

## Stratégies de l'oral et de l'écrit dans les spectacles des Conards de Rouen

Comment les acteurs communiquaient-ils avec le public des performances théâtrales dans l'espace public au XVI<sup>e</sup> siècle ? La question peut paraître saugrenue, si l'on s'en tient à une vision traditionnelle de la représentation d'une farce ou d'un mystère pendant laquelle des acteurs, sur scène, échangent des répliques et des gestes pour le profit de spectateurs venus assister au jeu. Cependant, il est aussi bien connu qu'il existait, à la charnière entre le Moyen Âge et la première modernité, de nombreuses autres situations de jeu dont les limites sont plus floues et les modes d'énonciation du texte dramatique plus complexes. Ou, comme le souligne Estelle Doudet, « aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, il semble qu'il n'existe pas exactement un 'théâtre' que l'on pourrait isoler ni, par conséquent, de manifestations que l'on pourrait définir strictement comme 'para-dramatiques'<sup>1</sup> ».

Nous nous concentrerons ici sur le cas spécifique des nombreuses parades festives pendant lesquelles on jouait dans la rue. Les performances publiques ont déjà été beaucoup étudiées tant par les historiens de l'art et des spectacles que par les spécialistes de la communication politique et rituelle, quand il s'agit des tableaux vivants et jeux sur tréteaux lors d'entrées joyeuses et de festivités marquant des moments politiques importants (célébrations de paix, mariages de grands personnages, etc.). Dans ce cadre large, nous identifions un ensemble plus restreint qui a au contraire été peu étudié jusqu'ici. Il s'agit des festivités joyeuses de groupes qui occupaient l'espace public à l'occasion de fêtes parodiques, notamment pendant la période de carnaval, et dont l'activité reste encore largement à décrire et étudier<sup>2</sup>. Les récits de ces parades nous renseignent en effet sur la manière dont différentes stratégies de communication orales et écrites avec le public étaient utilisées par les organisateurs et acteurs, pour comprendre la subtile situation de jeu ainsi mise en place.

Rouen est à ce titre un lieu d'étude particulièrement riche. Plusieurs recherches récentes et en cours soulignent le nombre et la diversité des groupes et des activités de théâtre dans cette ville au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Denis Hüe a également mis en avant dans ses travaux les liens qui existaient entre les milieux du théâtre et ceux du Puy marial, sur le plan tant des participants que des situations de performance dans le Puy<sup>4</sup>. Il n'est donc pas surprenant de voir circuler entre leurs espaces de mise en scène respectifs des formes textuelles qui s'insèrent aussi bien dans la pratique dramatique que dans celle de la déclamation poétique. C'est ce que l'on va mettre au jour ici à travers l'étude des objets textuels utilisés dans plusieurs formes de lectures, dans le cadre d'une parade festive, celle que l'abbaye parodique des Conards organise lors de festivités de carnaval en 1541<sup>5</sup>. En ce sens, nous allons ici analyser des formes de performances spectaculaires qui dépassent le cadre strict des

<sup>1</sup> Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 458.

<sup>2</sup> C'est l'objet du projet VIDÉI subventionné par l'Organisation pour la Recherche Néerlandaise (NWO) que je mène à l'Université d'Utrecht : *Uncovering Joyful Culture Parodic Literature and Practices in and around the Low Countries (13<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries)*.

<sup>3</sup> Pour ne citer que quelques travaux récents : Tatiana Jouenne, *Le théâtre des mystères à Rouen (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2016 ; Sybille Chevallier-Micki, *Tragédies et théâtre rouennais 1566-1640. Scénographies de la cruauté*, thèse de doctorat, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013 ; Estelle Doudet et Mario Longtin, « Le recueil de Rouen et le patrimoine spectaculaire rouennais au XVI<sup>e</sup> siècle », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, éd. par Xavier Bonnier, Gérard Milhe Poutingon et Sandra Provinci, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, p. 295-310.

<sup>4</sup> Citons en particulier l'approche de l'espace performatif du Puy qu'il a proposée : Denis Hüe, « L'Estrade, la Vierge et le Podium : le Puy de Rouen », *Maître Pierre Pathelin, Lectures et contextes*, éd. par Denis Hüe et Darwin Smith, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 141-158.

