



CLASSIQUES  
GARNIER

PREVENIER (Walter), « Quand un honorable bourgeois de Malines, “marié avec une bonne et honeste femme”, s'encanaille dans une compagnie de théâtre en marge de la bonne société (1475) », *La Permission et la Sanction. Théories légales et pratiques du théâtre (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, p. 141-163

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06384-1.p.0141](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06384-1.p.0141)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2017. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – La lettre de pardon pour Mathieu Cricke nous renseigne sur les activités d'une compagnie de théâtre itinérante, et sur un conflit autour d'une prostituée et actrice, Maria van der Hoeven. C'est la première apparition documentée d'une actrice sous contrat dans les anciens Pays-Bas. Le cas souligne le mélange des publics cultivés et populaires dans les représentations en espaces fermés, et permet de mieux cerner le parcours d'une troupe d'acteurs professionnels, ainsi que leurs démêlés avec la justice.

## QUAND UN HONORABLE BOURGEOIS DE MALINES,

« marié avec une bonne et honeste femme »,  
s'encanaille dans une troupe de théâtre  
en marge de la bonne société (1475)

Une première distinction pour les types de théâtre médiéval est celle entre le théâtre organisé et subventionné par des autorités publiques d'une part, et le spectacle spontané des rues et des places d'autre part. Dans le premier secteur, on distingue la culture courtoise des jongleurs et joueurs de farces qui s'exhibaient dans les cours princières de l'Europe, et, d'autre part, le théâtre urbain, soit ecclésiastique, soit bourgeois. Dans les trois circonstances, les activités se déroulent dans un cadre bien structuré : la cour princière, la paroisse, les organisations urbaines des chambres de rhétorique. À la cour, les artistes sont d'habitude des professionnels, par contre, dans les villes, les rhétoriciens sont souvent des amateurs locaux<sup>1</sup>. Aux anciens Pays-Bas, entre 1400 et 1650, on estime la présence d'environ 220 chambres de rhétorique et associations littéraires qui employaient des poètes et des musiciens locaux<sup>2</sup>. Dans tous ces cas, il existait un financement plus ou moins « officiel » : le troubadour reçoit un salaire ou un forfait, le groupe urbain une subvention ou une rémunération par prestation<sup>3</sup>. Souvent cependant les artistes refusaient de se plier aux attentes idéologiques de la cour et des magistrats urbains, ce qui amenait parfois les mécènes à supprimer leurs subsides<sup>4</sup>. En dehors de ces circuits « officiels » il existait

---

1 A. E. Knight (dir.), *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*, Cambridge, Brewer, 1997, p. 1-5.

2 A.-L. Van Bruaene, *Om beters wille : Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 20.

3 K. Lavéant, *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, mentionne des subsides à des compagnies joyeuses de Lille à Ypres en 1425 (p. 449 et p. 484).

4 G. Nijsten, « Feasts and Public Spectacle : Late Medieval Drama and Performance in the Low Countries », A. E. Knight (dir.), *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval*

du théâtre et des spectacles spontanés, incrustés dans la vie populaire du « petit peuple », des hommes et des femmes soi-disant « sans histoire ». Surtout pendant les jours de carnaval, les gens du commun organisaient des cortèges et des représentations satiriques, des fêtes de renversement du genre « Blauwe Schuit » (Bateau Bleu), dans lesquelles ils pouvaient librement exprimer leurs frustrations et leur critique sociale sous forme de satire sur les abus des dirigeants de la ville et des bourgeois aisés.

Une seconde distinction typologique est celle entre acteurs professionnels et amateurs. Les amateurs sont, en général, les membres des chambres de rhétorique et les participants aux fêtes urbaines improvisées. Parmi les professionnels, il faut mentionner d'abord les artistes individuels, ménestrels, musiciens, déclamateurs, auteurs et acteurs, engagés par les princes pour se charger des divertissements à leur cour. Déjà au XII<sup>e</sup> siècle il existait cette brillante activité littéraire et artistique à la cour d'Éléonore d'Aquitaine, de Marie de Champagne et de Philippe d'Alsace en Flandre<sup>5</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, le même type d'artistes est également accueilli pour les fêtes qu'organisent les bourgeois des villes, telle celle d'Arras, qui n'hésite pas à donner un podium à des auteurs du niveau d'Adam de la Halle. À partir de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle apparaissent dans les anciens Pays-Bas les « gesellen van den spele » (« compagnons de jeux »). Selon Theo Meder<sup>6</sup>, Herman Pleij<sup>7</sup> et Herman Brinkman<sup>8</sup>, il s'agit souvent de déclamateurs individuels, mais parfois de vraies troupes de théâtre qui jouent en premier lieu dans leur propre ville, et très sporadiquement dans d'autres endroits<sup>9</sup>.

Brinkman hésite cependant à considérer ces « gesellen van den spele » comme de vrais professionnels, et préfère réserver ce terme pour une

---

*Europe*, Cambridge, Brewer, 1997, p. 107-143.

- 5 M. D. Stanger, « Literary Patronage at the Medieval Court of Flanders », *French Studies*, 11 (1957), p. 214-229.
- 6 Th. Meder, « Omstreeks 1266. In *Der naturen bloeme* worden sprooksprekers en acteurs vergeleken met een Vlaamse gaai. De vroegste bronnen van het wereldlijk theater », R. L. Erenstein (dir.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden : tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 16-23.
- 7 H. Pleij, « Volksfeest en toneel in de middeleeuwen. II. Entertainers en acteurs », *De Revisor*, 4 (1977), p. 34-41.
- 8 H. Brinkman, « Spelen om den brode : het vroegste beroepstoneel in de Nederlanden », *Literatuur*, 17 (2000), p. 98-106.
- 9 G. Wickham, *The Medieval Theatre*, 3<sup>e</sup> éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 179-196.

catégorie qui n'apparaît que dans la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, la niche très spécifique des vraies troupes théâtrales itinérantes. Ce sont des indépendants, qui viennent se présenter de ville en ville, pour un ou deux spectacles, qui travaillent à leur propre compte, et qui perçoivent un droit d'entrée auprès des spectateurs<sup>10</sup>. À Paris la première preuve formelle de l'activité d'une troupe professionnelle de ce type date de 1486<sup>11</sup>. En Italie le phénomène a démarré, vers 1545, avec la *Commedia dell'Arte*<sup>12</sup>. Peter Meredith a mis radicalement en doute leur existence en Angleterre avant 1500<sup>13</sup>, mais d'autres chercheurs signalent des acteurs professionnels itinérants dès 1339<sup>14</sup>. Dans les anciens Pays-Bas on a appelé cette catégorie de troupes professionnelles « *kamerspelers* » (« joueurs de jeux de personnages en chambre »). Willem M. H. Hummelen les avait retrouvés surtout après 1550, mais aussi sporadiquement depuis la fin du xv<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Herman Brinkman a eu le mérite d'inventorier les cas les plus anciens du théâtre professionnel, qui se distinguent nettement des chambres de rhétorique. Les cas les plus explicites sont ceux de la troupe de Mathieu Cricke, active en 1475 dans plusieurs villes de la

10 H. Brinkman, « Spelen om den brode », p. 10-104.

11 M. Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales*, 59 (automne 2010), p. 107-125 ; M. Bouhaïk-Gironès et K. Lavéant, « S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> s. », *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges Michel Rousse*, M. Bouhaïk-Gironès, D. Hüe & J. Koopmans (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 301-318. Pour la France, voir aussi S. K. Wright, « Records of Early French Drama in Parisian Notary Registers », *Comparative Drama*, 24, 1990, p. 232-254.

12 M. A. Katritzky, *The Art of Commedia : a Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620*, Amsterdam et New York, Rodopi, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 2006, p. 31-44.

13 P. Meredith, « The Professional Travelling Players of the Fifteenth Century : Myth or Reality ? », *European Medieval Drama*, 2 (1998), p. 21-34.

