

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

3-15-2022 9:30 AM

## Jeux et enjeux des formes poétiques dans les mystères médiévaux

Patrick Ager, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Longtin, Mario, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Patrick Ager 2022

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Ager, Patrick, "Jeux et enjeux des formes poétiques dans les mystères médiévaux" (2022). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 8478.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/8478>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

## Résumé

Les mystères de la fin du Moyen-Âge présentent une versification d'une extrême richesse : notre thèse se chargera de mettre en lumière les fonctionnalités de ces poèmes dramatiques. Les chercheurs reconnaissent depuis longtemps que les dramaturges de cette période savaient exploiter bon nombre de formes strophiques complexes – Henri Chatelain l'avait déjà signalé dans ses *Recherches sur le vers français au quinzième siècle* (1908). Or les études portant sur la versification du théâtre médiéval se sont souvent limitées à des relevés de formes et à des remarques sommaires. Une telle démarche permet certes d'entrevoir la virtuosité technique de nos poètes-dramaturges, mais elle n'éclaire ni le contexte historique propre à cette versification, ni son fonctionnement dans l'espace scénique.

Nous partons de l'idée que les dispositifs métriques employés par les *fatistes* sont les vecteurs d'une signification particulière, liée au milieu dont ils sont issus. Ainsi, la première partie de cette thèse, intitulée « Eléments d'histoire et de société », propose de remettre les formes poétiques du mystère dans leur contexte d'origine. L'on sera amené à voir que la versification des *fatistes* n'est pas née de rien : elle était plutôt le fruit d'un réseau d'influences culturelles. Quant à la deuxième partie, intitulée « Forme et fonction sur scène », elle consiste en une analyse de plusieurs dispositifs métriques tirés de notre corpus : nous y accordons une attention particulière à l'étude des « formes fixes ». Il s'agira de montrer que la valeur de ces dispositifs va bien au-delà du simple artifice. En effet, les formes poétiques contribuent sensiblement à la signification et à la cohérence de ces pièces – en un mot, à leur théâtralité.

## Mots-clés

mystères ; théâtre ; poésie ; versification ; moyen français ; culture urbaine ; quinzième siècle ; formes fixes ; rondeaux ; ballades ; virelais ; histoire du théâtre ; histoire littéraire ; *fatistes* ; spectacle ; Arnoul Gréban ; Jean Molinet ; Guillaume Flamang ; André de la Vigne.

## Abstract

Late-medieval mystery plays present an exceptionally rich versification. This dissertation aims to shed light on the features of these texts, which I consider to be “dramatic poems”. Scholars have long recognized that the playwrights of this period used many complex strophic forms in their works: this was noted by Henri Chatelain in his *Recherches sur le vers français au quinzième siècle* (1908). However, studies on the versification of medieval theatre have often been limited to mere lists and catalogues of forms, sometimes accompanied by cursory remarks. Certainly, such an approach provides a glimpse of the technical virtuosity of these poets; but it does little to deepen our understanding of the historical context, or the ways in which this versification functioned on stage.

This thesis posits that the poetic forms used by medieval *fatistes* carry a specific meaning connected to the cultural milieu in which they developed. The first section, entitled “Elements of History and Society”, aims to situate these metrical forms in their original context. I will seek to demonstrate that the versification of medieval theatre did not spring up from nothing; rather, it was the result of a network of cultural influences. The second section, entitled “Form and Function on Stage”, consists of an analysis of several poetic forms taken from my corpus: particular attention is devoted to the role of ‘fixed form’ lyrics. It will be shown that the value of these poems extends far beyond mere artifice. Indeed, the metrical forms contribute substantially to the meaning and the coherence of these plays – in short, to their theatricality.

## Keywords

mystery play ; theatre ; poetry ; versification ; Middle French ; urban culture ; fifteenth century ; fixed-form poetry ; rondeaux ; ballades ; virelais ; theatre history ; literary history ; playwrights ; performance ; Arnoul Gréban ; Jean Molinet ; Guillaume Flamang ; André de la Vigne.

