

*Beyond Naturalism* is a very useful and valuable contribution to drama and theatre studies, not only in the United States.

Teresa Pyzik, Katowice

Henri Rey-Flaud, POUR UNE DRAMATURGIE DU MOYEN ÂGE, Paris, PUF, Littératures modernes, 1980, 184 p.

„Le théâtre au Moyen Âge est la réalisation hallucinatoire d'un désir collectif.”

Le livre de Henri Rey-Flaud s'intègre dans la sphère des préoccupations constantes de l'auteur pour le théâtre du Moyen Âge. Dans le *Cercle magique* (Paris, Gallimard, 1973) il s'était déjà affirmé comme l'historien d'une sociologie du théâtre qui retrouvait dans la technique d'un genre littéraire la signification de l'univers ludique. Dans ce nouveau livre, selon sa propre affirmation, il tente „d'appréhender l'imaginaire et le réel dans la mentalité collective d'une ville, Arras, en la dernière année du XIIe siècle, à partir d'une oeuvre de fiction, le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel” (p. 7), jeu que son auteur même appelle une „gageure”. Une gageure pour qui recherche dans cette pièce ce qui n'y est pas. Pour mieux l'éclairer, Henri Rey-Flaud nous plonge dans ce monde révolu mais combien fascinant où le théâtre n'est pas la ligne mais le cercle, et où le drame, enclos dans son cercle magique de spectateurs, prisonnier faisant prisonniers ses spectateurs, est le foyer concentrant et réfléchissant „toute la vie imaginaire et réelle du groupe qui, le temps du spectacle, éprouve la conscience de son unité” (p. 11). Ce théâtre miroir (opposé au théâtre-vitrine qui va naître avec Racine) est parfaitement illustré par le *Jeu de saint Nicolas*, spectacle d'une inversion (l'invasion n'est plus sarrasine mais chrétienne, Arras est „sarrasinée”, toute distance est abolie, l'action est renvoyée à l'infini) qui révèle l'insuffisance et l'impropriété des termes modernes de réalisme et de fantaisie. Ce théâtre est „l'élaboration du réel à travers l'imaginaire de ces hommes, régis eux-mêmes par des lois symboliques qui ne sont plus les nôtres et que nous sommes condamnés à méconnaître systématiquement, faute d'une prudence et d'une humilité intellectuelle totale, qui doivent nous mettre à

l'écoute de l'oeuvre, sans jamais tenter de la plier à notre esthétique ou à notre idéologie” (p. 14).

Une oeuvre exemplaire permet à Henri Rey-Flaud d'esquisser une dramaturgie du Moyen Âge; il prend en considération tout d'abord le rapport théâtres-société au Moyen Âge. En soulignant d'emblée une caractéristique essentielle de la plupart de ces oeuvres théâtrales d'improvisation, à savoir l'écart entre leur importance sociale exceptionnelle et l'absence d'une grande qualité littéraire (sauf exceptions peu nombreuses), l'auteur montre que le théâtre est un spectacle collectif, car, entre ceux qui „jouent” et ceux qui théâtre est un spectacle collectif, car, entre ceux qui „jouent” et ceux qui regardent s'opère un transfert (auquel on pourrait concéder le terme de *catharsis* qu'Aristote réservait à la tragédie grecque) tandis que s'établit une confusion fondamentale, d'une part entre acteurs et spectateurs, d'autre part entre la vérité du spectacle et la vérité de la réalité (soutenue, cette dernière, par la mise en scène de la cruauté); la volonté n'est plus d'une illusion dramatique, mais d'un „syncrétisme volontaire entre les actes des Écritures et la réalité contemporaine” (p. 18), de sorte que les hommes du Moyen Âge n'apportent pas au spectacle leur complicité, mais leur foi totale et sans réserve. „Ainsi le théâtre du Moyen Âge n'a presque plus rien à faire avec la réalité littéraire. Il est, dans cette société déchirée par l'angoisse et par l'espérance, l'incarnation des mythes fondamentaux; il permet aux hommes d'échapper au contingent, à la précarité d'un monde, ou le Jugement Dernier peut intervenir à chaque instant. Il permet aux hommes de se retrouver *in ille tempoere*, au temps où s'accomplissent les actes fondateurs de la société que le théâtre perpétue...” (p. 20).

Le théâtre, avec sa fonction sociale, n'est pas le miroir de telle anecdote ou de tel tableau de genre, mais offre une image „focale” où se concentrent les idées et les sentiments fondamentaux de la vie du groupe.