14 J. M. Wasson, « Professional Actors in the Middle Ages and Early Renaissance », *Medieval & Renaissance Drama in England. An annual Gathering of Research, Criticism and Reviews*, J. L. Barroll et P. Werstine (dir.), vol. 1, Cranbury (N.J.), Associated Univ. Presses, 1984, vol. 1, p. 1-11 ; J. M. Wasson, « The English Church as Theater Space », *A New History of Early English Drama*, J. D. Cox et D. S. Kastan (dir.), New York, Columbia University Press, 1997, p. 35 ("earliest professional performance in 1348") ; J. H. McCarthy, « The Sanctuarie is Become a Plaiers Stage : Chapel Stagings and Tudor "secular" drama », *Medieval and Renaissance Drama in England*, S. P. Cerasano (dir.), Cranbury (N.J.), Associated Univ. Presses, 2008, vol. 21, p. 56-57 ("from 1339 on").

15 W. M. H. Hummelen, « Kamerspelers : professionele tegenspelers van de rederijkers », *Oud Holland*, 110, n° 3-4 (1996), p. 117-134 ; W. M. H. Hummelen, « Performers and Performance in the Earliest Serious Secular Plays in the Netherlands », *Comparative Drama*, 26 (1992), p. 19-33.

Flandre et du Brabant, et du groupe de Jacob van der Straten à Gand en 1477. Un cas probable, mais moins certain, malgré sa dénomination, est la mention fort précoce d'une représentation à Malines en 1427 par une troupe gantoise, de « ghezellen van de cameran van Gheynt ». Dans une certaine mesure cette catégorie est proche des artistes de cour, puisqu'il s'agit de professionnels ou de semi-professionnels. Mais ils s'en distinguent nettement par le fait qu'ils ont un lien direct avec un public payant indéfini, qu'ils ne connaissent pas d'avance. Ainsi ils peuvent se passer en général des subsides des grands seigneurs et des autorités publiques, une condition qui les a largement libérés de la censure du contenu de leur production artistique. Ils appartiennent donc au secteur du marché libre, à l'initiative privée, et, peut-être, sporadiquement à un monde en marge de la bonne société, peu ou pas contrôlé, peu ou pas saisissable. Il n'est en effet pas aisé de retrouver ces spectacles peu spectaculaires, ces loisirs banals pour un auditoire qui ne dépassait pas les limites des villages et des quartiers populaires. Pour les acteurs de ces troupes ambulantes, le silence des sources s'explique facilement par le fait que par défaut de subsides ils n'apparaissent donc guère ou pas dans les comptes urbains, mais aussi parce qu'ils avaient parfois intérêt à rester dans l'ombre, en dehors de tout contrôle des autorités publiques, après qu'ils s'étaient risqués à ironiser ou ridiculiser l'*establishment* de leur temps. Leur public est donc un public libre, de circonstance, et pas nécessairement fidèle. À chaque représentation les acteurs doivent conquérir et mériter leurs spectateurs. À cause de ce dernier élément, ils se distinguent assez peu des jongleurs et trouvères des cours d'Europe du XIII<sup>e</sup> siècle, dont le portrait psychologique qu'en ont formulé Carla Casagrande et Silvana Vecchio est, *mutatis mutandis*, merveilleusement applicable aux attitudes mentales des acteurs itinérants des anciens Pays-Bas de la fin du moyen âge : « les jongleurs sont de partout, mais n'habitent nulle part ; présents dans les villes et dans les campagnes, ils ne sont ni paysans ni citadins ; ils traversent toutes les classes sociales, mais n'appartiennent à aucune. Ils sont à la cour des puissants, mais ils ne sont pas leurs hommes<sup>16</sup> ».

Un cas excellent pour illustrer les débuts dans les anciens Pays-Bas du professionnalisme au théâtre est l'aventure rocambolesque

16 C. Casagrande et S. Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) », *Annales, Économies Sociétés Civilisations*, 34 (1979), p. 913-928, en particulier p. 914.

de Mathieu Cricke<sup>17</sup>. En octobre 1475, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, accorde sa grâce à l'acteur Mathieu Cricke et à ses sept complices<sup>18</sup>. Ils avaient été mis en prison à la suite d'une plainte de Jan van Musene, bourgeois de Malines, pour le rapt de sa maîtresse, l'ancienne prostituée Maria van der Hoeven, devenu actrice vers 1471 dans la troupe de Cricke. Cricke et ses coïnculpés introduisent la lettre de rémission, qu'ils avaient obtenu, auprès du Parlement de Malines, pour y être entérinée dans les registres, étape normale prévue dans le système de la grâce princière afin d'éviter des malversations et de laisser la parole à la partie adverse. Et, en effet, Van Musene et les siens y font opposition. Conformément à la procédure, les conseillers de ce tribunal entament une enquête approfondie afin de vérifier la véracité du délit présumé et la légitimité de l'opposition. De multiples témoins oculaires des événements ont été interrogés de manière critique par les conseillers du Parlement de Malines. Le verdict final de la cour ordonne la ratification et l'exécution de la mesure de grâce, et acquitte Cricke et ses co-prévenus de l'accusation de rapt. Ils sont pourtant condamnés, dans un second verdict, pour les plaintes de violence physique et verbale contre Van Musene et les siens. La perception de l'amende imposée dans le verdict a traîné pendant des années. Une procédure de pardon telle que celle décrite ici est tout à fait régulière au xv<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Ce qui est

17 J'ai également étudié le cas en détail dans cet ouvrage, qui livre également l'édition des documents d'archives : P. Arnade et W. Prevenier, *Honor, Vengeance, and Social Trouble. Pardon Letters in the Burgundian Low Countries*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2015.

18 Archives départementales du Nord, Lille, B 1698, f<sup>o</sup> 22 v<sup>o</sup> – 24 r<sup>o</sup> ; Archives générales du royaume, Bruxelles, Grand Conseil de Malines, Première instance, 2683, a et b ; *ibid.*, Chambres des Comptes, Reg. 21.438 à 21442 ; édition de ces textes : W. Prevenier, « Vorstelijke genade in de praktijk. Remissiebrief voor Matthieu Cricke en diens mede-acteurs voor vermeende vrouwenroof in oktober 1476, slechts geïnterineerd na kritische verificatie door de raadsheren van het Parlement van Mechelen », *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 175 (2009), p. 225-258 ; H. Brinkman, « Spelen om den brode », p. 103-104, a déjà fait mention de ce cas, à base de mon exposé à un colloque de 1997, mais à ce moment je ne disposais que de l'une des quatre séries de textes que j'ai édités en 2009.

19 Sur la procédure du système de grâce, voir : M. Boone, « Want remitteren is princelijck. Vorstelijk genaderecht en sociale realiteiten in de Bourgondische periode », *Liber amicorum Achiel de Vos*, L. Van Parys, e.a. (dir.), Evergem, Oost-Vlaams Verbond van de Kringen voor Geschiedenis, 1989, p. 53-59 ; H. De Schepper, « Het gratierecht in het Bourgondisch-Habsburgse Nederland, 1384-1633. Vorstelijk prerogatief en machtsmiddel », H. Coppens et K. Van Honacker, *Symposium over de centrale overheidsinstellingen van de Habsburgse Nederlanden*, Brussel, 1995, p. 43-87 ; M. Vrolijk, *Recht door gratie : gratie bij doodslagen en andere delicten in Vlaanderen, Holland en Zeeland (1531-1567)*, Hilversum, Verloren, 2004, p. 39-48, 62-72, 375-406.

exceptionnel c'est que quatre types divergents de documents ont été conservés dans le cas de Cricke : la lettre de rémission, la requête aux fins d'entérinement, le rapport de l'enquête, les paiements de l'amende. Il est vrai que l'octroi de grâce est le privilège exclusif du prince, qui l'exerce librement et sans limites. L'opportunité juridique et politique de l'exécution effective dépend, cependant, de la vérification des faits par une des hautes cours de justice princières. Les quatre dossiers conservés pour ce cas ouvrent simultanément plusieurs fenêtres qui permettent de saisir les points de vue contradictoires des témoins, des juges et des fonctionnaires, et d'appréhender finement les attitudes d'hommes et de femmes de différentes couches sociales, leurs mentalités, les limites de tolérance et d'intolérance de la société du xv<sup>e</sup> siècle.

