subis par Pauvreté ou par le Monde qui est malade visent à faire état de désordres sociaux qui doivent être résolus. Fait remarquable, les blessures d'une lavandière et la maladie d'un puissant semblent viser la même fin mais recourent à des dynamiques rhétoriques radicalement différentes : les premières suscitent l'empathie et l'indignation lorsque la seconde est présentée comme une juste conséquence de mauvais choix de la part des puissants et, dans la *Sottie du Monde*, des puissances de la chrétienté en particulier.



S'il est toujours difficile de retracer les contextes précis entourant la création et la mise en scène des pièces à notre disposition, faute de documentation pour une partie conséquente des pièces retrouvées, certaines, comme la *Moralité de Noblesse, Clergé et Pauvreté qui font lessive*, la *Bergerie des bergers gardant l'Agneau de France* et les deux sotties de Genève, la *Sottie des béguins* et celle *du Monde*, documentent des époques précisément identifiées et des crises politiques qui apportent un éclairage interprétatif quant aux corps mis à mal dans ces pièces. Dans l'espace scénique, le corps des acteurs donne à voir ces personnages allégorisant des troubles politiques est certainement un outil de transmission efficace. Ainsi, les bergers de la *Bergerie* soumis aux tourments d'une Dame Picque rappelant la régente Anne de Beaujeu ou les acteurs de la *Sottie des béguins* déplorant l'amputation de leurs costumes par le fait de la censure savoyarde dont ils se déclarent victimes sont certainement des effets visuels forts dans la transmission d'un propos sur le gouvernement. Par un phénomène de résonance entre l'actualité, le corps des personnages dans l'espace dramatique et celui des acteurs dans l'espace scénique, la souffrance de ces corps devient l'instrument d'un discours politique et de sa médiatisation dans l'espace public.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Biet Christian, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant (dir.), *La Permission et la Sanction, Théories légales et pratiques du théâtre (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2017, p. 319-338.

Biet Christian et Triau Christophe, *Qu'est-ce que le Théâtre ?*, Paris, Folio, 2006.

Blanchard Joël, *La Pastorale en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 1983.

Bordier Jean-Pierre, « Magis movent exempla », dans Jean-Pierre Bordier (dir.), *Le Jeu Théâtral, ses marges, ses frontières*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 91-104.

Boucheron Patrick et Offenstadt Nicolas (dir.), *L'Espace Public au Moyen Âge, débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, PUF, 2011.

Bouhaïk-Gironès Marie, Dominguez Véronique et Koopmans Jelle (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40332>.

Bouhaïk-Gironès Marie, Lavéant Katell et Koopmans Jelle (dir.), *Le Théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2008. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.29424>.

Bouhaïk-Gironès Marie, Lavéant Katell et Koopmans Jelle (éd.), *Recueil des sotties françaises*, t. 1, Paris, Classique Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2014.

Bouteille-Meister Charlotte et Doudet Estelle, « Les États au théâtre (1430-1614) », dans Martial Martin (dir.), *Les États : ordres, institutions et formes (France, 1302-1614)*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 73-128.

Brouzes Camille, « *De Viel porte voix et le ton* » : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, thèse de doctorat soutenue à l'Université Grenoble Alpes le 10 juin 2022.

*Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 32, *Corps du roi en scène. Théâtre et représentation du pouvoir (1460-1610)*, dir. Estelle Doudet, en ligne, 2016. DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.14075>.

Crouzet Denis, *Dieu en ses royaumes. Une histoire des guerres de religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

*De l'Orgueil et Présomption de l'Empereur Jovinien, une moralité du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. Émile Picot, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1912.

Dehondt Louise, *Le Poète, la rose et le sablier : représentations de la vieillesse féminine dans la poésie en langue romane de la Renaissance et de l'âge baroque*, thèse de doctorat soutenue à l'université d'Amiens le 2 décembre 2021.

Doudet Estelle, « Figurer la vulnérabilité sur les scènes morales (1430-1560) », dans Cécile Lignereux, Stéphane Macé, Steffen Patzold et Klaus Ridder (dir.), *Vulnerabilität. Diskurse und Vorstellungen vom*

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

*Frühmittelalter bis ins 18. Jahrhundert / La Vulnérabilité. Discours et représentations du Moyen Âge aux siècles classiques*, Heidelberg, Mohr Siebeck, 2020, p. 415-427.

Doudet Estelle, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2019.

Doudet Estelle, « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? », *La Réserve*, en ligne, 2015 : <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/150-y-a-t-il-un-theatre-politique-au-moyen-age>.

Doudet Estelle, « Esthétique du rapport : l'habit des allégories au théâtre (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) » dans Pascale Mounier et Danièle Duport (dir.), *Voir l'habit : discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 243-256.

Guerreau Alain, *L'Avenir d'un passé incertain : quelle histoire du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2001.

