

Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik (éds)

# RENCONTRES DU VERS ET DE LA PROSE CONSCIENCE POÉTIQUE ET MISE EN TEXTE

**Presses Sorbonne Nouvelle**

8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris

Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04

Courriel : [psn@univ-paris3.fr](mailto:psn@univ-paris3.fr)

<http://psn.univ-paris3.fr>

Mise en pages : Laurent Tournier

Droits de reproduction réservés pour tous pays

© Presses Sorbonne Nouvelle, 2017

ISBN 978-2-87854-916-4



PRESSES  
SORBONNE  
NOUVELLE

## Aux confins du vers et de la prose : Prêcheurs et Fous dans les jeux allemands et français du Moyen Âge

Ce que l'on désigne par « théâtre médiéval » dans nos historiographies respectives des deux côtés du Rhin est un corpus de textes rédigés en vers<sup>1</sup>. La forme versifiée de ce corpus, volet de nos histoires littéraires, a été assimilée implicitement à une photographie textuelle de ce qui avait pu être effectivement joué. Autrement dit : la forme écrite était identifiée à la réalisation jouée, et la versification constituait donc une caractéristique intrinsèque du « théâtre médiéval ». C'est seulement dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, à l'aube des comédies et tragédies renaissantes, que la prose se manifestait comme telle pour la première fois dans le texte dramatique, et donc dans la performance<sup>2</sup>.

1. Pour le corpus allemand du « théâtre médiéval », voir R. Bergmann, E.-P. Dierichs (éds), 1986, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, München, Beck, Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, et B. Neumann, 1987, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 vol., München-Zürich, Artemis, MTU 84, 85 ; pour le corpus français, voir *Théâtre et performances au Moyen Âge*, Groupe d'études sur le théâtre médiéval, <http://arnoul.vjf.cnrs.fr>. Pour les synthèses récentes, D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, 2014, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'avant-scène théâtre ; U. Schulze, 2012, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel*, Berlin, E. Schmidt ; E. Simon, 2003, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370-1530*, Tübingen, Niemeyer, MTU 124.
2. En Allemagne, la prose remplace peu à peu la langue versifiée aussi dans le drame scolaire protestant. À la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, en 1593-1594, le duc Henri Jules de Brunswick résidant à Wolfenbüttel écrit un total de onze comédies et tragédies en prose (V. Meid, 2009, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, t. V, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung*



texte dramatique en tant que vecteur de performance<sup>9</sup>. Toutefois, dans le domaine germanique, le voisinage de répliques (en vers) et de didascalies (en prose) est encore considéré par la recherche comme constitutif du jeu en tant que genre (théâtre). C'est pourquoi les textes composés de répliques en vers, avec noms de personnages, mais où n'apparaissent pas de didascalies posent problème, car il est difficile de décider s'ils ont été conçus ou non en vue d'une représentation<sup>10</sup>.

Si l'octosyllabe à rime plate (*aabbcc...*) constitue la trame de base d'une majorité de jeux, farces et moralités en français, on y rencontre aussi de multiples variétés de mètres et de groupements strophiques, isométriques ou hétérométriques, ainsi que des structures à refrain, notamment des rondeaux ; pour les pièces allemandes, la forme versifiée est essentiellement composée de vers à quatre temps forts et à rime plate<sup>11</sup>. En ce qui concerne la distribution par personnages de cette masse versifiée – caractéristique constitutive du *textus* dramatique – il faut noter que certains rôles ne sont pas intégrés à l'action, mais l'introduisent et la clôturent (Proclamator, Prologueur, Precursor, Preludor, Conclusor, Predicator), la commentent (Expositor, Vexillator, Stultus, Comicus, Fou, Sot) ou la guident (Meneur du jeu, Portecolte, Regens ludi). Des personnages tels que Messenger, Nuncius, Preco, Héraut, Rusticus ou Vilain, d'autres encore à l'occasion, peuvent prendre en charge la nécessaire relation entre le cadre fictionnel du jeu et la réalité référentielle du public tout en étant intégrés à l'action dramatique<sup>12</sup>. Dans la tradition allemande, pour les prologues et les

9. D'une part, le caractère performatif d'une forme telle que le débat versifié est évidente, d'autre part certains textes identifiés depuis toujours et de façon consensuelle comme dramatiques, tel *Courtois d'Arras*, peuvent ne comporter aucun appareil didascalique, pas même de nom de rôles. Inversement, l'*Istoire de la destruction de Troie la Grant de Jacques Milet*, dont tous les manuscrits (une dizaine) offrent un appareil didascalique remarquable, n'est attesté par aucune représentation.
10. Voir U. Schulze, *Geistliche Spiele...*, op. cit., p. 30.
11. Pour U. Schulze, la versification s'explique par le fait que le texte était destiné à la présentation orale, contrairement à la prose répandue dans les textes religieux non littéraires du Moyen Âge tardif, conçus pour la lecture à voix basse (op. cit., p. 27).
12. J. O. Fichte, 1975, *Expository Voices in Medieval Drama: Essays on the Mode and Function of Dramatic Expression*, Nürnberg, Hans Carl, 1975 ; L. E. West, 1984, « The Expositor in Some German Passion Plays of the Late Middle Ages », in M. Chiabo, F. Doglio, M. Maymone (éds), *Atti del IV Colloquio della Società internazionale pour l'étude du théâtre médiéval*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, p. 97-111. Sur un plan général, l'ouvrage de P. Butterworth (éd.), 2007, *The Narrator, the Expositor, and the Prompter in European Medieval Theatre*, Turnhout, Brepols, représente une forme de synthèse européenne sur le sujet et contient de nombreuses références de première main ; pour la tradition allemande, voir en particulier : G. Ehrstine, 2007, « Präsenzverwaltung: Die Regulierung des Spielrahmens durch

épilogues en prose non attribués à des personnages, il est généralement admis qu'ils n'étaient pas récités dans l'espace de jeu.