Mathieu Cricke, natif de Bruxelles, dirigeait donc un groupe théâtral composé de trois acteurs masculins, Mathieu inclus, qui passent, sans doute à juste titre pour de « povres compaignons<sup>20</sup> ». Après une de leurs multiples représentations, dans l'une ou l'autre salle à Bruges, en 1471, Cricke sent un besoin irrésistible de se décharger de ses soucis professionnels. En se promenant, la nuit, dans le quartier chaud de la ville de Bruges, il y remarque une prostituée séduisante, Maria van der Hoeven, et réalise qu'elle pourrait être la chance de sa vie. L'introduction d'un personnage féminin dans sa troupe, pense-t-il, devrait inévitablement mener au succès. Il paie la somme classique de rachat au souteneur de la fille, et prend la mère de la femme également à sa charge, mère qui était fort heureuse « qu'il vouldist oster sadite fille dudit lieu publicque et le prendre avec luy<sup>21</sup> ». Ce passage du monde de la prostitution à une profession honnête ne doit pas trop nous étonner à Bruges à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Malgré le risque réel de stigmatisation la prostitution était pour beaucoup de jeunes femmes une étape en route pour une carrière réelle. Guy Dupont, dans son livre sur la prostitution à Bruges, note trois échappatoires pour les filles de joie brugeoises : un mariage honnête, la maison de reconversion (Bruges a créé un cloître de pénitentes

20 En fait la lettre de rémission mentionne sept "compaignons" dirigés par Cricke (W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 234, lignes 2-4), mais plus loin (ligne 8) le texte spécifie que Cricke gagnait sa vie en jouant avec Copin van der Streke et Josse de Backere. Les cinq autres compaignons ne sont sans doute pas des acteurs, mais des « hommes de main », engagés par Cricke pour l'aider à récupérer son actrice Maria van der Hoeven dans ses multiples cavales avec son amant Jan van Musene.

21 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 240, n° 5.

de Marie-Madeleine en 1459<sup>22</sup>), et, enfin, la voie qu'a choisi Maria, le théâtre<sup>23</sup>.

Une fois partie de Bruges, la nouvelle équipe de trois acteurs et une actrice se déplace constamment de ville en ville, et recueille partout un enthousiasme fou. Trop bien même. Car, lors d'une représentation donnée à Malines, Maria rayonne une telle capacité de séduction érotique qu'elle fait tourner la tête à un bourgeois fortuné de la ville, Jan van Musene, « qui est homme marié avec une bonne et honneste femme, et de laquelle il a de beaux enfans<sup>24</sup> ». Il parvient à éblouir la jeune fille par son statut social, et encore plus par le don de précieux bijoux. Il sait la convaincre de devenir sa maîtresse et de quitter son acteur. Mathieu ne désarme pourtant pas, parvient à retrouver sa bonne amie. À son tour il use amplement des ressources de son charme, et finit par culpabiliser l'ancienne actrice en lui faisant comprendre que, faute de rôle féminin, il fut « contraint de cesser à jouer<sup>25</sup> ». Il n'est pas exclu que des arguments moins affectifs ont pu jouer, notamment l'existence probable d'un engagement contractuel, qui créait des obligations professionnelles de la part de Maria. Grande est néanmoins l'émotion de ces retrouvailles. Maria remonte avec grand succès sur les planches pour quelques soirées que Cricke organise à Anvers. Malheureusement sa belle est capricieuse, elle prend à nouveau la poudre d'escampette et rejoint son riche séducteur malinois. Mathieu se met, de nouveau, à la recherche de sa vedette-fétiche en cavale avec son amant dans les marches de Brabant, rate quelques traces dans les faubourgs de Malines et à Aarschot, mais découvre le couple à Diest. Mathieu entre la pension où le couple adultère logeait, reconquiert une fois encore le cœur de l'infidèle en ravivant ses sentiments de culpabilité. Elle rejoint encore une fois la troupe, « confessant qu'elle avoit largement meffait et grandement dommagé Mathis, mais elle se amenderoit et lui aideroit arriere a gagner sa perte<sup>26</sup> ». À chaque réconciliation, Mathieu et Maria s'amuse follement en jeunes amoureux,

22 Ce système fut bien répandu en Europe : L. L. Otis, « Prostitution and repentance in late medieval Perpignan », *Women of the Medieval World : Essays in Honor of John H. Mundy*, J. Kirshner et S. F. Wemple (dir.), Oxford, Basil Blackwell, 1985, p. 137-160.

23 G. Dupont, *Maagdenverleidsters, hoeren en speculanten. Prostitutie in Brugge tijdens de Bourgondische periode (1385-1515)*, Brugge, Genootschap voor Geschiedenis te Brugge, 1996, p. 36-37, 40-43, 105-107.

24 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 241, n°8.

25 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 241, n°9.

26 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 242, n°23.

faisant la fête, goûtant la bonne chère, les bons vins et les jeux d'amour jusqu'au petit matin. Dans une taverne de Gempt, village entre Diest et Louvain, Mathieu et Maria « souperent et firent bonne chiere, et apres lesdis Mathieu et Marie allerent reposer ensemble, jusques au lendemain qu'ilz se leverent ». La fête continue à Louvain où ils soupèrent joyeusement : « Apres le souper retournerent couchier en leur logiz. Et le lendemain eulx levez, allerent tous desiuner en une taverne de vin, la ou ilz furent jusques pres du disner<sup>27</sup> ». La vie de bohème ne semblait jamais finir. Mais tout d'un coup le drame éclate à Louvain. Le destin, en la personne de Jan van Musene, va frapper plus fort qu'auparavant. Cricke et ses sept compagnons sont arrêtés, et mis en prison à Malines, à cause d'une plainte de Van Musene qui les accusait d'avoir enlevé et ravi Maria Van der Hoeven, « contre son gré ». Cricke, évidemment, proteste, introduit une demande de grâce auprès du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire. À sa grande joie la troupe bénéficie de la bonne volonté ducale, et est remise en liberté. Le dernier mot est cependant aux officiers de justice du Parlement de Malines, la plus haute cour de l'État bourguignon, qui doit confirmer la grâce ducale. Cricke et ses coïnculpés introduisent leur lettre de rémission aux fins d'entérinement auprès du Parlement de Malines, mais Van Musene et les siens y font opposition<sup>28</sup>. Conformément à la procédure, les conseillers de ce tribunal entament une enquête approfondie. Pas moins de dix-huit témoins oculaires des événements ont été retrouvés par les officiers de justice et interrogés de manière critique à Diest, Gempt et Louvain<sup>29</sup>. Le verdict final de la cour ordonne, en 1476, la ratification et l'exécution de la mesure de grâce. Cricke et ses co-prévenus sont acquittés de l'accusation de rapt. Ils sont par contre condamnés à titre subsidiaire pour les plaintes de violence physique et verbale contre Van Musene et les siens.

La lettre de rémission de Cricke ouvre une fenêtre assez inattendue sur une niche bien spécifique et mal connue du monde du théâtre, celle d'une troupe itinérante, qui n'a point de local fixe, qui déambule de ville en ville, qui semble appartenir à une certaine sous-culture. Ces informations sont involontaires, venues à la surface uniquement par la coïncidence des démêlés de la troupe avec la justice. Les rapports des

27 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 237, § 2 et 3.

28 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 239-245.

29 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 246-254.

officiers de justice se caractérisent avant tout par un discours juridique, la lettre de rémission reflète les arguments que Cricke et les siens croyaient être utiles pour obtenir grâce, mais les dépositions des témoins oculaires possèdent plutôt la parole directe, dans la véracité de leurs pensées.