## Résumé pour le public

La fin du Moyen-Âge a connu la montée du mystère – genre théâtral dont le sujet était le plus souvent de nature religieuse. Les chercheurs reconnaissent depuis longtemps que les auteurs des mystères savaient exploiter bon nombre de formes strophiques complexes : Henri Chatelain l’avait déjà signalé dans son ouvrage fondateur *Recherches sur le vers français au quinzième siècle* (1908). Or les études portant sur la versification du théâtre médiéval se sont souvent limitées à des relevés de formes et à des remarques sommaires. Une telle démarche permet certes d’entrevoir la virtuosité technique de nos poètes-dramaturges, mais elle n’éclaire ni le contexte historique propre à cette versification, ni son fonctionnement dans l’espace scénique.

La première partie de cette thèse, intitulée « Eléments d’histoire et de société », propose de remettre les formes poétiques du mystère dans leur contexte d’origine. L’on sera amené à voir que la versification théâtrale n’est pas née de rien : elle était plutôt le fruit d’un réseau d’influences culturelles. Quant à la deuxième partie, intitulée « Forme et fonction sur scène », elle consiste en une analyse de plusieurs dispositifs métriques tirés de notre corpus. Nous y accordons une attention particulière à ces dispositifs qu’il est convenu d’appeler « formes fixes » : rondeaux, ballades et virelais. Il s’agira de montrer que la valeur de ces dispositifs va bien au-delà du simple artifice. En effet, les formes poétiques contribuent sensiblement à la signification et à la cohérence de ces pièces – en un mot, à leur théâtralité.

## Summary for lay audience

The late Middle Ages saw the rise of the mystery play – a theatrical genre which usually had a religious topic. Scholars have long recognized that the authors of these plays used many complex poetic forms in their works: this was noted by Henri Chatelain in his seminal work *Recherches sur le vers français au quinzième siècle* (1908). However, studies on the versification of medieval theatre have often been limited to mere lists and catalogues of forms, sometimes accompanied by cursory remarks. Certainly, such an approach provides a glimpse of the technical virtuosity of these poets; but it does little to deepen our understanding of the historical context, or the ways in which this versification functioned on stage.

The first part of this thesis, entitled “Elements of History and Society”, aims to situate the relevant poetic forms in their original context. I will seek to demonstrate that the versification of medieval theatre did not spring up from nothing; rather, it was the result of a network of cultural influences. The second section, entitled “Form and Function on Stage”, consists of an analysis of several poetic forms taken from my corpus. Particular attention will be devoted to those poems which scholars call ‘fixed form’ lyrics: rondeaux, ballades and virelais. It will be shown that the value of these poems extends far beyond mere artifice. Indeed, the metrical forms contribute substantially to the meaning and the coherence of these plays – in short, to their theatricality.

## Dédicace

For my parents, with love and gratitude

And in loving memory of my grandparents, whose enthusiasm for my studies meant so much.

## Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, le professeur Mario Longtin, qui a fait naître en moi le goût du théâtre médiéval. Si j'ai pu mener à bien un projet aussi complexe, c'est grâce à son enthousiasme et à ses conseils judicieux : il m'a toujours réservé un accueil chaleureux, et nos échanges ont été des plus enrichissants. Mes remerciements vont également au professeur John Nassichuk, pour les nombreuses suggestions bibliographiques ; ainsi qu'au professeur Jean Leclerc, dont les commentaires m'ont permis de bien cerner les enjeux de ce projet lorsqu'il n'était qu'à ses débuts.

J'adresse mes plus vifs remerciements à la professeure Dorothea Kullmann, qui m'a accueilli dans plusieurs de ses séminaires à l'université de Toronto. Ces cours m'auront permis non seulement d'approfondir mes connaissances de la littérature médiévale, mais aussi de retrouver le sens de la communauté dans une nouvelle ville. Je remercie également Dylan Reid, qui m'a fourni un exemplaire prépublication de l'un de ses articles sur les *puy*s : sans l'article en question, il m'aurait été beaucoup plus difficile de « démystifier » le milieu palinodique !