<sup>5</sup> Sur les activités de cette abbaye festive, je renvoie aux travaux de Michel Rousse et de Dylan Reid, notamment Michel Rousse, « L'Abbaye des Conards dans la vie sociale et culturelle de Rouen », *Première poésie française de la Renaissance. Autour des Puy poétiques normands*, éd. par Jean-Claude Arnould et Thierry Mantovani, Paris, Champion, 2003, p. 407-431 et Dylan Reid, « Carnival in Rouen : A History of the Abbaye des Conards », *Sixteenth Century Journal*, 32/4 (2001), p. 1027-1055.

représentations de théâtre, pour s'insérer dans un « scénario » festif, comme l'a proposé Jelle Koopmans, et dans un « montage performanciel », tel que défini par Estelle Doudet<sup>6</sup>. Dans ce cadre, nous choisissons de nous intéresser à deux objets textuels et performanciels qui participent du déroulé des festivités de carnaval des Conards sur toute leur durée (scénario, qui inclut non seulement les festivités elles-mêmes, mais aussi leur préparation et leur récit postérieur), et qui sont plus particulièrement mis en place lors de la parade conarde du dimanche gras (montage performanciel). On étudiera d'abord le cas des lectures de textes en public qui s'apparentent à ce que les spécialistes de la performance contemporaine nomment des « lectures performées »<sup>7</sup>. Ces lectures jouées ou mises en scène sont plus qu'une simple lecture d'un texte devant un public. Elles se font cependant sur un autre mode d'énonciation que les monologues dramatiques car le texte écrit reste l'objet central qui structure le discours. Elles posent ainsi la question du statut de celui qui les porte, comme de ce qui est dit : s'agit-il d'un personnage fictif, d'un acteur-performeur, ou d'une personne réelle ? La parole ainsi portée doit-elle être analysée selon des lignes de démarcation du type : réelle/fictive, ou plutôt comprise comme une parole qui fait acte, une parole effective, dans le cadre du spectacle rituel ? Les fragments et objets textuels utilisés pendant la parade des Conards sont le deuxième objet spectaculaire que j'étudierai, pour comprendre comment ils participent du dispositif théâtral de la *monstre* (au sens, en moyen français, de spectacle). On verra alors à quels publics ces différents objets s'adressent, ce qui pose la question de l'imbrication de l'écrit avec le dispositif oral du jeu théâtral, ainsi que celle du lien créé entre énonciateurs/distributeurs d'un côté, et spectateurs/lecteurs de l'autre.

### Délimiter l'espace de jeu

Les festivités de carnaval tenues par les Conards en 1541 nous sont connues par le récit imprimé en 1542, puis réimprimé en 1587, qui décrit les préparatifs puis le déroulement des trois jours de fête (du dimanche au mardi)<sup>8</sup>. Est en particulier proposée la description détaillée de la parade du dimanche gras, pendant laquelle de nombreux groupes défilèrent aux côtés de la troupe des Conards dans les rues de Rouen. Pour se faire une idée de cette parade particulièrement fournie en groupes divers, il faut distinguer plusieurs types de personnages, qui défilent à pied, à cheval (ou sur des ânes), ou encore sur des chariots. Outre l'abbaye des Conards, passent ainsi des groupes allégoriques muets : les *ombres de Conardie*, les *estonnez du Monde*, des prophètes de l'Ancien Testament, mais aussi les personnages de la « Buee ou Lessive de l'Abbé ». À leurs côtés défilent également des dignitaires parodiques (princes de Mal-espargne de différents quartiers, évêque de Platte-bourse par exemple), ainsi que des groupes de personnes à la fonction indéterminée dans le récit, et dont le statut ne semble pas être celui d'acteurs, mais plutôt de représentants de groupes de métiers ou de quartiers. Dans tous les cas, ces groupes sont identifiables pour le public au moyen de bannières, mais souvent aussi grâce à d'autres fragments textuels qu'ils portent sur leurs vêtements :

---

<sup>6</sup> Jelle Koopmans, « L'objet de nos recherches ou l'unité d'analyse », dossier *Les festivités joyeuses et leur production littéraire : pratiques parodiques en scène et en textes, en France et en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>s.)*, dir. Par Katell Lavéant et Cécile de Morrée, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 37/1 (2019), p. 285-296 ; E. Doudet, *Moralités et jeux moraux* [...], *op. cit.*, p. 455-462.