Ce sont en effet des bribes de phrases du dossier Cricke qui jettent quelque lumière sur la vie de ces artistes bohémiens. D'abord il est clair que la troupe improvise et voyage selon l'inspiration du jour et, sans doute, en fonction du succès relatif des lieux où ils se manifestent, et, depuis l'affaire Van der Hoeven, selon les péripéties sentimentales. En quelques jours ils se déplacent de Bruges à Malines, de Malines à Anvers. L'essentiel de leur train de vie se résume à la fréquentation d'auberges après-spectacle, selon la célèbre formule de François Villon, « Tout aux tavernes et aux filles<sup>30</sup> ». Nos artistes fréquentent sans doute surtout les cabarets à bière, mais ils ne méprisent nullement les tavernes à vin et les bons restaurants. En Angleterre les « taverns » à vin furent plutôt élitaires, les « alehouses » plus populaires, mais dans les anciens Pays-Bas cette distinction fut beaucoup moins stricte, voire parfois inexistante, car le vin y était déjà une boisson populaire au même titre que la bière<sup>31</sup>. Dans le procès de Mathieu Cricke, Gossin de Villers, aubergiste de l'Hostel de l'Homme Sauvage à Gempt-lez-Louvain, décrit l'arrivée de la troupe chez lui : « vindrent huit compagnons estrangiers en son hostel, environ heure de souper, et amenerent avec eulx une jeune fille, et souperent illec, faisant grand chiere, ryant et buvant l'ung a l'autre, sans ce que ladite fille fist aucun semblant que aucune force luy euyt esté faicte. Et apres qu'ilz eurent soupé ladite fille ala couchier avec Mathijs Crycke, a present impetrant, sans aucune contrainte en une chambre à part, et ses compagnons en une autre<sup>32</sup> ». Une promiscuité naturelle caractérisait donc le comportement de Cricke et ses acteurs. Elle était assez normale dans les auberges, où les bourgeois se mêlent aisément et sans trop de complexes aux gens de métiers, travailleurs, marginaux, agitateurs, prostituées. Le résultat c'est que les auberges

30 François Villon, *Œuvres*, A. Longnon (dir.), 4<sup>e</sup> éd. revue par L. Foulet, Paris, Champion, 1966, p. 67.

31 P. CLARK, *The English Alehouse. A Social History 1200-1830*, Londres-New York, Longman Group United Kingdom, 1983, p. 4-5 ; R. VAN UYTVEN, « Scènes de la vie sociale dans les villes des Pays-Bas du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle », *Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Douai*, 5<sup>e</sup> s., 8 (1983), p. 11-31.

32 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 253-254, n° 16.

sont le théâtre habituel de rixes entre ceux qui ont trop bu, riches et pauvres. La moitié des meurtres graciés dans les lettres de rémission résultent de bagarres d'auberges.

Venons au point de l'interaction entre acteurs et spectateurs, et celui de « la salle immaîtrisable », selon la formule de Christian Biet. La présence d'un personnage féminin dans la troupe est tout à fait exceptionnelle pour le xv<sup>e</sup> siècle, même dans un groupe aussi peu orthodoxe que celui de Cricke. Mes confrères Bart Ramakers et Herman Brinkman m'ont confirmé qu'ils n'ont pas rencontré d'autres cas dans les anciens Pays-Bas du xv<sup>e</sup> siècle. Simon Schama ne situait le premier cas en Hollande qu'au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle : « *In 1655 the first actress appeared in the Amsterdam theater, strengthening the clergy's view that it was the sink of the vilest iniquity*<sup>33</sup> ». Il avait raison de ne pas manquer d'expliquer l'absence des actrices par la vive opposition du clergé. Cette critique cléricale contre les femmes au théâtre existait comme thème idéologique depuis bien longtemps, et tout au long du moyen âge, où l'on mélangeait allègrement les deux catégories de « meretrix » et « jocularix<sup>34</sup> ». Le phénomène est lié à l'antiféminisme omniprésent chez les théologiens et les moralistes médiévaux<sup>35</sup>. Dans les régions limitrophes des Pays-Bas bourguignons, par contre, on trouvera quelques cas d'une présence d'actrices dans des compagnies de théâtre, un à Amiens en 1502<sup>36</sup>, et deux cas à Metz, en 1468 et 1485<sup>37</sup>. Il faut remarquer cependant que les cas de Metz proviennent de sources « littéraires », et relèvent

33 S. Schama, *The Embarrassment of Riches : An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Londres, Fontana Press, 1991, p. 408.

34 W. Hartung, *Die Spielleute, eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, Steiner, 1982, p. 65-72 ; W. Hartung, *Die Spielleute im Mittelalter : Gaukler, Dichter, Musikanten*, Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2003, p. 194, 224, 231, p. 245.

35 J. M. Ferrante, *Woman as Image in Medieval Literature, From the Twelfth Century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975, p. 20-26 ; C. Frugoni, « La femme imaginée », *Histoire des femmes en occident*, G. Duby et M. Perrot (dir.), t. 2, *Le moyen âge*, Paris, 1990, p. 357-437 ; R. H. Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, spécialement le chapitre 3 ; E. J. Burns, *Bodytalk : When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 71-82 ; F. Gray, *Gender, Rhetoric, and Print Culture in French Renaissance Writing*, Cambridge [England], New York, Cambridge University Press, 2000, p. 16.

36 G. Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie*, Paris, Librairie H. Menu, 1880, p. 138 : on a payé 22 sols et six deniers « à six compagnons et une fille pour avoir joué aucuns esbattements devant Messieurs » (= les échevins).

37 J. Enders, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 17-28, 29-30.

plutôt du genre « légendes urbaines ». C'est en Italie, dans les troupes de la Commedia dell'Arte, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment dès 1564, qu'il faut situer l'avènement définitif d'actrices, dans le cadre de la professionnalisation du théâtre moderne<sup>38</sup>. Ce phénomène ne se généralise en France qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, quand les grands écrivains, Molière et Corneille, ont insisté pour que les rôles de femmes soient tenus par des actrices<sup>39</sup>.

La présence d'une jolie femme sur l'avant-scène a de tout temps eu un potentiel érotique pour les spectateurs. Mais la mise en scène présente des variantes inattendues et déroutantes. Le chroniqueur Philippe de Vigneulles raconte qu'au cours de la représentation du « Jeu de Sainte Catherine » à Metz en 1468 un certain Henry de la Tour faisait preuve d'une telle passion pour le personnage de la sainte qu'il demandait en mariage l'actrice, Marthe Didier, fille d'un vitrier, qui jouait ce rôle d'une façon si touchante et si convaincante que le gentilhomme était visiblement incapable de faire la distinction entre les deux identités<sup>40</sup>. Encore plus ambigu est la seconde anecdote, racontée sur la veuve de Saulnière, bourgeoise nantie de Metz, en 1485, devenant amoureuse d'un jeune acteur masculin aux traits bien féminins, qui interprétait, par moyen d'un *cross-dressing* le caractère féminin dans le « Jeu de martyr de Sainte-Barbara<sup>41</sup> ».

Dans le cas de Van Musene et Cricke il y avait certainement en plus un parfum de fruit défendu. Maria Van der Hoeven était une ancienne

38 F. Tessari, « Sotto il segno di Giano : La Commedia dell'Arte di Isabella e Francesco Andreini », *The Commedia dell'Arte. From the Renaissance to Dario Fo*, Ch. Cairns (dir.), Lampeter, Edwin Mellen Press, 1989, p. 1-33 ; K. McGill, « Women and Performance : The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte », *Theatre Journal*, 43, n° 1 (Mars 1991), p. 59-69 ; J. Tylus, « Women at the Windows : "Commedia dell'arte" and Theatrical Practice in Early Modern Italy », *Theatre Journal* 49, n° 3 (Oct. 1997), p. 323-342. Sur la question des actrices en France avant le XVII<sup>e</sup> siècle, voir L. R. Muir, « Women on the Medieval Stage : The Evidence from France », *Medieval English Theatre* 7 n° 2 (1985), p. 107-119, A. Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, et la bibliographie citée dans l'article de C. Sponsler, « Drama », dans *Women and Gender in Medieval Europe : an Encyclopedia*, M. Schaus (dir.), New York, Routledge, 2006, p. 232-234.

39 M. Baschera, *Tbéâtralité dans l'œuvre de Molière*, Tübingen, G. Narr Verlag ; Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1998, p. 120.

40 Enders J., *Death by Drama*, p. 1, 17-28 ; Dubech L. (dir.), *Histoire générale illustrée du théâtre*, t. 2, Paris, Librairie de France, 1931, p. 84 ; Jean-Julien, *Le théâtre à Metz, notes et souvenirs*, Paris, Louis Geisler, 1908, p. 9.