Mes remerciements vont également aux membres de l'équipe administrative du Département d'études françaises à Western : Chrisanthi Ballas, Mirela Parau et Debbie Smith ont toujours répondu à mes questions les plus banales avec patience et gentillesse. Enfin, je tiens à remercier les camarades et ami-e-s qui ont rendu cette expérience des plus agréables : Jessy Neau, Heather Kirk, Josée Dufour, Massimiliano Aravecchia, Émilie Pilon-David, Marie-Simone Raad, Aleksandra Gieralt, Lucie Volquardsen, Annick Macaskill et Mansour Bouaziz. Merci à toutes et à tous.

# Table des matières

Résumé.....	ii
Mots-clés.....	iii
Abstract.....	iv
Keywords .....	v
Résumé pour le public .....	vi
Summary for lay audience .....	vii
Dédicace.....	viii
Remerciements.....	ix
Table des matières.....	x
Liste des abréviations.....	xiv
Liste des annexes .....	xv
Note sur la graphie .....	xvi
Préface.....	xvii
Introduction générale .....	1
i. Présentation du corpus .....	3
ii. La versification dans les mystères et la « pratique du relevé ».....	9
iii. Au-delà du relevé : pour une versification dynamique.....	15
iv. Structure de la présente thèse.....	19
Première partie – Éléments d’histoire et de société .....	23
Chapitre 1 .....	24
1 Présentation des formes .....	24
1.1 Introduction.....	24
1.2 Le vers au Moyen-Âge : remarques générales.....	26
1.3 L’octosyllabe et la « forme simple ».....	31

1.4 Le décasyllabe.....	36
1.5 Les formes fixes.....	38
1.5.1 Le rondeau : de l'individu à la communauté.....	42
1.5.2 La ballade : une forme à caractère autoréflexif.....	46
1.5.3 Le virelai : au seuil de la rhétorique épideictique.....	49
1.6 Conclusion.....	51
Chapitre 2.....	53
2 Le mystère en tant que « poésie communautaire ».....	53
2.1 Introduction.....	53
2.2 Le mystère : un genre « communautaire ».....	55
2.3 Pour un mystère poétique.....	60
2.3.1 La « poésie perceptive » des XIIe et XIIIe siècles.....	66
2.3.2 Les <i>Arts de la seconde rhétorique</i> : introduction.....	71
2.3.3 Le couplet d'octosyllabes à rime plate.....	72
2.3.4 Le rondeau.....	75
2.3.5 La ballade.....	76
2.3.6 Le virelai.....	78
2.4 Les <i>puy</i> s : un laboratoire de poésie dévotionnelle.....	80
2.4.1 Le chant royal.....	83
2.4.2 Le rondeau palinodique.....	87
2.4.3 La ballade palinodique.....	89
2.5 Conclusion.....	91
Deuxième partie – Forme et fonction sur scène.....	93
Chapitre 3.....	94
3 Pour une typologie des formes fixes.....	94
3.1 Introduction.....	94

3.2 Classement des rondeaux .....	95
3.3 Quelle spécificité pour le rondeau quatrain ? .....	102
3.4 Analyse des rondeaux .....	104
3.5 Classement des ballades.....	124
3.6 Analyse de la « ballade céleste » .....	126
3.7 Analyse de la « ballade infernale » .....	128
3.8 Le virelai .....	136
3.9 Conclusion .....	139
Chapitre 4.....	141
4 Au-delà de la typologie : les ‘morceaux particuliers’ .....	141
4.1 Introduction.....	141
4.2 Le messager et le Fou : des rondeaux farcesques ? .....	142
4.3 La bergerie de la Nativité.....	147
4.4 Des Rameaux à la Crucifixion : une prophétie et sa réalisation .....	151
4.5 L’épisode de la Cène et ses suites.....	154
4.6 Autres personnages, autres espaces .....	156
4.7 « Galins, galans, Gaulois seront galés » : une ballade de bataille .....	160
4.8 « Quentin, le desir de mon cueur » : un <i>planctus</i> parental.....	162
4.9 L’histoire de Crispin et Crispinien.....	165
4.9 Les ballades des messagers.....	169
4.10Conclusion .....	172
Chapitre 5.....	174
5 Déconstruire la « partition rythmique » : notes sur la fabrique de quelques épisodes.....	174
5.1 Introduction.....	174
5.2 L’épisode de Hannequin le Hasardeur ( <i>S. Martin</i> , v. 5914-6099).....	176