<sup>7</sup> Vangelis Athanassopoulos, « Introduction. De l'acte de langage au geste discursif », *Quand le discours se fait geste - Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 7-16.

<sup>8</sup> *Recueil des actes et depesches faictes aux haulz jours de conardie, tenus a Rouen depuis la derniere sepmaine de Janvier jusques au mardi gras ensuyvant penultime jour de Febvrier mil cinq centz quarante, avec le triumphe de la monstre et ostentation du magnifique et tresglorieux Abbe des Conardz Monarche de Conardie*, Rouen, s.n., s.d [1542] ; *Les Triumphe de l'Abbaye des Conards, sous le resveur en decimes fagot Abbé des Conards, contenant les criees et proclamations faites, depuis son advenement jusques à l'An present*, Rouen, Louis Petit et Nicolas Dugort, 1587. Sauf indication contraire, je citerai ici le texte du *Recueil des actes*, dont je prépare actuellement une édition critique.

phylactères et distiques ou autres formes poétiques courtes. Pendant qu'ils passent, on procède à des lectures performées, mais aussi à la distribution de textes écrits au public.

Avant même la tenue des festivités rituelles des jours gras, les objets textuels jouent déjà un rôle fondamental dans l'organisation de la fête dans les semaines qui précèdent. Plusieurs convocations sous forme de poèmes lus en public sont en effet émises par l'abbaye des Conards pour convaincre les futurs participants à la parade de se préparer. L'une d'elle, prononcée le 22 février 1541, souligne la difficulté à rassembler ces participants, peut-être intimidés à l'idée de participer à des festivités qui pouvaient donner lieu à des débordements – et donc faire l'objet de l'attention particulière des autorités. Le dispositif de lecture publique choisi rappelle que le Parlement de Rouen a donné son accord à la tenue des festivités, mais a aussi pour but d'impressionner l'auditoire par une démonstration de prestige visuelle de la part de l'Abbaye :

Le Mardy xxii. jour dudict moys de Febvrier le sieur Abbé et son conseil assemblerent, pour ce qu'il n'y avoit aulcune apparence de compagnies feist de rechef publier par tous les carfours de la ville, avec falotz, phiphres, tabours et bon nombre de Conardz masquez et habillez assez galentement et montez sur bons coursiers, lesquels faisoient compaignie au lecteur du convent, qui fait lecture de la ballade qui ensuyt<sup>9</sup>.

La ballade a la même finalité, celle d'appeler à se rassembler en toute légitimité, mais elle y ajoute encore la menace de bannir les Conards qui se déroberaient à l'appel. Elle souligne également le plaisir attendu à célébrer rituellement ces festivités de carnaval qui mettront à l'honneur l'Abbaye, comme le rappelle son refrain : « *Triumphe et bruict en dame Conardie* ».

Les différentes lectures publiques, notamment dans leurs formes plus comiques (par exemple, la lecture d'une bulle épiscopale parodique<sup>10</sup>), ont bien pour but de délimiter l'espace de jeu au sens large. On inscrit ainsi le temps de la fête conarde non seulement dans un calendrier et dans un système festifs, mais aussi dans des lieux. Ceux-ci sont d'abord les endroits où l'on lit les convocations, mais aussi ceux où l'on va se rassembler. Ainsi, le parcours de la parade est inscrit dans l'espace urbain, de même que le lieu temporaire de réunion de l'abbaye, dans lequel auront lieu banquets et performances théâtrales et rituelles. Il est installé dans la nouvelle et spacieuse halle aux draps, dont l'usage est symboliquement transformé par des écriteaux : « *Furent affichez en grosse lettre, plusieurs escriteaux audit lieu contenant ces mots. PALLAIS POUR L'ABBÉ*<sup>11</sup> ».

La lecture performée des convocations est également un acte constitutif de la communauté des groupes appelés à défiler, mais aussi à participer de diverses manières au spectacle. C'est la fonction des ordonnances conardes dont l'abbé ordonne de « *par tout les faire lire/ Et publier* » le 22 février 1541 : elles déterminent des groupes et des rôles spécifiques dans cette communauté. Cela est fait tantôt sur un mode joyeux, comme pour les « *bons pions et taverniers* » à qui il est ordonné : « *De jour l'église, au soir taverne/ Fault hanter* », tantôt sur un mode sérieux. Ainsi, aux « *tailleurs et cousturiers* » est stipulé que « *s'ilz ne sont fins ouvriers/ ne pourront faire benniere* » (c'est-à-dire les bannières portées par les groupes

<sup>9</sup> *Recueil des actes*, [Bii].