### Interférences narratives

D'autres 'frottements' et interférences entre vers et prose ont également posé question, en France comme en Allemagne : dans le texte, la présence de vers narratifs ou de passages en prose et, dans l'appareil didascalique, des notes qui évoquent des événements non mentionnés par le texte (martyre de saint, bataille)<sup>13</sup>, et même des indications versifiées<sup>14</sup>. La discussion au sujet des vers narratifs est ancienne. Pour les textes français, Willem Noomen en est arrivé à conclure qu'ils sont adressés aux spectateurs, alors que les didascalies auraient été rédigées à l'intention des 'comédiens' et des 'metteurs en scène'. Selon lui, les vers narratifs étaient récités par un lecteur<sup>15</sup>. Il cite l'exemple de Judas qui, dans la *Passion de Biard*, se pend après avoir jeté au Temple le salaire de sa trahison – « avec ung las se mys a mort » dit un vers<sup>16</sup> –, puis reprend la parole pour exprimer ses remords. L'inconséquence est évidente, au moins dans la perspective d'une vraisemblance scénique. Mais à ce moment, Judas s'adresse aux spectateurs (doubles destinataires de son discours), plus qu'à ses ex-interlocuteurs, les Juifs, comme le dit la suite du texte : « *Et puis leur dit a tous ensemble : Bonnes gens, laissés vostre noyse [dispute], quar il n'y a que baret*

»

- den Proklamator und andere *expositores ludi* », in I. Kasten, E. Fischer-Lichte (éds), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin, De Gruyter, 2007, Trends in Medieval Philology 11, p. 63-79.
13. Elles correspondent à la dernière des catégories fonctionnelles identifiées par Vicki Hamblin dans son analyse des didascalies du *Mystère du Siège d'Orléans*, à partir d'un corpus de quinze mystères français (2002, « Lire les didascalies du *Siege d'Orléans* : conventions théâtrales ou tradition commémorative ? », in J.-P. Bordier (éd.), *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre*, Paris, Champion, p. 93-100, ici p. 94-96).
14. Ainsi, les indications marginales en couples d'octosyllabes du manuscrit des mystères de Sainte-Genève : « Qui le jeu cy ne finera/Ceste clause cy laissera », analysés par Xavier Leroux (« La nature du texte dramatique à l'épreuve de la numérotation des vers », art. cit., p. 185).
15. W. Noomen, 1958, art. cit., p. 761-785, en particulier p. 784 ; voir aussi les articles de Xavier Leroux cités plus haut.
16. G. Frank (éd.), 1934, *La Passion d'Autun*, Paris, Société des anciens textes français, v. 611 (p. 91). (*La Passion d'Autun* est une appellation générique qui recouvre deux textes différents, la *Passion de Biard* et la *Passion de Roman*, d'après le nom de leurs copistes, Philippe Biard et Antoine Roman.)

[*tromperie*] et traïyson. Je suis Judas, et sen [*sans*] rayson traïyson j'ay faictes trop grand pour la somme d'ung petit argent. »<sup>17</sup>

Une situation comparable intervient dans le *Redentiner Osterspiel* (*Jeu de Pâques* de Redentin), lors de la discussion entre Romains et Juifs au sujet de la rémunération des gardes au tombeau. La fin de la réplique du *Primus Judeus* s'achève par un vers de nature didascalique, intégré par la disposition manuscrite autant que par la rime :

<p><i>Gy rittere, dat schal ju nummer ruwen !</i>  <i>Ik segghe ju dat myt truwen :</i> 110  <i>Beware gy wol den helt,</i>  <i>So wert ju dat rede ghelt</i>  <i>Betalt up deme brede.</i>  <i>[EXPOSITOR LUDI]</i>  <i>Des so gynghen se mede</i> 114</p>	<p>Soldats, vous ne le regretterez pas !          Je vous le promets, sincèrement :          si vous gardez bien ce triste héros,          c'est des espèces trébuchantes          qui vont sonner sur le comptoir.  <i>[MENEUR DE JEU]</i>          Ainsi ils allèrent avec eux.</p>
---	---

L'éditeur a attribué ce dernier vers (v. 114) à un *Expositor ludi*, rôle connu par d'autres textes mais qui n'apparaît nulle part dans ce jeu<sup>18</sup>. De plus, l'écriture du passage n'offre aucun indice favorable à une telle intervention. Jehann Nowé suppose pour cela une hésitation originelle du scribe ou du copiste entre ce qui serait une didascalie explicite et une didascalie intégrée au texte<sup>19</sup>.