5.3 Le rejet de l'ultimatum de Croscus ( <i>S. Didier</i> , p. 168-173) .....	182
5.4 La mort de Maurice ( <i>S. Quentin</i> , v. 5823 - 6031).....	187
5.5 L'arrivée d'Eloi à Aouste ( <i>S. Quentin</i> , v. 23348 - 23524).....	194
5.6 L'épisode des Trois Mages ( <i>Passion</i> , v. 6433-6713) .....	196
5.7 Le Christ en croix ( <i>Passion</i> , v. 25075-25378).....	200
5.8 Conclusion .....	205
Conclusion générale.....	208
Bibliographie.....	213
Annexes.....	232
Curriculum Vitae .....	267

## Liste des abréviations

- Art de dictier* : Eustache Deschamps, *L'Art de Dicitier* [1392], éd. et trad. en anglais par D. Sinnreich-Levi, East Lansing, Colleagues Press, 1994.
- Fabri* : Pierre Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1890]
- Muse* : *La Muse et le Compas, poétiques à l'aube de l'âge moderne*, dir. J.-C. Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Passion* : *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, 2 t., Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1965-1983.
- RASR* : *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. E. Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- S.D.*  
[*S. Didier*] : *La vie et passion de monseigneur saint Didier, martyr et évêque de Lengres jouée en ladite cité l'an mil cccc iii<sup>xx</sup> et deux composée par vénérable et scientifique personne maistre Guillaume Flamang, chanoine de Lengres*, éd. J. Carnandet, Paris, Techener, 1855.
- S.M.*  
[*S. Martin*] : *Le mystère de saint Martin, 1496*, éd. André Duplat, Genève, Droz, 1979.
- S. Q.*  
[*S. Quentin*] : *Le mystère de saint Quentin suivi des invencions du corps de saint Quentin par Eusebe et par Eloi*, éd. Henri Chatelain, Saint-Quentin, Imprimerie Générale, 1909.

## Liste des annexes

Annexe 1 – *Statistiques générales sur les formes fixes*

Annexe 2 – *Distribution fonctionnelle*

Annexe 3 – *Relevés fonctionnels*

Annexe 4 – *Morceaux supplémentaires*

Annexe 5 – *Analyse détaillée des six passages du chapitre 5*

## Note sur la graphie

En citant les textes médiévaux et renaissants, nous avons opté de conserver les graphies établies par les éditeurs. Les normes philologiques ayant évolué considérablement au fil des décennies, certaines formes peuvent surprendre le lecteur moderne : c'est le cas notamment des textes édités avant le milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

## Préface

Si nous nous sommes ultimement tourné vers les mystères de la fin du Moyen-Âge pour en faire notre domaine de recherche, ce n'est qu'à la suite d'une première rencontre avec la poésie lyrique de la même époque. En effet, c'est par les mots du poète-prince Charles d'Orléans que nous avons été initié à l'univers littéraire du XV<sup>e</sup> siècle : « En regardant vers le país de France »<sup>1</sup>. Ayant mémorisé et déclamé cette ballade dans le cadre d'un séminaire, nous avons été frappé tant par son contenu que par sa forme. Sur le plan du contenu, nous avons constaté qu'il s'agissait d'un poème autobiographique où le poète se mettait lui-même en scène : il devenait un acteur à l'intérieur de sa propre composition. Quant à la forme, nous avons remarqué que Charles faisait une utilisation ingénieuse des trois huitains de la ballade<sup>2</sup> pour mettre en place un dispositif narratif opérant. Notre poète procédait à l'élaboration d'une histoire presque séquentielle, mais dans laquelle le refrain servait d'ancrage, à l'instar d'un morceau de musique. En prononçant ce texte à haute-voix, nous avons été impressionné par sa musicalité et par son éclat. Surtout, il nous est apparu que Charles déployait les ressources rhétoriques de la ballade afin de présenter un texte qui avait tout d'un morceau de *théâtre*.