<sup>10</sup> Sur cette investiture d'un évêque parodique, voir Katja Gvozdeva, « Le jeu du sacre dans les contextes ludiques, rituels et polémiques », *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, éd. par Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 89-107.

<sup>11</sup> *Triumphes de l'Abbaye*, [Ii v] (la page manque dans le *Recueil des actes*). Le parallèle est évident avec le choix d'un lieu similaire (bien que sacré) pour la récitation devant le public le plus large possible, des poèmes présentés au Puy, comme l'a signalé Denis Hüe : « L'Estrade, la Vierge et le Podium », art. cité.

pendant le défilé). De même, il est rappelé à tous l'importance de préparer l'espace public pour accueillir la parade conarde :

Netayer les rues le dimenche gras.

Ordonnons que chacun se monstre  
Diligent, netayer les rues  
Sur peine d'amendes congrues  
Au jour prochain de nostre monstre<sup>12</sup>.

Il ne nous reste que ces textes rassemblés dans un volume imprimé pour nous faire une idée des postures d'énonciations auxquels ils ont pu donner lieu. Pourtant, il est assez facile de s'imaginer le ton de ces diverses lectures, qui laissaient libre champ au talent des acteurs. Ton parodiant celui, éloquent, des prêches et sermons pour la lecture de la bulle épiscopale ; singeant celui, sentencieux, des annonces officielles des hérauts pour les ordonnances conardes ; mimant peut-être malicieusement celui, déclamatoire, des ballades prononcées au Puy de la Conception de la Vierge, pour celle en l'honneur de Dame Conardie.

### Lire, dire, jouer ?

Dans un deuxième temps, celui de la parade festive du dimanche gras, la stratégie d'adresse au public évolue. La dimension auditive reste assurée par la musique, omniprésente, mais la lecture orale pouvant aller jusqu'au jeu théâtral s'efface au profit d'une communication essentiellement visuelle des acteurs vers les spectateurs. Celle-ci passe logiquement par de possibles jeux mimés, qui ne sont malheureusement pas décrits, par la richesse des matières et des couleurs des vêtements de chaque groupe, mais aussi par l'emploi de fragments textuels écrits pour expliciter l'identité des personnages et la signification de leur message allégorique.

En effet, on ne compte que deux ballades véritablement lues à haute voix lors du passage du cortège. L'une est dite lors de l'apparition du groupe figurant les prophètes de l'Ancien Testament, « *que Saul lisoit aux carfours de ladicte ville*<sup>13</sup> ». L'autre est lue par le personnage d'Affection mondaine, qui précède les chars de l'ensemble de la « Buée ou lexive de l'abbé », « *lequel en passant dispersoit aux regardans un dixain, et en certains lieux faisoit lecture d'iceluy, et d'une ballade, ainsi que pourrez veoir cy aprez par ordre*<sup>14</sup> ». Les spécialistes ont identifié la pièce dont la trame dramaturgique est décrite dans la ballade comme la moralité de *L'Église, Noblesse et Povreté qui font la lessive* contenue dans le recueil de Rouen (BnF, Ms Français 24341)<sup>15</sup>. Certains vers de ce poème sont même repris mot pour mot dans les répliques de plusieurs personnages de la pièce. Estelle Doudet propose l'idée que la lecture d'une telle ballade (comme la distribution de billets aux spectateurs, sur laquelle on va revenir) pourrait être une « manière de publicité donnée à une réunion plus exclusive, rassemblant les membres du groupe et les notables de la cité<sup>16</sup> ». Cependant, Denis Hüe souligne que le Puy choisit de déplacer ses réunions poétiques à partir de 1516 dans le vaste chapitre des Carmes car l'église de Saint-Jean-sur-Renelle, où elles avaient lieu jusque-là, est devenue trop petite pour accueillir leur vaste auditoire<sup>17</sup>. On pourrait arguer que, de manière similaire, le choix de la halle aux draps pour instituer le palais temporaire de l'abbé

<sup>12</sup> *Recueil des actes*, [Biii] à [Cii].