17. Selon Noomen, la forme et la fonction des vers narratifs s'inscrivent dans la tradition des drames liturgiques : « S'il est permis de considérer nos trois pièces comme la continuation en droite ligne du drame religieux, les passages narratifs apparaissent comme un élément traditionnel entrant dans la composition des drames ayant un sujet biblique se rattachant à la Rédemption et destinés à l'édification des fidèles. L'emploi des temps du passé étant la principale caractéristique formelle de ces passages [...] en latin, il est normal de les retrouver dans les vers en langue vulgaire qui y correspondent » (art. cit., p. 778).
18. B. Schottmann, dans son édition du *Redentiner Osterspiel* (Stuttgart, Reclam, 1975), traduit le *Expositor ludi* par *Spielleiter* (op. cit., p. 30-31), après le v. 113 (voir aussi le commentaire p. 174). Mais les *Expositores* attestés dans d'autres textes, et en particulier ceux discutés dans le recueil édité par P. Butterworth, semblent assurer plutôt une fonction de commentateur-interprète, alors que le « meneur de jeu » assure plutôt une fonction de « guide aux joueurs » pour utiliser la terminologie de l'époque. *Expositor* renvoie à l'*expositio* dans la pratique scolaire de la *glosa*, c'est-à-dire la présentation du sens littéral du texte d'autorité, à distinguer du mot à mot (*constructio*), et des exemples (*notabilia*).
19. Voir J. Nowé, 2001, « *Wy willen ju eyn bilde gheven*. Explizite und implizite Regieanweisungen als Grundlagen für Inszenierung und Aufführung des *Redentiner Osterspiels* », in *Leuvense Bijdragen*, 90, p. 325-359 (ici p. 329).

Ces didascalies internes ne se distinguent en rien des vers voisins<sup>20</sup>. Autrefois, la recherche les interprétait comme un retour à la narration et se demandait s'il ne s'agissait pas de la marque d'un 'drame épique' conçu pour la lecture. Aussi bien pour les jeux français qu'allemands, les commentateurs se sont fondés sur l'expression temporelle des verbes pour tenter de distinguer le statut du texte, car les vers narratifs sont souvent au prétérit. Aujourd'hui, l'indice paraît insuffisant pour distinguer un texte pour la lecture d'un texte pour le jeu et établir un lien direct entre forme du texte et fonction du manuscrit<sup>21</sup>. Rolf Bergmann a cependant montré que les critères de vers vs prose et le temps des verbes ne permettent pas de déterminer la fonction d'un manuscrit de façon claire. Et même après la prise en compte d'autres critères, une telle distinction n'est pas possible sans hésitations. Il y a ici toute une série de cas problématiques, comme, par exemple, lorsqu'un texte préparé en vue d'une représentation a été transformé en texte pour la lecture<sup>22</sup>. Ainsi, on s'est interrogé sur les didascalies de la *Passion de Donaueschingen*, copiée à la fin du xv<sup>e</sup> ou au début du xvi<sup>e</sup> siècle, qui ne sont pas seulement surprenantes par leur volume, mais aussi par la qualité de leur prose. Leur langue et leur style montrent une proximité frappante avec le texte biblique et produisent quelque chose comparable à une narration autonome. Elles donnent à plusieurs reprises des informations que l'on peut déduire des répliques, mais offrent aussi des indications de mise en scène et descriptions de certains accessoires, comme lors du suicide de Judas<sup>23</sup> :

*Hie sol Judas böum oder ein leiter zuo gerüst sin vnd ein seil dar von bitz in die hell gespannen mit schiben wol versorgt item vnd vff disse red erschrickt iudas vast übel vnd gat der tüffel vor im die leiter vff vnd zögt im allweg den strick vnd gat im Judas nach vff vnd spricht mit kläglicher stimm.*

Ici, un arbre ou une échelle doit faire office d'échafaudage pour Judas et une corde doit être tendue de là à l'Enfer, et Judas s'épouvante très fort de ce

20. Voir aussi les vers 528 *sqq.*, et 810 *sqq.*, dans le *Jeu de Noël de Saint-Gall* (*Das St. Galler Weihnachtsspiel*, E. Bächtli (éd.), Bern, Francke, Altdeutsche Übungstexte 21, 1977. Au sujet du prétérit dans les répliques, voir op. cit., p. 31-33.
21. U. Schulze, *Geistliche Spiele...*, op. cit., p. 74.
22. À ce sujet, voir R. Bergmann, 1985, « Aufführungstext und Lesetext. Zur Funktion der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dramas », in H. Braet, J. Nowé, G. Tournoy (éds), *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University press, p. 314-351, ici p. 324 *sqq.*
23. *Passion de Donaueschingen*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 137, f. 51r; A. Toubert (éd.), 1985, *Das Donaueschinger Passionsspiel*, Stuttgart, Reclam, apr. v. 2437.

discours et le diable monte devant lui à l'échelle en lui montrant toujours la corde et Judas monte après lui et dit d'une voix pitoyable.