Et si la poésie en moyen français a su retenir l'attention des critiques, c'est surtout à cause de la théâtralité qui y est inscrite. Dans son ouvrage fondamental sur la poésie lyrique de la fin du Moyen-Âge, Daniel Poirion souligne avec justesse l'influence significative

---

<sup>1</sup> Charles d'Orléans, *Ballades et Rondeaux*, éd. J.-C. Mühlenthaler, coll. « Lettres gothiques », Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 318. Ballade 98.

<sup>2</sup> À vrai dire, des trois huitains plus l'envoi.

qu'exerçait le théâtre sur la vie curiale. Pour lui, le théâtre représente tout d'abord « l'art populaire par excellence »,<sup>3</sup> mais il précise que le goût du spectacle pénétrera rapidement dans les milieux aristocratiques. Plus intéressant encore, Poirion note que la culture théâtrale aura une incidence considérable sur la pratique des poètes curiales : « La poésie, sous cette influence [sc. celle du théâtre], va devenir une représentation, un jeu scénique, une confrontation de personnages individualisés »<sup>4</sup>. Paraissent ensuite les travaux de Paul Zumthor, qui accordent une place considérable à l'*oralité* – notion essentielle pour comprendre le fonctionnement de la poésie médiévale<sup>5</sup>. Aux yeux de ces deux chercheurs, tout texte médiéval doit être analysé en tenant compte de ses qualités performancielles. L'on ne s'étonnera donc pas à ce que la théâtralité de la poésie médiévale ait pu devenir un *topos* des recherches<sup>6</sup>.

Peu à peu, notre intérêt scientifique s'est déplacé de la poésie lyrique vers le théâtre de la même époque<sup>7</sup>. Dès notre première rencontre avec les mystères, il nous est apparu que ceux-ci constituaient des œuvres proprement poétiques, par la complexité de leur

---

<sup>3</sup> D. Poirion, *Le poète et le prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles D'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 79. On voit à quel point le lexique du théâtre imprègne cette description.

<sup>5</sup> Voir notamment P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972 ; et *idem.*, *La lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>6</sup> Il s'agit en effet d'un domaine de recherche tellement fécond qu'il serait impossible de donner la liste complète des travaux portant sur le sujet. Nous nous contenterons donc d'énumérer quelques ouvrages éclairants qui ont profondément façonné notre conception de la matière : P. Zumthor, *La Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978 ; J. Cerquiglini-Toulet, *'Un engin si subtil', Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985 ; C.J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers, Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995 ; J. Blanchard et J.-C. Mühlenthaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002 ; J. Taylor, *The Making of Poetry, Late Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007 ; A. Armstrong et S. Kay, *Knowing Poetry, Verse in Medieval France from the 'Rose' to the 'Rhétoriciens'*, Cornell, Ithaca, 2011.

<sup>7</sup> Signalons en outre que nous avons participé en tant que comédien à la mise-en-scène de deux farces médiévales en 2013. Cette expérience du spectacle vivant nous a convaincu de la vitalité du texte théâtral.

versification. Or si la critique a reconnu avec empressement la théâtralité de la poésie, elle s'est montrée réticente à reconnaître la *poéticité* du théâtre. Force est cependant de constater que la versification employée par les *fatistes* est d'une étonnante richesse. Certes, les éditeurs des mystères ont dûment recensé les diverses configurations du vers présentes dans leurs éditions : on songera notamment au relevé minutieux dressé par Omer Jodogne<sup>8</sup>. Mais de tels répertoires ne nous renseignent guère sur le sens et la fonction de ces formes dans le contexte dramatique. Nous partons de l'idée que les formes poétiques employées sur scène sont les vecteurs d'une signification particulière, liée au milieu culturel dont elles sont issues. En replaçant les pièces dans leur contexte d'origine, nous pourrions restituer au mystère sa juste valeur poétique et dramatique.