<sup>13</sup> *Recueil des actes*, [Eiii].

<sup>14</sup> *Recueil des actes*, [Dii v].

<sup>15</sup> Voir l'édition de Jonathan Beck, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces polémiques du Recueil La Vallière*, Genève, Slatkine, 1986, p. 103-124.

<sup>16</sup> E. Doudet, *Moralités et jeux poétiques[...]*, *op. cit.*, p. 461-462.

<sup>17</sup> D. Hüe, « L'Estrade, la Vierge et le Podium », art. cité, p. 143.

des Conards permet tout de même une performance de la moralité devant un large public. Dans ce cas, la lecture de la ballade pendant la parade aurait pour but de donner un avant-goût à tous de la représentation à venir, et d'inviter non pas seulement un cercle restreint, mais l'ensemble des habitants de la ville, à venir y assister. Par ailleurs, il est utile de noter que, dans le récit des jours gras de 1541, il n'est jamais fait mention d'une représentation complète de la pièce pendant ou après la parade. L'auteur du texte se contente d'indiquer qu'après le dîner du mardi gras, «*furent faits plusieurs farces, et comedies, dances, et morisques, en grant nombre avec bonnes moralitez, et de bonne audace*<sup>18</sup>». Ce n'est donc apparemment pas la représentation d'une pièce clairement identifiable dans le palais de l'abbé des Conards qui est considérée par cet auteur comme un moment important pour l'expression d'idées subversives sur les abus du clergé et la noblesse. Bien plutôt, il semble que ce qui marque les esprits est le passage des groupes muets mimant les actions décrites dans la ballade au moment où Affection mondaine la prononce. Cela n'est peut-être pas si surprenant, si l'on pense que la charge symbolique de cette parade joyeuse est forte, en ce qu'elle se pose en miroir conard des processions religieuses et autres entrées princières, et en ce qu'elle emprunte au mode oratoire d'institutions littéraires comme le Puy, avec la lecture de cette ballade. En cela, elle inscrit dans l'espace public une critique religieuse et sociale forte, et non dénuée d'effet théâtral – et ce d'autant plus que la reprise des mêmes vers dans la ballade et dans la pièce souligne l'effet théâtral que peut avoir la lecture à haute voix par l'un des acteurs, soutenue par le jeu silencieux des personnages sur les chars.

L'enseignement le plus important que nous livre le récit de la parade sur le dispositif de communication avec le public porte en fait sur l'articulation oral/écrit. Là où l'on pourrait s'attendre à ce que les acteurs mettent l'accent sur une lecture théâtralisée systématique des textes lors de leur passage aux différents endroits du défilé, c'est finalement l'écrit qui domine la divulgation du sens des groupes allégoriques. La description d'un groupe d'hommes figurant des ermites parodiques montés sur des ânes, suivis de leur gardien, en est un bon exemple :

[...] n'ay jamais veu bende plus conarde ne mieulx assouvie. En leur rebus estoit escript :  
Hermites nouveaulx venus d'estrange terre au service de l'Abbé.  
Chascung d'eux avoit derriere le dos escript en parchemin deux lignes de rithme, dont le premier portoit ce qui ensuyt et le aultres ensuyvantz

Premier  
Hermite suis de grand renon  
Faisant bordeau de ma maison

Deuxieme  
Hermite de rouge broudier  
Qui rebrasse a maintz le fessier [...]

Et par luy [le gardien] estoit presenté ung dixain escript a la main, dont la teneur ensuyt [...]<sup>19</sup>.

Les faux ermites sont donc identifiés par leur bannière. C'est l'une des rares du défilé pour laquelle l'auteur du texte précise qu'elle se présente sous forme de rébus, mais on sait que c'était une pratique courante dans les parades de ce type. Les personnages sont également identifiés par le distique qu'ils portent accrochés à leurs vêtements ; pour d'autres groupes du défilé, ce sont des phylactères qui sont utilisés, comme sur une scène de théâtre. De plus le sens de cet ensemble est explicité dans le dizain, qui explique que l'on peut y voir un tableau

<sup>18</sup> *Les triomphes*, [Iii] (nous citons ici l'édition de 1587, car le dernier feuillet du *Recueil des actes* manque).