Il n'existe aucune attestation de la représentation de la *Passion de Donaueschingen*, dont le texte, dépouillé de l'essentiel de ses didascalies, a été incorporé un siècle plus tard dans celui représenté à Lucerne (1597). Par conséquent, l'autonomie narrative des directives du texte d'origine a conduit certains spécialistes à la conclusion qu'il s'agissait d'abord d'une *Passion* écrite pour la lecture. De fait, dans la littérature dramatique, les vers ont depuis si longtemps été rattachés à ce qui est dit, et la prose à ce qui est raconté, qu'il est difficile d'y admettre l'existence de vers narratifs ou didascaliques. L'intégration de ces didascalies versifiées à la trame des répliques, et ce dès les plus anciens textes, tient, selon nous, au besoin du formatage : on se trouverait face à un texte qui, à l'origine, devait rendre virtuellement possible *et* la lecture *et* la représentation<sup>24</sup>. Certes, la suppression presque complète des longues didascalies de la *Passion de Donaueschingen* dans le contexte catholique lucernois a été interprétée par la recherche comme une puissante influence des idées protestantes : un processus de transformation où l'on n'aurait gardé « rien que l'Écriture » (*sola Scriptura*), rapprochant fortement le texte du jeu de sa source biblique. Mais, de façon générale, le maintien ou la disparition de tout ou partie de l'appareil didascalique peut simplement répondre à des exigences d'économie textuelle liées à des usages précis, connus à l'avance ou envisagés. Dans le domaine français, on s'est davantage intéressé au statut du manuscrit et de ses fonctions.

### Statut du manuscrit et de son texte

Les usages mis en évidence pour les manuscrits 'de théâtre' français n'ont parfois aucun lien direct avec la performance dramatique : lecture récréative ou pieuse, méditation, enseignement. Pour la période 1450-1520 (environ), quand le nombre de témoins devient significativement important, les textes préparés à l'occasion d'un jeu public présentent des caractéristiques distinctes et récurrentes : écriture à pleine page (colonne unique de texte, un vers par ligne), justification par

24. Cf. R. Toepfer, 2009, « Implizite Performativität. Zum medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels », in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 131, p. 106-132; R. Toepfer, 2011, « Das Leiden Christi in Farbe. Zur Funktion der Bühnenanweisungen im 'Donaueschinger Passionsspiel' », in I. Bennwitz (éd.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes vom 1. bis 5. März 2009 in Bamberg, Berlin : Akad.-Verl. (Akten des ... Symposiums des Mediävistenverbandes, 13,[2]), p. 767-780.

pliage, aucune encre de couleur ou rubrication, appareil didascalique avec noms de rôle, notes marginales et signes spéciaux, aucune illustration<sup>25</sup>. Par ailleurs, l'apprentissage du texte et la mise en place des joueurs nécessitent des « rôles » (rouleaux ou cahiers contenant toutes les répliques d'un même personnage), et des registres de régie (« abrégés »). Les remaniements consécutifs aux répétitions (« records ») et aux contrôles des commissaires-censeurs peuvent conduire à l'établissement de plusieurs « originaux » (textes complets servant de modèles) qui tantôt auront l'apparence de brouillons, tantôt de mises au net<sup>26</sup>. À partir de ce matériel (originaux, rôles, abrégés) sont collationnées ou copiées à usage privé une ou plusieurs versions de l'œuvre<sup>27</sup>. Le texte *et* l'appareil didascalique sont alors adaptés au gré des éléments disponibles, parfois dans l'éventualité de

25. Sur la codicologie des manuscrits de théâtre français, voir É. Lalou et D. Smith, 1988, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », in *Fifteenth Century Studies*, 13, p. 569-579; D. Smith, 1998, « Les manuscrits de théâtre : Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », in *Gazette du livre médiéval*, 33 p. 1-10; T. Kuroiwa, X. Leroux, D. Smith, 2010, « De l'oral à l'oral. Réflexions sur la transmission des textes dramatiques au Moyen Âge », in *Médiévales*, 59, p. 17-40, ainsi que la bibliographie donnée en interne.

26. Texte et appareil didascalique appartiennent à des processus distincts dans le suivi de la performance, comme on le voit par la mise en page de *l'Abrégé*, livre de régie de la *Passion de Mons*, où la page est divisée verticalement en deux parties égales, celle de gauche relative au contrôle de ce que nous appellerions aujourd'hui la 'mise en scène' (entrées et sorties de jeu, gestion des accessoires, mouvements des joueurs), celle de droite à ce qui a trait au texte, aux personnages, et à l'identification de ceux qui tiennent les rôles (D. Smith, 2001, « Un manuscrit de régie théâtrale au Moyen Âge », in A.-M. Christin (éd.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, p. 308-309).

27. C'est la performance qui déclenche le processus de diffusion du texte. Le phénomène est bien visible avec le développement de l'imprimerie, quand les colophons des premiers incunables indiquent explicitement qu'ils sont consécutifs à des représentations (*Incarnation et Nativité de Rouen 1474, Passions d'Angers 1486, de Paris 1490 et 1498*). Cependant, plusieurs belles ou très belles copies (avec rubricage et illustrations), antérieures à la diffusion imprimée, font explicitement référence, sous forme liminaire, à une ou plusieurs représentations : *Résurrection d'Angers* de 1456, ms. Chantilly, Musée Condé 615, f. 1r : « S'ensuit le mystère de la Resurrection de Nostre Seigneur Jhesucrist et de son Ascension et de la Penthecoste, qui fut fait et joué première fois à Angiers les trois derniers jours de may, l'an que on disoit mil CCCC cinquante et six... » (P. Servet éd., Genève, Droz, 1993, t. I, p. 81), et le ms. B de la *Passion* de Gréban, Paris, BnF, fr. 816, f. 0r : « ...Et en ce point l'ont fait ceulx de Paris qui ont ja par trois fois joué cette presente Passion. ». Il faut observer que dans le domaine germanique, il n'existe aucune diffusion imprimée des jeux de la Passion, de vies, de saints, ou de sujets liés à l'histoire avant la Réforme, à la différence de la tradition française où elle est massive.