41 J. Enders, *Death by Drama*, p. 1, p. 29-30.

prostituée. Cette expérience a sans doute enrichi sa palette de séductrice. Le bourgeois malinois n'avait besoin que d'une seule performance sur la scène pour tomber éperdument amoureux de l'actrice : « ladite Marie en jouant lesdis jeux de personnage en notre ville de Malines tint parolles a ung nommé Jehan de Musene<sup>42</sup> ». L'impact du charme de Maria ne faiblissait d'ailleurs pas au cours de l'aventure. Quand, quelques semaines plus tard, Maria quitte une fois de plus Van Musene pour une autre cavale avec son acteur, la veuve Lysebeth Hekelmakers, hôtesse de l'hôtel à Diest où Van Musene et Maria venaient de passer une nuit d'amour, décrit dans sa déposition pour l'enquête des conseillers de la Cour de Malines la peine d'amour du bourgeois : « Et demoura ledit Jehan ce soir en l'ostel d'icelle deposante, fort regretant ladite Marie, disant a ladite qui parle ces propres et mesmez parollez : "Je voudroye ycy tenir Marie, ma chiere amye, entre mes brachs, et que mon coeur et le sien se deussent fermer et estaindre". Et cedit soir prinist ledit de Musene ung oreillier sur lequel ladite Marie avoit couchié, disant que de icellui oreillier, il se donroit a entendre qu'il auroit ladite Marie entre ses brachs, et que de ce il se lairoit contenter, avec plusieurs autres lamentations et regretz<sup>43</sup> ».

Il est clair que ces artistes bohémiens ne pouvaient guère vivre du soleil et de la pluie. Ils demandaient certainement un droit d'entrée aux spectateurs, comme c'était d'usage pour d'autres groupes de théâtre. Nos textes ne révèlent point le montant. Mais il est vraisemblable que la vie de théâtre était pour Cricke et les siens un métier à part entière, par lequel il pouvait vraiment gagner sa vie<sup>44</sup>. D'après le témoignage de Cricke, la cavale de Maria avec Van Musene provoquait instamment la mise à sec des revenus de la troupe : « qu'il souffroit pour ce qu'il n'avoit avec lui ladite Marie, pour ce que par ce moien tout son stil et la maniere de gaigner la vie de lui, de ladite Marie et de plusieurs autres personnes, cessoit<sup>45</sup> ». Mathieu Cricke, malgré la qualification « povre compaignon » dans la lettre de grâce, ne fut nullement démuné de ressources. D'abord il savait payer, en 1471, au maquereau brugeois la somme classique afin de libérer Maria : « paia oudit lieu de Bruges

42 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 234.

43 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 251, n°9.

44 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 240, n°3 : « il a acoustumé de gaigner sa vie a jouer jeux de personnage en chambres ».

45 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 241, n°13.

en l'acquit d'icelle Marie huyt escus ou environ, lui fit faire robes et autres habillemens et se lui aprint a jouer lesdis jeux de personnages et ystores<sup>46</sup> ». Pendant quatre ans il a entretenu la fille (et sa mère) : « ledit Mathis a gouverné et alimenté, vestu et chaussé a ses despens lesdites mere et fille, gardé a son povoir que ladite fille ne habandonnast son corps publicquement, comme elle faisoit au tamps qui la print avec luy<sup>47</sup> ». Enfin, on ne manquera pas de noter qu'un des textes sur Cricke mentionne « que jouaient avec lui lesdis Coppin et Josse et autres ses serviteurs et serviteresses<sup>48</sup> ». Cette phrase pourrait signifier que Cricke et ses deux acteurs gagnaient si bien leur vie, qu'ils pouvaient se permettre d'embaucher des serviteurs, hommes et femmes. Katell Lavéant m'a justement suggéré que le texte pourrait impliquer que ces serviteurs ont participé comme acteurs aux représentations. Coppin et Josse seraient alors des associés, les autres plutôt des apprentis, sans doute au service de Mathieu pour un temps restreint.

Un autre élément intéressant apparaît pendant le procès devant le Parlement de Malines. À un moment donné, Maria van der Hoeven réclame de pouvoir garder les vêtements et les bijoux dont elle disposait comme actrice. Cricke prétend par contre que le matériel d'infrastructure de la troupe est uniquement son affaire. Les conseillers ducaux lui donnent raison : « Item et au regard des robes et joiaux que ladite Marie demande elle n'a cause de ce faire, car tout appartient audit Mathis, servans a jouer lesdis jeux de personnage, et non point a elle ne a son estat<sup>49</sup> ». Dans ce contexte Cricke réfère aussi à l'existence entre lui et Maria van der Hoeven d'une « convention », qui prévoyait que si Maria le quittait sans cause elle n'aurait droit à « ce que ledit Mathis lui vouldroit donner » ? Cet accord avait été consigné dans des « lettres d'instrument », c'est-à-dire dans un acte notarial<sup>50</sup>. Dans un autre passage on note que Maria « se mist en son service pour le aydier a jouer lesdis jeux de personnaige ».

46 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 240, n° 6.

47 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 240, n° 7.

48 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 240, n° 3.

49 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 245, n° 44.

50 En fait la première fonction de cet instrument notarial fut la notation d'un accord amiable entre Cricke et Van der Hoeven pour une plainte précédente de Maria pour des violences physiques, infligées quelques années avant 1475, dont elle avait accusé Cricke. Puisque cet acte n'est pas conservé il n'est pas certain qu'il comprend également un contrat d'acteur, mais l'hypothèse reste fort probable, vu l'autre passage disant que Maria « se mist en son service ».

Ces détails suggèrent l'existence d'un contrat de travail entre Maria van der Hoeven et Cricke, une condition juridique qui, selon les recherches récentes de Katell Lavéant et Marie Bouhaïk-Gironès, est loin d'être exceptionnelle au xv<sup>e</sup> siècle. Les contrats retrouvés pour le nord de la France à la fin du xv<sup>e</sup> siècle mentionnent en général quatre à cinq acteurs par troupe de théâtre<sup>51</sup>. Cela expliquerait pourquoi, pendant son passage à Bruges en 1471, l'équipe de Cricke alors composée de trois acteurs, et démunie sans doute d'apprentis, fut en quête d'un quatrième acteur.

Le dossier Cricke ne nous informe que très peu sur les sites exacts des représentations de la troupe. L'expression jouer « jeux de personnage en chambre » suggère qu'ils jouaient à l'intérieur et donc pas dans la rue. Le système de déplacement des troupes itinérantes est très mal connu. De récentes recherches ont mis en lumière que les acteurs professionnels opèrent soit dans une auberge, soit dans une chambre d'une maison particulière, prêtée ou louée par le propriétaire, ce qui permettait plus aisément de demander une contribution financière<sup>52</sup>. À Malines, la troupe de Cricke logeait dans l'hôtel Rupelmonde, sur l'Yzeren Leen, en face de l'Hôtel « De Noord », où ils ont probablement joué. Avant l'époque des compagnies professionnelles on jouait plutôt en plein air. Carol Symes est convaincue qu'à Arras, au xiii<sup>e</sup> siècle, les performances ne s'organisaient guère dans des bâtiments spécifiquement construits dans ce but, et peu dans les tavernes, plutôt en plein air, sur les places, dans les rues, dans les cours de cloître<sup>53</sup>. Même à la fin du xv<sup>e</sup> siècle les troupes de compagnons continuaient à se présenter dans les rues. Une lettre de rémission, concernant un homicide à Lille en juillet 1474<sup>54</sup>, nous raconte qu'une troupe de compagnons donne un spectacle sur la place dite du Petit Frêt à Lille de « certains jeux de personnages que faisoient illec sur eschauffaulx et hours pluseurs compaignons », c'est-à-dire une construction de charpente servant d'échafaud<sup>55</sup>. « Et

51 M. Bouhaïk-Gironès et K. Lavéant, « S'associer pour jouer », p. 301-318.

52 K. Lavéant, « Le théâtre à l'auberge : l'hôtellerie, lieu de représentations dramatiques dans les villes du Nord aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles », *Drama, Performance and Spectacle in the Medieval City – Essays in honour of A. Hindley*, C. Emerson, M. Longtin et A. Tudor (dir.), Leuven, Peeters, 2010, p. 149-162.