<sup>19</sup> *Recueil des actes*, [Div].

de personnifications représentant l'inconduite sexuelle de certains gens d'Église. Le poème dénonce sans détours leur hypocrisie comme l'une des causes des malheurs du temps.

La manière dont le dizain est communiqué par le gardien est ambiguë : par le terme « *présenté* », faut-il comprendre que le texte est lu à haute voix à partir d'une feuille contenant le texte « *escript a la main* », ou distribué sous forme de billets manuscrits ? La description des autres groupes du défilé est plus claire sur ce point : la plupart d'entre eux donnent effectivement des billets contenant des textes explicatifs aux spectateurs, à l'instar du personnage représentant un fantôme ou la Mort qui précède le groupe représentant « *Le pompe funebre de Marchandise morte* » (c'est-à-dire la mort du commerce), au début du cortège :

Derriere ce menu fretin marchoit ung vieil homme [...] et donnoit ou il vouloit en plusieurs endroitz ung dixain escript a la main dont la teneur ensuyt<sup>20</sup>.

Les termes employés au fil du récit indiquent que les acteurs « donnent », « baillent », ou encore « dispersent aux regardants » ces billets contenant des dizains dans la plupart des cas, parfois des huitains. Si, pour quatre groupes, on ne sait pas quelle forme prennent ces billets, le texte précise dans deux cas qu'il s'agit de textes manuscrits, et dans deux autres cas que ce sont des textes imprimés qui sont distribués au public. C'est le cas du groupe des Prophètes (huitains), et celui des *Estonnez du Monde* : « *plus par eux estoit baillé durant ledict tour quatre dizains imprimés dont la teneur ensuyt.* »<sup>21</sup> L'usage de fragments imprimés n'est pas surprenant : parmi les nombreux imprimeurs installés à Rouen à cette période, il était certainement facile d'en trouver qui puissent exécuter l'impression rapide et peu coûteuse de tels billets - et rapidement rémunératrice pour l'imprimeur -, entre deux entreprises d'impression de plus longue haleine.

Malheureusement, le récit n'indique pas à quel type de groupe dans la ville ces Prophètes et ces Étonnés du Monde renvoie : métiers ou groupe de quartier, ou encore confrérie joyeuse rassemblant des membres d'horizons sociaux divers ? On ne peut donc aller plus loin dans l'analyse de possibles liens privilégiés entre certains groupes et le monde des imprimeurs. Reste qu'il est apparemment important pour l'auteur du texte de faire la distinction entre billets manuscrits et billets imprimés, quand il possède ces informations. Simple souci d'être le plus précis possible dans sa description, sur ce détail comme sur d'autres, tels les habits des participants ? Ou distinction renvoyant à un prestige plus important d'un type de billet sur l'autre (sans que l'on sache selon quelle hiérarchie), peut-être dans une optique de conservation ou de diffusion de l'objet après le défilé ?

Retenons également que les deux modes de communication, visuelle et auditive, entre les acteurs et le public ne s'excluent pas, mais se nourrissent l'une l'autre. L'apparence des groupes comme la description écrite de leur signification devaient certainement faire l'objet de commentaires de la part des spectateurs, en particulier dans les temps morts entre le passage de deux groupes. Il est également probable que les membres du public qui savaient lire devaient reprendre à haute voix le contenu des billets écrits et imprimés pour le bénéfice de tous, donnant ainsi à leur tour une lecture des poèmes faisant écho à celle des acteurs.

### Quels textes pour quels publics ?

---

<sup>20</sup> *Recueil des actes*, [Ciii].

<sup>21</sup> *Recueil des actes*, [Eii].