à alimenter une séquence improvisée – en l'état, rien ne permet de savoir dans quelle mesure le résultat performatif sera versifié, mais la comparaison avec le régime des interventions du Fou et du Prêcheur (voir *infra*) incite à postuler que c'est de la 'prose' :

THOUMELIN

Je fut fendré mon tripery !  
Milort, je mour en vostre  
j'os em pry la prest  
pour Diou et som mer  
que ly ne fouty point mon  
moignet que petit tantinet.

2 r[edictes] guer;  
d'engleterre,  
nostre dam,  
fam

Une semblable condensation du matériau textuel a été établie pour les rondeaux, qui ne sont pas des formes 'fixes', contrairement à ce que laisse croire l'appellation consacrée par Théodore de Banville au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup> (et appliquée depuis lors aux rondeaux dramatiques sans avoir été contestée ou discutée), mais un formatage destiné à une exploitation *ad libitum* du texte en performance, en même temps qu'il permet au lecteur d'identifier sur la page la situation de parole enchevêtrée entre plusieurs interlocuteurs<sup>48</sup>. Les rondeaux s'appliquent généralement à des situations collectives – batailles, salutations, libations, tortures – et font intervenir un maximum de personnages. Il est peu probable qu'un rondeau de combat de huit vers entre vingt hommes d'armes et chevaliers aboutisse dans le jeu à

47. « Les poèmes traditionnels à forme fixe. J'ai nommé *poèmes traditionnels à forme fixe* ceux pour lesquels la tradition a irrévocablement visé le nombre de vers qu'ils doivent contenir et l'ordre dans lesquels ces vers doivent être disposés... » (Théodore de Banville, 1872, *Petit traité de poésie française*, Paris, Petite bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, p. 163 sqq.)
48. Voir T. Kuroiwa, 2011, « "Le viel jeu" en mouvement : la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (la *Creacion du Monde* et la Première Journée) », in X. Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, Champion, Babeliana 14, p. 143-153, et X. Leroux, « Du chœur à la discorde : étude sur l'écriture du discours collectif dans les mystères médiévaux », in *Parler d'une seule voix*, Aix-en-Provence, 27-29 novembre 2013 (à paraître).

autre chose qu'une forme de prose morcelée<sup>49</sup>, sauf à imaginer un déroulement en chorégraphie rythmée<sup>50</sup>.

L'évolution de la notation du matériau verbal vers une plus grande précision de sa rythmique sonore et gestuelle dans les « originaux », en même temps que la diffusion de l'écrit à travers des situations de copie moins normées, a entraîné des transformations souvent attribuées à l'incompétence des copistes par les éditeurs modernes. Ces irrégularités apparentes atteignent parfois un degré tel qu'Alfred Jeanroy et Jean Teulié, premiers éditeurs du théâtre occitan, ont pu parler de « monstrueux compromis entre les vers et la prose »<sup>51</sup>, tant la mesure et l'organisation rimique de leurs textes semblait aléatoire. Les exemples que nous avons présentés posent la question plus générale du régime textuel en performance : indépendamment de la musique, des ruptures et morcelages qui modifient la vocalisation, la scansion, les appuis sémantiques et rythmiques des vers, le régime textuel dépendrait-il du type de situation ou de la nature des énoncés, comme cela se produit avec les rondeaux et les passages burlesques ? Deux personnages retiendront maintenant notre attention pour la textualisation particulière de leurs rôles : le Prêcheur et le Fou.

### Prêcheurs et Fous

Du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, le prêcheur est omniprésent dans les mystères, miracles et moralités où, désigné comme tel, il intervient fréquemment avec la fonction d'un prologueur qui présente le sujet du jeu, résume l'action, invite au silence et dirige une prière collective. Les didascalies prévoient en outre un lieu ou un mobilier spécial qui ne laisse aucun doute sur la volonté d'assimiler le cadre

49. Voir les commentaires et l'analyse d'un rondeau de combat tiré de la *Vie de saint Christofle*, dans D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 285, et 290-293.
50. Par exemple dans P. Servet (éd.), 2006, *La Vie de saint Christofle*, Genève, Droz TLF, 579, v. 19678-19685. Un combat chorégraphié n'est pas irréalisable, comme on le voit dans le *kabuki*, mais le texte y est vocalisé par un récitant.
51. « Comment pouvait s'expliquer ce dédain absolu de toute règle de versification ? L'auteur voulait-il réellement écrire en vers & s'était-il, par ignorance ou mépris de son public, contenté à très peu de frais ? Ou bien avait-il sous les yeux un texte correctement versifié qu'il aurait altéré de gaîté de cœur par la plus inconcevable négligence ou un parti pris plus inconcevable encore ? Cette dernière hypothèse, quelque invraisemblable qu'elle pût paraître, était cependant fondée : c'est d'un texte versifié régulièrement, ou à peu près, que l'auteur rouergat a tiré ce monstrueux compromis entre les vers & la prose. » (A. Jeanroy et H. Teulié (éds), 1893, *Mystères provençaux du quinzième siècle*, Toulouse, Privat, p. XXV).