---

<sup>8</sup> *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, t. II, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1983, p. 132-139.

## Introduction générale

Au début des actes d'un colloque parus en 2010, Marie Bouhaïk-Gironès et Véronique Dominguez proposent au lecteur des remarques concernant l'état présent de la recherche sur le théâtre médiéval. Elles font observer que le travail scientifique publié dans ce domaine se décline selon deux grands axes :

L'étude du théâtre médiéval français observe ces dernières années une double tendance critique : d'un côté, une valorisation de la pratique quasi exclusive de l'édition critique [...] ; de l'autre, l'émergence de travaux affichant l'intention de regarder le théâtre médiéval comme « fait social »<sup>9</sup>.

La pratique de l'édition critique concerne bien évidemment les textes : en revoyant les témoins manuscrits ou imprimés, les éditeurs entreprennent de rendre les pièces médiévales disponibles à la communauté scientifique. Quant au concept du « fait social », il reste plus difficile à cerner. Mais on peut comprendre que cette étiquette englobe les nombreux travaux visant à éclairer le *contexte historique*. Les critiques se donnent pour mission d'explorer les conditions culturelles qui ont favorisé la diffusion de l'ancien théâtre, portant un intérêt particulier au rôle qu'il a pu jouer dans le milieu urbain<sup>10</sup>.

Cette double tendance des recherches constitue un véritable clivage : d'un côté, on s'intéresse au *texte* ; de l'autre, au *contexte*. Il s'agit là d'une division qui caractérise la

---

<sup>9</sup> M. Bouhaïk-Gironès et V. Dominguez, « Introduction : genèse et constitution du savoir académique sur le théâtre médiéval », in *Les pères du théâtre médiéval, Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, dir. M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans, PUR, 2010, pp. 9-20, p. 9.

<sup>10</sup> En effet, il est aujourd'hui admis que l'essor du théâtre au Moyen-Âge tardif était étroitement lié au développement des villes et aux institutions sociales propres à celles-ci. Nous discuterons plus amplement de cette question dans les pages qui suivent, et surtout dans notre deuxième chapitre.

recherche sur le théâtre médiéval non seulement aujourd'hui, mais, à bien des égards, depuis ses débuts. Le moment est donc propice de procéder à une « fusion » de ces deux éléments.

Ainsi, nous nous tournons vers l'étude de la versification. Car le vers constitue en quelque sorte l'unité minimale qui permet de relier le texte et son contexte. Il est d'abord un élément linguistique indispensable : le *fatiste* s'en sert obligatoirement pour donner forme à son œuvre. Mais le vers est également sujet à des influences qui tendent à régir son emploi de l'extérieur<sup>11</sup>. Cette double articulation est inscrite dans le titre même de notre thèse : les *jeux*, ce sont les prouesses formelles qui opèrent au niveau du texte<sup>12</sup> ; les *enjeux*, en revanche, relèvent de l'extérieur. En nous basant sur quatre mystères du quinzième siècle<sup>13</sup>, nous mettrons en lumière l'interaction – voire la *tension* – qui existe entre ces deux aspects, afin de contribuer au développement d'une vision plus complète et plus nuancée de l'écriture de ces pièces.

---

<sup>11</sup> Notamment des influences politiques. Nous rejoignons ici les commentaires de Guillaume Peureux, qui affirme que la poésie est sujette à une double tension à la fois interne et externe : « La poésie est une affaire de langue. Quelle que soit l'époque, la poésie est prise dans la langue et ses évolutions, mais [elle] est aussi l'objet de projections politiques » (*La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009, p. 23). C'est-à-dire que la poésie est à la fois un phénomène linguistique et social.