53 C. Symes, *A Common Stage : Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2007, p. 212.

54 Archives départementales du Nord, Lille, B 1695, f<sup>o</sup> 36 v<sup>o</sup>.

55 K. Lavéant, *Un théâtre des frontières*, p. 69-70 et p. 451, mentionne une compagnie de la Place du Petit Frêt à Lille ; J. Finot, « Les représentations scéniques données à l'occasion de

après la fin de leur jeu, pour tant que sur leur eschaffault qui estoit fait sur chariotz pour mener aval la ville », ils se déplacent sans doute pour donner un autre spectacle<sup>56</sup>. La lettre note, en outre, que « entre lesquelz compaignons feussent venus jouer ceulx de la place des Gingans », une co-production de deux compagnies donc<sup>57</sup>. Dans ce cas-ci il ne s'agit pas de groupes d'acteurs professionnels, mais de compagnies joyeuses bien établies dans plusieurs quartiers de Lille, obtenant régulièrement des subventions des échevins<sup>58</sup>. La compagnie des Gingans fut, selon Katell Lavéant, au sommet des troupes de quartier de Lille<sup>59</sup>. Dans une autre lettre de rémission, concernant un homicide à Middelburg (Walcheren), en janvier 1489, le ménestrel hennuyer Jehan Claeys s'exécute d'abord devant un public local en plein air, notamment sur le Dam de la ville marchande, pour ensuite donner une apparition à l'intérieur de l'Hostel de la Platte à l'invitation de la colonie des marchands espagnols de la ville Zélandaise, à l'occasion de la grande fête de leur nation<sup>60</sup>.

Un aspect que les documents judiciaires permettent beaucoup moins de juger concerne le type de répertoire. Dans la lettre de Cricke ne figure aucun titre de pièce, aucune référence au genre de théâtre, sauf qu'il s'agit de « jouer jeux de personnage en chambre », un terme qui ne réfère point à un type spécifique de théâtre. Le terme « personnage » peut être une allusion à « l'acteur », mais aussi bien au « personnage incarné ». Bien que les textes ne soufflent mot sur la tendance idéologique des pièces, il ne me semble pas exclu que la troupe de Cricke s'aventurait à une approche de critique sociale avec un ton plutôt anti-bourgeois.

Mon hypothèse découle de quelques allusions, à la fin de la procédure du procès de Cricke et les siens, dans les comptes du *receveur des exploiz* du Parlement de Malines. Les acteurs furent, au début de 1476, après

la procession de Lille par les compaignons de la place du Petit-Fret au xv<sup>e</sup> siècle », *Bulletin historique et philologique du comité des travaux historiques et scientifiques* (1897), p. 504-520.

56 Sur ces constructions temporaires, échafauds et chariots transformés en scène, voir : K. Lavéant, *Un théâtre des frontières*, p. 16.

57 K. Lavéant, *Un théâtre des frontières*, p. 449, mentionne l'activité des compaignons des Gingans en 1425 ; A. E. Knight, *Les mystères de la procession de Lille*, Genève, Droz, 2001, p. 45 ; A.-L. Van Bruaene, *Om beters wille*, p. 31.

58 Ces compagnies participent d'ailleurs annuellement ou quasi-annuellement à la procession de Notre-Dame de la Treille et mettent en scène de courtes pièces dans ce contexte : un certain nombre d'entre elles ont été éditées par A. E. Knight, *Les mystères de la procession de Lille*, 5 vol., Genève, Droz, 2001-2011.

59 K. Lavéant, *Un théâtre des frontières*, p. 64-65, 449-451, 484.

60 Archives départementales du Nord, Lille, B 1706, f<sup>o</sup> 14 v<sup>o</sup>.

une longue enquête judiciaire, acquittés pour l'abduction supposée de Maria Van der Hoeven, mais néanmoins condamnés pour des délits mineurs, notamment quelques violences physiques et verbales (« pour certaines batures, envahissemens et injures par eulx commises es personnes de Jehan van Musene et Marie van der Hoeve<sup>61</sup> »), à une amende de 200 livres de 40 gros. La moitié de l'amende est payée immédiatement par le patron de la troupe, Mathieu Cricke, lui-même. Les autres membres de la troupe n'étaient point si prompts à payer. La perception de la deuxième moitié de l'amende, imposée dans le verdict, a traîné pendant pas moins de cinq années. En 1477, une année après le verdict de la cour, Cornille Franceis, huissier d'armes de monseigneur le duc, avait la charge d'aller requérir cette somme auprès des acteurs récalcitrants, qui habitaient à Malines. Il a fait preuve de toute la diligence due. Mais, dit le texte, « il les veoit estre en telle disposition et volenté que pour riens il ne les eust ozé executer ». Le receveur ducal envoyait ensuite l'*amman* de Malines, un policier donc, « qui pareillement a fait difficulté de la mettre a execution pour le temps qui court, disant aussi qu'il a parlé a eulx, et lui ont dit et respondu qu'ilz sont bourgeois de ceste dicte ville, par qouy selon leurs privileges l'on ne les puet executer se premierement ilz ne sont convenus et convaincus par loy<sup>62</sup> ». Les acteurs et leurs hommes de main avaient donc trouvé un bon argument de procédure pour ne pas devoir payer l'amende, l'argument formaliste de l'immunité des bourgeois, à défaut d'une condamnation par la cour de justice urbaine de Malines.

Ce n'est que dans les comptes du receveur des exploits du Parlement de Malines de 1478 que nous apprenons les vraies raisons de la timidité de l'huissier, de la réticence de l'*amman* et du receveur ducal pour aller réclamer la dette auprès des malfaiteurs. Il paraît, dans ce compte, qu'à la demande du receveur les échevins de la ville de Malines ont finalement condamné, pour la deuxième fois, la troupe de Mathieu Cricke. Nous apprenons également qu'un des compagnons, Peter Gommaer, est insolvable, et que son père, Jehan Gommaer, boucher à Malines, a promis de payer pour lui. Malheureusement, le boucher n'est pas n'importe qui. Le receveur note, en soupirant : « Toutesvoies ce non obstant et mesmement pour ce que ledit Gommaer est homme

61 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 255, a.

62 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 255-256, c.

de grant port entre le populaire, fort dangereux et plain de mauvais langaiges. Et n'y a huissier qu'il le oze executer. Pourquoy l'on n'y oze bonnement aller a la rigeur<sup>63</sup> ». Ni le père, ni le fils ne paient donc un sou. Aucun huissier n'avait le courage d'aller réclamer les arrérages dans ce quartier mal famé de la ville de Malines. Les autorités publiques hésitent essentiellement à cause de l'impact que le boucher est supposé d'avoir sur les couches populaires de la ville, et donc par peur d'une révolte sociale. Selon le compte de l'année suivante, celui de 1479-1480, le receveur n'a toujours pas avancé dans cette affaire, malgré « toute dilligence a luy possible ». De nouveau il n'arrive qu'à pousser des soupirs : « Car il n'y a nulz des huissiers de mondit seigneur, ne sergens de ladite ville, quy en veullent ne ozent prendre la charge ». Cette fois-ci il cite clairement les causes de la réticence des autorités publiques devant ce danger social : « Et ce pour cause que icelluy Gommart est homme fort redoubté en ladicte ville, tant pour malvais et dissolut gouvernement de deux ou trois de ses filz demourans avec luy, quy sont haussagiers et fort dangereux de la main comme autrement. Et pour ce icy neant<sup>64</sup> ». Comme par miracle, en 1480-1481, les dernières dix livres de l'amende sont payées.

L'utilité de cette dernière partie du dossier judiciaire de Cricke est de révéler le contexte social dans lequel opérait ce directeur de théâtre itinérant. Peter Gommaer, le compagnon récalcitrant pour payer l'amende, n'est pas un des trois acteurs formels de la troupe, mentionnés explicitement au début de la lettre de pardon. Il pourrait être plutôt un homme de main temporaire, jouant le garde du corps de Mathieu Cricke. Mais même si Cricke n'a pas engagé Gommaer et certains autres comme vrais acteurs, lui aussi s'est encanaillé dans un milieu plutôt marginal et subversif. Cricke se comporte tout au long du récit comme un vrai bohémien. Son train de vie fut très proche de ses hommes de main, si l'on juge par les interminables ripailles dans les auberges et tavernes de vin de Gempe et de Louvain. Il est peu probable que Cricke n'aurait pas trouvé de l'inspiration pour ses pièces de théâtre dans les fascinants dialogues pendant ces multiples soirées culinaires et alcooliques, dans les « mauvais langaiges » de Gommaer, décrits par le receveur du Parlement découragé. Pouvons-nous supposer que les performances théâtrales de

63 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 256, d.