Ce théâtre n'existe que dans et par le „lieu théâtral”, il ne prend vie qu'à la représentation, unique. Les échafauds marquant le „lieu théâtral” se sont instinctivement dressés en rond (comme les badauds s'attroupent autour du bonimenteur), ménageant au centre *la place*, lieu indifférencié, neutre, que contaminent les

personnages venus des *mansions*, ou qu'abolissent ceux venus des *etals* (ou *lieux*) (sortes de coulisses modernes). „Ainsi se dégage la loi fondamentale de la dramaturgie médiévale: l'invention de l'espace par l'acteur. Si le joueur vient d'un *lieu* vers la *place*, il ne vient de nulle part, puisque le *lieu* n'est rien; il n'arrive nulle part. L'action se passe donc dans un espace au degré zéro d'identité. En revanche, si un personnage vient d'une *mansion* (il a d'ailleurs peut être prononcé ses premiers vers dans sa *mansion*), la *place* devient alors l'espace de sa *mansion*” (p. 39).

Après avoir envisagé le *Jeu* de Bodel en rapport avec deux autres instantanés du miracle (la *Vie de saint Nicolas* de Wace et le *Ludus Super Iconia Sancti Nicolai* d'Hilaire) pour saisir l'essence de l'entreprise de Bodel: le dramatique (l'action devenu(e) essentiel(le), le récit édifiant inséré dans le cadre de la vie quotidienne (préparation de la croisade, tensions sociales dans la vie d'Arras, l'importance de l'argent, la fonction de la royauté, etc.), le jeu se déroulant *pour* mais aussi *avec*, les spectateurs — au fond „la diversité de l'aventure humaine qui est prise dans sa totalité: la croisade et la taverne, saint Nicolas et les voleurs, l'ivresse créée par le vin et le sort de l'humanité” (p. 59) — l'auteur passe à l'analyse approfondie, pertinente des aspects clés de la pièce de Bodel qui éclaire singulièrement toute la dramaturgie médiévale.

Il y distingue ainsi deux sortes de „temps”, l'un „élastique” parce que temps de fantaisie qui ne tient compte ni de la réalité ni de la durée vécue, l'autre *réel* (l'action commence à la fin de l'après-midi et se termine au petit jour). La durée tient dans vingt-quatre heures, avec une nette opposition jour/nuit correspondant aux oppositions fantaisie/réalité, Palais/Taverne.

Il décompose la *jeu* qui n'est pas une „grande et longue attente” mais est fait „d'une succession de divers courts suspenses, dont chacun engendre le suivant. À chaque fois l'attente est dénouée par un petit coup de théâtre” (p. 69). Le thème de la fatalité y est pertinent, la divinité choisit pour l'homme, le spectateur est conscient qu'il n'y peut échapper et regarde le jeu comme son drame propre. Le jeu, jeu collectif rassemblant tout le groupe social, par lequel le groupe confirme son existence, ses origines, sa destinée et par lequel il s'interroge sur lui-même, est toujours „un acte

soustrait à la contingence, à la nécessité, c'est un acte qui invente ses règles, c'est l'expérimentation d'une liberté imaginaire” (p. 79). Sa fonction est de „donner l'existence, donner la puissance, donner l'espérance, donner le salut” (p. 79), en intimant que la Grâce existe (à quoi ressemblerait autrement la seconde chance qu'accorde le Roi?).

L'auteur dévoile aussi la fonction du rire et de la fantaisie dans le *Jeu de saint Nicolas*. „Le comique ne réside donc jamais dans le fait brut, mais dans la volonté de l'auteur d'apprécier ce fait avec le parti pris d'en rire, quand bien même ce rire serait la face risible du désespoir. Il y a donc un rire militant, un rire de l'horrible, un rire du sacré. Le rire n'est donc pas toujours de divertissement” (p. 92).

Les personnages dans leurs milieux (Roi, Tavernier, Emirs, Voleurs) sont déchiffrés en tant que porteurs de sens (une étude psychologique y a peu de raison d'être), „dans la mesure où chacun d'eux représente pour ainsi dire une partie vivante du discours et en sachant que chacun d'eux à côté des autres, puis tous ensemble, forment un discours cohérent” (p. 102). La Taverne apparaît comme un microcosme résumant la ville d'Arras, image d'une société qui se dégrade, un monde d'échec pour tous, régi par l'argent. Le vin en est un acteur principal, invisible, omniprésent, tient lieu d'âme à ce peuple de minables de la Taverne; le seul salut apparaît donc dans l'espérance en Dieu.

„Le *Jeu de saint Nicolas* présente, d'une façon encore discrète, l'attitude aujourd'hui ambiguë de l'homme du Moyen Âge en face du sacré, qui témoigne à la fois d'une croyance absolue et d'une volonté délibérée de tourner en dérision l'objet même de cette croyance” (p. 156).

Sans méconnaître „l'exceptionnelle originalité” qui ancre le *Jeu de saint Nicolas* dans son époque, Henri Rey-Flaud le considère aussi un „chef-d'oeuvre, parce qu'il contient en germe l'essentiel de la sensibilité dramatique de tout le Moyen Âge” (p. 158).

Voichta Sasu, Cluj-Napoca