fictionnel du jeu à celui de la réalité référentielle du public. Pour la *Passion* jouée à Mons, en juillet 1501, rare représentation pour laquelle on possède un matériel écrit important et varié<sup>52</sup>, le *Livre des prologues* précise :

Premierement le prologue commenchant ladictie premiere journee. Lequel prologue se doit proferer à traict [posément] de bonne et eloquente vo[ix], en tenant regle de predication affin de mieulx apareiller [préparer] les coraiges des auditeurs à oÿr *devotement*<sup>53</sup> ce qui par après sera dit de icelle *Passion*<sup>54</sup> etc. Le predicateur *tenant mode de docteur*<sup>55</sup> sus quelque montignete [monticule] ou en kayere de verité [chaire pour la prédication], et de là ne bougera jusques tous les prologues par lui proferéz, comme il affiert [convient] en tel mistere [haute représentation]<sup>56</sup>.

Le rôle de ce « Prédicateur », appelé « Prologueur » ailleurs dans le manuscrit, est tenu par sire Gille le Naing, un prêtre qui, par son statut, est habilité à prêcher<sup>57</sup> : c'est un cas d'autoreprésentation. La réalité référentielle du public se superpose ici au cadre fictionnel du jeu par la personne incarnant le rôle, par sa rhétorique (« tenir règle de prédication »), sa gestuelle (« tenant mode de docteur ») et son principal accessoire de jeu (« chaire de vérité »). Dans la *Passion d'Alsfeld* (1501-1517), l'interférence touche aussi le régime textuel, puisqu'il est spécifié qu'un prêcheur doit intervenir de manière non versifiée (« *non rigmatico* ») et en langue maternelle (« *materna lingwagione* ») :

52. Sur l'ensemble du matériel écrit produit à cette occasion, nous sont parvenus deux séries d'« abrégés », le *Livre des prologues*, l'« original » de la matinée du 3<sup>e</sup> jour, ainsi que la récapitulation de l'ensemble des dépenses engagées ; manquent les « rôles », les « billets d'avertance » et les « écriteaux » – mais il n'existe aucun témoin connu pour ces deux derniers types de documents. Sur la *Passion de Mons*, voir G. Cohen (notes 36 et 37), D. Smith (note 24), et G. A. Runnalls, 2002, « La *Passion de Mons* : étude sur le texte et ses rapports avec la *Passion d'Amiens* (1500) », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 80, p. 1143-1188.

53. « *Devotement* » rajouté en interligne.

54. « Pour leur utilité et salut », après « *passion* », barré.

55. « *Tenant mode de docteur* », rajouté (souscrit au nom de rôle).

56. Bibliothèque universitaire de Mons, ms. 1087, f. 2r (édité par G. Cohen, 1957, *Le Mystère de la Passion joué à Mons en juillet 1501. Livre des Prologues. Matinée III<sup>e</sup>*, éd. cit., p. 3). À l'intérieur de chaque prologue initial des différentes journées, le Prologueur alterne la récitation des *Ave Maria* (journées 1, 3, 5 et 7) et *Pater noster* (journées 2, 4, 6), pour enchaîner les deux prières lors du prologue final de la 8<sup>e</sup> journée, avant le *Te Deum Laudamus*.

57. Gilles le Naing est identifié comme « Prologueur » par l'« abrégé » (G. Cohen, *Le Livre de conduite...*, op. cit., p. 7 : « Prologueur : sire Gilles le Naing, prestre »).

*Et sic omnes [dyaboli] cum impetu currunt ad infernum. Hiis omnibus peractis predicator insinuat omnia ista prescripta populo materna lingwagione et non rigmatico. /Disponantur due candele. / Finito sermone, Salvator ducitur ad desertum per angelos. Chorus cantat Ductus est Ihesus in etc. Duo angeli cum candelis ducent Jhesum cum responsorio Te sanctum dominum, et cum pervenerint ad desertum, Primus Angelus dicit rigmum : Dich heiliger Got und herren...<sup>58</sup> /Fiat hic notificacio popularis temptacionis<sup>59</sup>.*

Alors tous [les diables] courent avec impétuosité en Enfer. Quand tout cela est accompli, le prêcheur développe ces préceptes pour le peuple, en langue maternelle et de manière non versifiée. /Deux chandelles sont préparées. / Une fois le sermon achevé, le Sauveur est conduit au désert par les anges. Le chœur chante *Ductus est Ihesus in* etc. Deux anges avec chandelles conduisent Jésus, en chantant le répons *Te sanctum Dominum*, et quand il seront arrivés au désert, le Premier Ange dit le vers/strophe : *Toi, très saint Dieu et maître...* /Que l'on donne ici l'exemple d'une tentation ordinaire. /

Dans ce texte, aucune des interventions du prêcheur n'est textualisée, et il n'assume pas les fonctions introductives et conclusives, prises en charge, en vers, par un « Proclamator ». Une autre main que celle du corps du texte et de la didascalie a précisé en bord de page le thème du sermon : « Que l'on donne ici l'exemple d'une tentation ordinaire » (*Fiat hic notificatio popularis temptacionis*)<sup>60</sup>. En effet, le sermon est inséré après les tentations de Jésus par Satan dans le désert et il importait de rendre proches, par un cas concret, les exemples *extra-ordinaires* qui venaient d'être montrés. Le caractère « hors texte », pour ainsi dire « hors jeu », des interventions du prêcheur est également manifeste dans les quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages* joués annuellement à Paris, entre 1340 et 1382 : sur les vingt-quatre sermons retranscrits, dont douze antéposés