64 W. Prevenier, « Vorstelijke genade », p. 256, e.

Cricke ont déployé un discours de critique sociale, voire le ton subversif de messages contre l'ordre établi ? Nous ne disposons d'aucune information explicite du répertoire de la troupe. Ne doit-on pas plutôt supposer que Cricke a appliqué l'auto-censure, pour ne pas provoquer inutilement les autorités publiques des villes où il veut gagner son pain ? Peut-être le flirt de Cricke avec la marginalité s'est limité au fait, exceptionnel en 1475, de présenter une actrice dans ses jeux. Ce parfum érotique était certainement l'atout principal de son succès, comme Cricke le souligne maintes fois, mais une approche qui ne risque pas trop de provoquer la censure des autorités. De fait, le xv<sup>e</sup> siècle présente une assez large tolérance, aussi bien dans les arts graphiques comme en littérature et au théâtre, comme le prouvent les innombrables farces contenant des allusions sexuelles et des situations obscènes.

Un. Nous connaissons assez bien, surtout depuis quelques années, les compagnies de rhétoriciens et autres acteurs, subsidiés ou embauchés par les magistrats urbains et par les cours princières. Nous connaissons peu les troupes itinérantes et bohémiennes. Cette maigre récolte est d'une logique parfaite. Les mécènes du théâtre subventionné nous ont légué leurs comptes, leurs paiements, leurs édits, leurs mesures de censure, parfois même des manuscrits de pièces dans leur bibliothèques. Une comptabilité écrite était pour Mathieu Cricke certainement le dernier de ses soucis. Mais, d'autre part, le silence des sources ne signifie nullement qu'une réalité ponctuelle n'ait pas existé. C'est comme si le scandale du Watergate n'avait pas eu lieu si on n'avait pas trouvé le « smoking gun » de Richard Nixon. La meilleure, sinon l'unique, chance de retrouver le théâtre bohémien, ce sont les liasses des cours de justice. Le train de vie peu conventionnel, sinon anarchique, l'absence d'un logement fixe, le mépris de la morale traditionnelle, l'interminable fréquentation de tavernes, endroits par excellence de rixes, de prostitution et de crimes mineurs, tout cela devait alerter l'attention des baillis et autres hommes de justice. Ainsi on peut espérer retrouver ce « petit peuple » dans les comptes des baillis et dans les registres des cours de justice. Sources excellentes en ce domaine, mais malheureusement exceptionnelles, les lettres de rémission racontent le crime, mais surtout le contexte social, surtout si une enquête critique du juge d'instruction et des dépositions de témoins sont disponibles, comme dans le cas de

Mathieu Cricke, accusé d'un rapt de femme. Dans les 2 250 lettres de rémission disponibles aux Archives départementales du Nord à Lille<sup>65</sup>, entre 1386 et 1500, je n'ai trouvé que trois lettres qui font des allusions à des activités de théâtre et à des acteurs. La première, celle de Cricke, nous parle d'un groupe itinérant, se déplaçant de ville en ville. La deuxième, à l'occasion d'un homicide à Lille en juillet 1474, présente deux groupes sédentaires lillois, des « compagnies joyeuses », ayant respectivement la place dit Petit Fret et la Place des Gingans comme territoire. Le dernier texte, celui de Middelburg de janvier 1489, est un cas mixte : l'acteur, un ménestrel, vient de l'extérieur (le Hainaut), mais semble avoir domicile plus ou moins fixe en ville<sup>66</sup>. Ces trois cas ne présentent sans doute qu'une minime partie de la réalité totale. De nombreux groupes marginaux ont été suffisamment malins pour échapper à toute répression.

Deux. L'élément le plus inattendu que le dossier Cricke (et les autres) nous révèle, c'est bien le caractère mixte, socialement et géographiquement, et cosmopolite des personnages, aussi bien des artistes que des spectateurs du théâtre. Dans la troupe de Cricke, Mathieu lui-même venait de Bruxelles, son actrice Maria fut fille de joie à Bruges, mais était originaire de Diest, certains de ses acteurs ou collaborateurs faisaient partie du petit peuple, et même des « classes soi-disant dangereuses », de Malines. Mais il n'y a pas que des marginaux dans l'histoire : le principal spectateur, Gerard van Musene, appartenait à l'élite bourgeoise de la même ville de Malines. Dans le cas de Lille, de 1474, le spectateur responsable de l'homicide, est Raucquin van den Berghe, natif de la ville hanséatique de Lübeck, à ce moment serviteur d'un maréchal de logis du duc de Bourgogne. Dans le cas de la fête espagnole de Middelburg, en 1489, le ménestrel est « un povre homme », qui habite Middelburg, mais est natif du comté de Hainaut. Il avait amené quelques jongleurs (« momeurs »). La victime est un tambourin natif de Nivelles. La fête est organisée par les marchands espagnols en Zélande, mais ils y avaient invité plusieurs bourgeois et bourgeoises de la ville de Middelburg. La fête espagnole avait donc bien un parfum international. Le choix des

65 Archives départementales du Nord, Lille, B 1681 à 1710.

66 Archives départementales du Nord, Lille, B 1706, f° 14 v° : « menestrier de rebecca, natif de notre pays de Haynaut, povre homme, marié, demourant en notre ville de Middelburg ».

marchands de la pièce demandée au ménestrel hennuyer, un récit qui s'appelle « La Savoyne », souligne le cosmopolitisme de l'événement<sup>67</sup>.

Trois. Ces derniers détails me permettent de mettre en vedette une conséquence intéressante du fait que beaucoup de spectacles théâtraux se passaient sur la place publique, ouverte à tous et à toutes. Certes, aussi dans les Pays-Bas du xv<sup>e</sup> siècle, la vie sociale et culturelle se passait pour une grande partie dans le monde clos des élites, dans le charme discret des maisons des grands patriciens, devant les tapisseries des manoirs des grands ducs d'Occident. Mais la culture de la rue existait également. Elle était l'endroit idéal où des gens de toutes couches sociales avaient l'occasion de se rencontrer, et de consommer les mêmes soirées lyriques. Carol Symes a bien entrevu que « public space » correspond à une réalité évidente au xiii<sup>e</sup> siècle : « I argue that the common stage which came into being in Arras testifies to an early manifestation of what Jürgen Habermas delineated as the *public sphere*<sup>68</sup> ». Dans une étude de 1994, j'ai avancé la thèse que, particulièrement pour l'activité littéraire à Arras au xiii<sup>e</sup> siècle, bon nombre de spectacles littéraires organisés sur les places publiques ne s'adressaient pas à un seul « intended audience », pas à un seul auditoire homogène. Il y a lieu de penser à un brassage social des spectateurs et non à une condition de ségrégation sociale<sup>69</sup>. Ainsi je m'opposais à la thèse de Herman Pleij qui croit plutôt à des goûts bien distincts des élites nobles et élites bourgeoises<sup>70</sup>. Les patriciens de la ville, les marchands locaux et étrangers, les familles nobles, mais aussi les communs et les gens de métier, tous étaient présents ensemble devant les mêmes échafauds, ou dans les mêmes auberges, pour une consommation commune de pièces de théâtre, mettant en

67 Archives départementales du Nord, Lille, B 1706, f° 14 v° : « ledit suppliant vint avecq aucuns momeurs qu'il avoit mené aval notre dite ville de Middelbourg, jouant devant eulx d'une rebecque sur le Dam en icelle ville, a l'ostellerie a La Platte illec, auquel lieu aucuns marchans espaignars tindrent lors une feste ou royaulme entre eulx, ou il y avoit pluseurs bourgeois et damoiselles de ladite ville – lesdis marchans le firent jouer une divisse qui s'appelle La Savoyne ».

68 C. Symes, *A Common Stage*, p. 3.

69 W. Prevenier, « Court and City Culture in the Low Countries From 1100 to 1530 », *Medieval Dutch Literature in its European Context*, E. Kooper (dir.), Cambridge Studies in Medieval Literature, Cambridge, University Press, 1994, p. 23-24.