Hindley Alan, « Introduction au Jeu d'Argent », dans *Recueil général de Moralités d'expression française*, t. II, éd. Jonathan Beck, Estelle Doudet et Alan Hindley (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2019, p. 311-372.

*Instructif de seconde rhétorique*, éd. Emmanuel Buron, Olivier Halévy et Jean-Claude Mühelthaler dans *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, éd. Jean-Charles Monferran (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2015, p. 16-194.

Kuroiwa Taku, *La Versification des sotties. Composer, jouer et diffuser les « parolles polies »*, Paris, Champion, 2017.

Koopmans Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.

*La Bergerie des bergers gardant l'Agneau de France*, éd. Halina Lewicka, Genève, Droz, 1961.

Lavéant Katell, *Un Théâtre des frontières : la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Orléans, Paradigme, 2011.

*Le Juge d'Athènes*, éd. Alan Knight, dans *Les Mystères de la procession de Lille*, éd. Alan Knight, t. 5, Genève, Droz, 2011, p. 111-146.

*Le Viol d'Orgia*, éd. Alan Knight, dans *Les Mystères de la procession de Lille*, éd. Alan Knight, t. 5, Genève, Droz, 2011, p. 83-110.

Lecuppre-Desjardins Élodie et Van Bruaene Anne-Laure (dir.), *De Bono Communi. The Discourse and Practice of the Common Good in the European City (13th-16th c.) / Discours et pratiques du Bien Commun dans les villes d'Europe (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2010.

Le Goff Jacques, *Le Moyen Âge et l'Argent*, Paris, Perrin, 2019.

Lewicka Halina, « Introduction », dans *La Bergerie des bergers qui gardent l'Agneau de France*, éd. Halina Lewicka, Genève, Droz, 1965, p. 11-15.

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

Lett Didier, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 2013.

Lits Marc, « L'Espace Public : concept fondateur de la communication », *Hermès, La Revue*, vol. 70, n<sup>o</sup> 3, 2014, p. 77-81. DOI : <https://doi.org/10.3917/herm.070.0075>.

Martinez Joseph D., « The Fallacy of contextual analysis as a means of evaluating dramatized violence », dans John W. Frick (dir.), *Theater and violence*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1999, p. 76-87.

Mazouer Charles, *Le Théâtre Français du Moyen Âge, deuxième édition refondue*, Paris, Champion, 2016.

*Moralité de l'Empereur qui tua son neveu*, éd. Antoine de Montaiglon, dans *Ancien théâtre françois ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille*, éd. Eugène-Louis Viollet-le-duc (dir.), t. 3, Paris, s.éd., 1854, p. 127-170.

*Moralité de Noblesse, Clergé et Pauvreté qui font lessive*, dans *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, six pièces du recueil La Vallière*, éd. Jonathan Beck, Genève, Slatkine, 1986, p. 101-124.

Nevitt Lucy, *Theater and Violence*, Londres, Red Globe Press, 2013.

Oliou Jazme, *Le Jeu d'Argent [la Moralité d'Argent]*, éd. Alan Hindley, dans *Recueil général de Moralités d'expression française*, t. II, éd. Jonathan Beck, Estelle Doudet et Alan Hindley (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2019, p. 311-490.

Sébilllet Thomas, *Art poétique françoys*, éd. Felix Gaiffe (1932) augmentée par Francis Goyet, Paris, librairie Nizet, 1988.

Sheper-Hughes Nancy, « Sacred Wounds : Making sens of Violence », dans John W. Frick (dir.), *Theater and Violence*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1999, p. 7-31.

*Sottie des Béguins*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle Koopmans, dans *Recueil des sotties françaises*, t. 1, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle Koopmans (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 309-338.

*Sottie du Monde*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle Koopmans, dans *Recueil des sotties françaises*, t. 1, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle Koopmans (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 339-370.

Strubel Armand, « *Grant Senefiance A* », *Allégorie et Littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

Surgers Anne, *L'Automne de l'imagination, splendeurs et misères de la représentation, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Bern, Peter Lang, 2012.

Terray Emmanuel, « La Vision du monde de Claude Lévi-Strauss », *L'Homme*, n<sup>o</sup> 193, 2010, p. 23-44.

## PLAN

---

- Grimer, lacérer, tordre les corps des faibles
- Contraindre, dépouiller et rendre malades les corps des puissants
- Une vulnérabilité particulière du corps féminin : le viol
- Polysémie symbolique de la violence

« Vous estes chargé lordement, et d'une meschante matiere », vulnérabilités et meurtrissures politiques des corps sur les scènes médiévales francophones (1450-1550)

## AUTEUR

---

Marielle Devlaeminck

[Voir ses autres contributions](#)

Université Grenoble-Alpes ; [marielle.devlaeminck@gmail.com](mailto:marielle.devlaeminck@gmail.com)