58. Manuscrit, Kassel, Universitätsbibliothek, 2<sup>e</sup> Ms. poet. et roman. 18, f. 13r; *Alsfelder Passionsspiel*, op. cit., p. 309, apr. v. 1137. Des représentations, liées à ce manuscrit, ont eu lieu en 1501, 1511 et 1517 ; comme pour Mons au même moment, c'est la *Passion* pour laquelle le matériel textuel subsistant est le plus varié : texte complet, un abrégé (*Dirigierrolle*), une liste des personnages (*Rollenverzeichnis*) et plusieurs rôles (*Rollen*).

59. *Alsfelder Passionsspiel*, op. cit., p. 309, apr. v. 1137.

60. La main B, d'après J. Janota (op. cit. supra) et D. Freise, qui a étudié de très près le manuscrit et ses contextes de production (2002, *Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178, p. 279). Cette même main avait déjà précisé, à l'occasion du baptême de Jésus, le thème d'un autre commentaire (*notificatio*) : « *Fiat hic notificatio baptismatis Christi a Joanne* ».



rapporté : « Ici le fou parle » (*Hic stultus loquitur*) est-il écrit le plus souvent<sup>67</sup>. Son rôle est celui d'un *entertainer*, capable de capter l'attention et d'obtenir le silence par ses facéties, de commenter l'action du jeu par gestes aussi bien que par ventriloquisme avec sa marotte, en guidant les autres personnages, en interpellant le public. Même transcrites, ses répliques ne sont qu'un matériel versifié qui condense jeux de mots et *lazzi*<sup>68</sup>. Apparent dans les textes dramatiques depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, le Fou représente la quintessence des savoir-faire gestuels, mentaux, vocaux et musicaux de la tradition des jongleurs, maître de l'interprétation comique du monde selon un art dont il est le représentant éminent pour la société de cour<sup>69</sup>, comme le Prêcheur est le représentant autorisé de

67. À ce sujet, voir X. Leroux, 2012, « "Pausa si sotinet ne sonne" – Fous et folies dans le *Mystère de saint Vincent* », in *Images de la folie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance*, Babel 25, p. 39-70, aux p. 44-46. Pour des textes où le rôle du Fou intervient de façon exemplaire, voir A. Meiller (éd.), 1970, *La Pacience de Job*, Paris, Klincksieck, connu par un manuscrit et de très nombreux imprimés jusqu'au début du xvii<sup>e</sup> siècle, et le *Veterator*, adaptation latine de *Maître Pathelin*, où il est incarné par *Comicus* (W. Frunz, 1977, *Comedia noua que Veterator inscribitur alias Pathelinus ex peculiari lingua in Romanum traducta eloquium. Die neulateinische Bearbeitung des 'Maître Pierre Pathelin'*. Dissertation Zürich, Zürich Verlag). Voici les didascalies où intervient le Fou dans *La Pacience de Job* : « Cy parle le fou ; adont boyvent et mangent en faisant silence », v. 6431 ; « quant il auront beu et mangé, chascun s'en retourne à son parc. Et les diables parlent et commance Satham en parlent à Lucifer », v. 1430 ; « Adonc s'en vont en la maison du premier filz et lavent leurs mains et le fol parle », v. 1900 ; « Le foul parle et s'en aille la fenme chez le frere de Job jusquez ad ce que Eliphat veigne », v. 5714 ; « *Stultus loquatur – Tunc ducant Job in domum suam et dicat adhuc Paciencia* », v. 6431 ; « *Stultus – Alors Satham se mecte en habit de pauvre et s'en viegne à Job demandent l'aulmone* », v. 5543 ; « *Tunc Sathan eat per ludum quasi iratus et faciendo magnum tormentum et per ea stultus loquatur et dyaboli in plus non loquantur – Pausa* », v. 6583 ; « *Stultus – Tunc eant ad parentes Job et dicat Eliphat* », v. 6639. Nous ne considérons pas ici les rôles de fous en tant que possédés du démon, qui se manifestent par des propos véritablement incohérents et une gestualité frénétique, et qui sont destinés, dans les jeux, à être exorcisés et guéris : même s'ils ont des caractéristiques communes, leurs rôles sont d'une autre nature.

68. Ainsi le prologue du Fou de la moralité du *Jeu d'Argent*, remarquable par ses interpellations au public et son dialogisme avec sa marotte, avec ses amorces de *lazzi* (voir D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, op. cit., p. 343-345.)

69. Les fous de cour apparaissent dans la documentation aux xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècles. Notre compréhension du rôle du Fou de cour est radicalement opposée à celle de Bernard Guinée, qui les considère comme des simples d'esprits « de petits innocents, de petits imbéciles » (2002, « Fous du roi et roi fou. Quelles places eurent les fous à la cour de Charles VI ? », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 146, p. 649-666, ici p. 654) : c'est méconnaître, dans les sources à notre disposition, toutes

l'Église pour l'exposition des Écritures et de l'histoire du monde. Leurs textes improvisés – c'est-à-dire exécutés selon une trame, un canevas d'interpellations et de commentaires, une gestuelle spécifique et des vocalités distinctes de la rhétorique des autres personnages – sont, comme une musique, suspendus au seul moment de leur performance, dans une prose émaillée de sentences en vers ou rythmée selon les situations, le sujet, leur talent propre<sup>70</sup>.