70 H. Pleij, *De sneeuwpoppen van 1511 : literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*, Amsterdam, Meulenhoff, 1988, p. 151-160 ; H. Pleij, « The Rise of Urban Literature in the Low Countries », *Medieval Dutch Literature in its European Context*, E. Kooper (dir.), Cambridge Studies in Medieval Literature, Cambridge, University Press, 1994, p. 62-77.

scène toutes les classes sociales. Le fait que dans une pièce comme *Robin et Marion*, composée par Adam de la Halle à Arras vers 1276, il y a de l'humour et de l'ironie sur le dos de toutes les couches sociales montre que tout le monde peut donc s'amuser. Le cas Cricke prouve que le brassage social pouvait aller encore plus loin, et que la réalité de la vie était capable de dépasser la fiction de l'échafaud. Le bourgeois malinois Van Musene y voyait l'occasion belle pour faire connaissance de l'actrice Maria Van der Hoeven, et de la persuader de quitter son patron et amant Mathieu Cricke. En séduisant une ancienne prostituée, non seulement Van Musene n'hésitait pas à s'encanailler dans un milieu marginal qui n'était pas le sien, mais, encore plus surprenant, il pouvait se le permettre malgré son statut social et politique en ville. C'est justement à cause de ce statut que le scandale public était évité. Dans ce cas précis l'entrée de Van Musene dans ce monde inhabituel fut sans doute facilitée par le fait que la troupe de Cricke jouait probablement dans l'hôtel malinois du Noort, un local de fête bien réputée, car on y organisait des banquets pour des groupes très variables, comme pour l'archiduc Maximilien en 1486<sup>71</sup>. Van Musene n'était pas du tout le seul membre des élites sociales à Malines qui, à cette époque, s'était risqué dans des aventures adultérines. Philippe Wielant, juge très honorable auprès du Parlement de Malines, se permettait de reconnaître en 1482 l'existence d'une fille illégitime<sup>72</sup>. À Malines, l'excuse ultime pour un Van Musene fut en fait le comportement d'un homme d'Église, l'évêque de Cambrai, Jean de Bourgogne, fils illégitime lui-même du duc Jean sans Peur et d'Agnès de Croy, qui absent la plupart du temps de son siège de Cambrai, préférait résider à Malines, où les frivolités furent encore plus acceptables, car l'évêque se vantait d'avoir produit 22 enfants illégitimes. Il existait en effet une grande tolérance dans les Pays-Bas bourguignons envers les relations extra-conjugales. Cette sexualité illicite était considérée comme un jeu social acceptable et accepté. Le ton était donné par les ducs de Bourgogne, notamment Philippe le Bon, fier de ses 26 bâtards et 33 maîtresses. Le modèle de

71 A. Rydam, « De namen en de korte geschiedenis der huizen van Mechelen », *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudbeidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 5, 1894, p. 344 ; dessin dans H. Installé, *Historische Stedenatlas van België. Mechelen*, Brussel, 1997, p. 114-115.

72 J. Monballyu (dir.), *Filips Wielant Verzameld werk. Corte Instructie in materie criminele*, Bruxelles, 1995, p. 11-12.

la cour bourguignonne fut largement imité par les élites bourgeoises, mais aussi dans la société dans son ensemble<sup>73</sup>. Ce comportement a invité les historiens à appeler les Pays-Bas du xv<sup>e</sup> siècle « a bastard-prone subsociety<sup>74</sup> ». L'adultère faisait partie du « way of life », il fut un jeu social, sans stigmatisation pour ceux qui s'y adonnaient, ni pour les enfants illégitimes, qui furent légitimés sans trop d'obstacles. Ces frivolités ne mettaient guère en danger la respectabilité sociale.

Pour terminer, je me permets de rappeler la thèse de Frits Van Oostrom sur la perméabilité des audiences des romans de chevalerie, qu'il ne considère pas comme de la littérature courtoise ou de la littérature urbaine, mais comme de la « littérature des élites », au pluriel<sup>75</sup>. C'est ainsi que je suis enclin à souscrire à l'expression de Carol Symes, que déjà au xiii<sup>e</sup> siècle, « theater was open to all<sup>76</sup> ». Il n'est sans doute pas trop risqué de penser que les élites avaient des goûts communs, et que patriciens et petit peuple également consommaient simultanément le théâtre des compagnies joyeuses et autres rhétoriciens, et même les pièces légères d'un certain Mathieu Cricke. Cela rejoint une des trouvailles de la recherche d'Anne Laure Van Bruaene, c'est-à-dire l'ordonnance par laquelle les échevins d'Ypres interdisaient pour cinq ans les « jeux de personnages sur kar » en juillet 1428, parce que certains acteurs avaient chanté des chansons satiriques contre le magistrat à l'occasion du malaise économique et social dans la ville<sup>77</sup>. Cela porte à croire que les échevins avaient raison de craindre que ces acteurs étaient en mesure d'atteindre avec leurs spectacles publics toutes les couches de la population, et donc d'influencer fortement l'opinion publique globale. Ainsi Van Bruaene est arrivée à nuancer la thèse de Herman Pleij faisant des chambres de rhétorique des instituts de culture urbaine par excellence et des instruments des classes dirigeantes<sup>78</sup>. Elle est convaincue que les rhétoriciens

73 M. Bergé, « Les bâtards de la maison de Bourgogne », *L'intermédiaire des généalogistes*, 60, 1955, p. 316-408 ; M. Carlier, *Kinderen van de minne ? Bastaarden in het vijftiende-eeuwse Vlaanderen*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België, 2001, p. 251-254.

74 M. Carlier, *Kinderen van de minne ?*, p. 129-131.

75 F. Van Oostrom, *Stemmen op schrift : geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam, Bakker, 2006, p. 232.

76 C. Symes, *A Common Stage*, p. 3.

77 A.-L. Van Bruaene, *Om beters wille*, p. 31.

78 H. Pleij, « Inleiding », H. Pleij (dir.), *Op belofte van profijt : stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen* Amsterdam, Prometheus, 1991, p. 8-51 ; A.-L. Van Bruaene, *Om beters wille*, p. 232, 251-252.

ne reculaient point, du moins pas avant le xvii<sup>e</sup> siècle, « à vilipender la politique locale, et à coucher en joue les groupes sociaux<sup>79</sup> ».

Le cas de la troupe de Mathieu Cricke illustre bien la potentialité des troupes de théâtre itinérantes et indépendantes d'attirer à leurs représentations des audiences socialement variées, des gens du peuple et des membres des élites urbaines. Il n'est pas du tout certain que leurs pièces aient exprimé des critiques politiques ou religieuses, qui auraient pu être considérées comme subversives et donc dangereuses pour l'ordre établi. Mais il est presque certain que l'équipe de Cricke a mis l'érotisme au centre de la thématique de leurs pièces. La tolérance pour tout ce qui touche l'érotisme fut assez large au xv<sup>e</sup> siècle<sup>80</sup>. Néanmoins, la seule présence d'un personnage féminin, interprété exceptionnellement pour le xv<sup>e</sup> siècle par une vraie actrice, fut certainement un défi pour les moralistes conservateurs et les puristes de l'époque, mais également une attraction de poids pour les non-conformistes et pour la grande majorité du public qui aimait savourer les ragots, les cancans, les ironies, l'érotisme et autres excitations de la vie<sup>81</sup>.

Walter PREVENIER  
Université de Gand

79 A.-L. Van Bruaene, *Om beters wille*, p. 254.

80 B. Roy, *L'Érotisme au Moyen Âge : études présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales à l'Université de Montréal*, [Montréal], Aurore, 1977 ; A. de la Croix, *L'Érotisme au Moyen Âge : le corps, le désir et l'amour*, Paris, Tallandier, 1999.

81 Je tiens à remercier tous ceux qui ont posé des questions et suggéré des pistes de recherches lors du colloque organisé à Amsterdam le 26 et 27 novembre 2009. Je remercie particulièrement mes anges-gardiens à Amsterdam, Jelle Koopmans, Katell Lavéant et Marie Bouhaïk-Gironès, qui m'ont fourni un grand nombre de références, et qui, par leurs remarques judicieuses, ont fortement influencé mes conclusions.