Un dernier aspect de la distribution de ces billets mérite que l'on s'y arrête. Tous ne semblent en effet pas conçus pour un même public indéterminé. Le récit contient en effet trois allusions aux personnes à qui ces billets sont donnés par les acteurs. Le groupe de 'Umbres de Conardie' donne ses huitains « *au peuple par la ville*<sup>22</sup> ». Ce terme pourrait être générique, pour désigner l'ensemble du public, mais deux autres éléments de description laissent penser que l'on vise bien ici le public populaire, par opposition à un public plus choisi. En effet, un autre groupe, désigné par sa bannière comme *Les vers matez*, ne donne pas ses billets à tous, mais à un public restreint : « *par eulx estoit présenté par la ville, aux gens qu'ilz coignoissoient estre de bon esperit deux dixains dont la teneur s'ensuyt*<sup>23</sup> ». Les deux dizains en question sont des poèmes cryptés autour du thème du nœud que l'on noue et dénoue, qui semble être davantage une allusion politique qu'une métaphore sexuelle. Il apparaît donc que ce groupe ne voulait donner ses billets qu'à des lecteurs avertis, considérés comme capables de comprendre ces allusions. Par ailleurs, le groupe des Prophètes adresse également ses poèmes à une catégorie du public spécifique : « *par eulx estoit donné aux honnestes sieurs et dames les huictains imprimez dont la teneur ensuyt cy aprez*<sup>24</sup> ».

Le manque de précisions supplémentaires empêche là encore de pousser plus loin l'analyse sans se perdre en conjectures. Reste que l'on peut tirer de ces divers éléments quelques conclusions assez solides concernant les stratégies complexes mises en place par les Conards et par les autres groupes participant à la parade pour transmettre aux publics en présence leurs idées dans différentes mises en scène - et en textes.

D'abord, il faut souligner la stratégie d'occupation de l'espace public par les Conards pour préparer leur parade puis la mettre en œuvre, et enfin prolonger leurs activités jusqu'à la fin des jours gras. Cette occupation passe non seulement par une présence physique des troupes conardes dans les rues, mais aussi par des proclamations sous forme de lecture publique, qui visent à légitimer la tenue du défilé et le discours critique envers les autorités ecclésiastiques et les élites défaillantes qu'il propose. Les lectures performées ont alors certes un rôle théâtral symbolique dans le déroulement du carnaval ritualisé, mais elles ont aussi une effectivité réelle, celle de rendre possible la tenue des festivités, en rendant publiques les autorisations données par les autorités rouennaises.

Ensuite, on voit comment l'Abbaye établit des publics distincts pour appeler les Rouennais à assister au spectacle, à aider à le préparer, voire à y participer, puis, pendant ce spectacle, comme les groupes qui défilent peuvent définir des publics restreints susceptibles d'être plus particulièrement touchés par un discours, créant ainsi différents niveaux de communication et de compréhension des tableaux au sein du public le plus large des spectateurs.

On constate également comment, dans ce défilé, la communication théâtrale dépasse le jeu des acteurs muets et leur apparence pour s'appuyer non seulement sur des lectures performées, mais aussi sur une communication largement écrite des idées énoncées. Cela pouvait paraître au premier abord aller à l'encontre du déroulement attendu d'une performance théâtrale : pourquoi distribuer des textes écrits à lire au sein d'un spectacle riche sur le plan auditif et visuel, au risque de perdre l'attention du public ? Nous avons ici montré qu'au contraire, ce support de l'écrit renforce le message des groupes allégoriques en l'éclairant, voire en prolongeant la représentation, une fois que l'on rentre chez soi en gardant la trace grâce aux billets reçus.

Les mentions répétées de cet usage de billets écrits nous renseignent finalement aussi, bien que de manière indirecte, sur la capacité à lire du public, individuellement ou

---

<sup>22</sup> *Recueil des actes*, [Di].

<sup>23</sup> *Recueil des actes*, [Div v].

<sup>24</sup> *Recueil des actes*, [Eii v].

**Pre-print: *Encyclopédique Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Denis Hüe, C. Ferlampin-Archer et F. Pomel (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 257-270.***

ensemble<sup>25</sup>. Dans une grande ville marchande comme Rouen, de même que les réunions publiques du Puy pouvaient attirer un large public capable de suivre les arguments théologiques exposés dans les ballades et les chants royaux, les parades de carnaval sollicitaient autant la capacité à lire qu'à regarder, autant l'intellect que les sens des spectateurs présents aux fêtes conardes.

Katell LAVÉANT  
Université d'Utrecht – NWO

---

<sup>25</sup> Pour un point historiographique récent sur la question de la lecture commune au début de l'époque moderne, voir Hélène Haug, « Relecture critique de l'histoire de la lecture. Régularités discursives chez les historiens modernes », *Le Moyen Âge*, 120/1 (2014), p. 123-133.