### Conclusions

Avant le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, la prose ne se manifeste dans les textes dramatiques français et allemands que par des traces ou, indirectement, par des pratiques performatives qui distendent, musicalisent et morcellent la trame versifiée, ou encore par l'intervention d'amuseurs de métier, des « fous », et d'authentiques prêcheurs. Les propos du « fou » – *Comicus*, *Stultus*, *Rusticus*, *Sot*, *Vilain* – quand ils sont retranscrits, témoignent d'un formatage qui souvent condense le comique burlesque sous forme d'aide-mémoire en vers ; ceux du prêcheur, en prose, échappent au cadre fictionnel du jeu pour se superposer à la réalité référentielle du public. On ne peut exclure que les décrochements et démantèlements du vers examinés pour le domaine français ne soient pas tant une évolution de la pratique dramatique au xv<sup>e</sup> siècle, qu'un raffinement de la

les indications et témoignages sur les activités de certains fous en matière de spectacle, et l'importance grandissante de leur rôle dans les textes dramatiques. Par ailleurs, il est impensable que le roi René d'Anjou ait pu faire faire un portrait en marbre (Allen Memorial Art Museum, <http://allenartcollection.oberlin.edu/emuseum/view/objects/asitem/id/8781>), graver et fondre une médaille à la gloire de son fou Triboulet (Paris, BnF, Cabinet des Médailles), par un des plus remarquables sculpteurs de son temps (Francesco Laurana), s'il ne s'était agi que d'un demeuré au sens clinique du terme. Sur le rôle du fou dans la culture festive à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne, voir W. Mezger, 1991, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz, Konstanzer Bibliothek 15.

70. Pour la particularité du rôle de Fou, de ses fonctions introductives et conclusives (telles qu'elles sont prises en charge par des personnages de même type tels que Rubin, le Vilain etc.), ainsi que la spécificité des scènes de Fou souvent non déterminées au niveau du texte dans les traditions théâtrales allemandes, voir H. Wyss, 1959, *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*, Bern, P. Haupt ; H. R. Velten, 2003, « Narren im weltlichen Spiel in Deutschland und den Niederlanden (1400-1600) », in A. Lehmann-Benz, U. Zellmann, U. Küsters (éds), *Schnittpunkte : Deutsch-Niederländische Literaturbeziehungen im späten Mittelalter*, Münster-New York-München-Berlin, Waxmann, p. 331-352.

mise par écrit qui aurait toujours juxtaposé comme complémentaires les régimes du vers et de la prose.

Apparemment, aucune voie directe ne conduit les phénomènes d'interférence entre éléments versifiés et 'prosaïques' des jeux religieux et profanes du Moyen Âge tardif aux drames en prose des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Auparavant, de très nombreux indices et signes montrent une distance considérable entre ce qui est écrit et ce qui est joué, entre les appuis d'une réplique versifiée sur le papier, et ce qui sera dit et mis en évidence en performance. Si l'on essaie d'intégrer la dimension performative de l'oral et du non-verbal dans l'analyse du texte destiné au jeu, on doit étendre l'analyse des interférences entre vers et prose jusqu'aux limites de l'écrit et du signe, jusqu'aux marges des manuscrits qui, malgré toutes les analyses possibles, bordent l'invisible et le silence.

Klaus Ridder  
Université de Tübingen

Darwin Smith  
CNRS

## Sources ou gloses ? Les insertions lyriques et la construction du récit biographique en prose<sup>1</sup>

### *Vies des troubadours (1)*

Il vaut peut-être la peine de commencer par une sorte de petit prologue, qui touche un texte très ancien et, du moins de notre point de vue, très intéressant, bien qu'il concerne un domaine linguistique et culturel autre que celui de la France.

Dans une chronique castillane, la *Crónica de la población de Ávila*, écrite en 1256 dans le but de glorifier les chevaliers de la petite ville d'Ávila qui avaient combattu, un siècle auparavant, contre les Musulmans, l'auteur anonyme souligne tout particulièrement les exploits d'un personnage – un chevalier lui aussi – nommé Çorraquín Sancho. Vers 1158, Çorraquín s'était distingué dans quelques assauts contre des chevaliers-pillards maures et surtout dans une escarmouche au cours de laquelle il avait récupéré quarante cochons que les Maures avaient volé à des bergers chrétiens. Dans un contexte de grande politique, il ne s'agirait pas d'entreprises remarquables, mais, dans la perspective étroite des gens d'Ávila et du chroniqueur même, les petites prouesses de Çorraquín devaient être considérées comme de hauts faits, qui méritaient de trouver un écho immédiat. En fait, la *Crónica* raconte que, à son retour après l'exploit des cochons, les habitants de la ville composèrent un *cantarcillo*, un petit poème

1. Dans le cadre d'un travail en commun, Maria Luisa Meneghetti a rédigé la partie 1 et Massimiliano Gaggero la partie 2 de cet article.