<sup>12</sup> Certains pourraient également voir en ce mot un clin d'œil aux drames vernaculaires les plus anciens, qui portent en général le nom de *ludus*, ou de « jeu ». Bien évidemment, ces pièces devancent de plusieurs siècles celles dont il sera question ici. Or même au Moyen-Âge tardif, le terme de « jeu » reste associé aux genres dramatiques : il n'est que de songer au syntagme « jeu par personnages » – expression qui désignait une œuvre théâtrale.

<sup>13</sup> Voir *infra*, « Présentation du corpus ».

Il est également un troisième aspect lié au vers, outre son statut linguistique et social – à savoir, son rôle en tant qu'élément fondamental de la poésie<sup>14</sup>. La critique s'est montrée réticente à aborder le mystère dans une perspective poétique – on l'a vu dès la préface de cette étude. Or il apparaît que le *fatiste* se livre à une activité de création poétique complexe : la richesse des formes versifiées qu'il emploie en est la preuve. Loin de pratiquer une écriture mécanique ou monotone, le dramaturge élabore un véritable produit esthétique. En ce sens, le vers est le lieu d'un développement artistique important.

### i. Présentation du corpus

Plus de cent témoins de mystères nous ont été conservés<sup>15</sup> ; certains d'entre eux atteignent trente, voire quarante mille vers de longueur. Il va sans dire donc que des limitations s'imposaient quant à la sélection du corpus. Étant donné que nous nous proposons avant tout de mettre en relief la virtuosité de l'écriture des *fatistes*, notre premier critère de sélection concerne ce que l'on pourrait appeler la « richesse versificatoire » : nous avons opté pour des mystères qui comportent bon nombre de rondeaux, de ballades, ainsi que d'autres formes strophiques complexes<sup>16</sup>. Un deuxième

---

<sup>14</sup> Sur ce point, voir l'ouvrage classique de W. Th. Elwert, *Traité de versification française : des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 8. Il est vrai que la relation entre la notion de « vers » et celle de « poésie » n'est pas absolue : on songera aux célèbres *poèmes en prose* qui apparaissent dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, pour la période qui nous intéresse, l'on peut provisoirement accepter cette relation, tout en soulignant que l'objet de cette thèse sera précisément de mettre en valeur la poéticité de la versification théâtrale.

<sup>15</sup> Notons cependant que des chiffres précis font défaut. La question est d'autant plus complexe que les étiquettes génériques présentaient une grande variabilité aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : il arrivait qu'un texte ayant tout d'un mystère soit désigné comme une moralité, par exemple. Voir sur ce point G.A. Runnalls, « When is a *mystère* not a *mystère* ? Titles and genres in medieval French religious drama », *Tréaux*, vol. 2, n° 2., 1980, pp. 23-28.

<sup>16</sup> Signalons que dans cette thèse, nous portons une attention particulière à ces formes poétiques qu'il est convenu d'appeler « formes fixes ». En effet, les annexes qui accompagnent notre travail contiennent des informations détaillées sur les rondeaux, ballades et virelais recensés dans le corpus. Si nous avons choisi de nous concentrer sur l'analyse des formes fixes, c'est que celles-ci possèdent une histoire qui les rend

critère concerne la chronologie. On dit communément que le genre du mystère était pratiqué du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1550 environ<sup>17</sup> – c'est-à-dire dans un laps de temps appréciable, pendant lequel le statut du texte théâtral a évolué de façon significative<sup>18</sup>. Dans l'intérêt de procéder à des analyses aussi cohésives que possible, nous avons jugé bon de faire porter notre analyse sur des textes écrits et représentés dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Étant donné que notre corpus est composé de textes peu fréquentés, il semble pertinent de fournir un bref résumé de chacune des quatre pièces, ainsi que quelques indications sur les auteurs :

*Le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban* (c. 1452)<sup>19</sup> – Bien que ce mystère commence par la dramatisation de la création du monde selon le livre de Genèse, il porte

particulièrement intéressantes du point de vue de la performance. Néanmoins, d'autres formes strophiques entreront également en jeu – surtout au cinquième chapitre, lorsque nous en viendrons à analyser des séquences de texte plus étendues.

<sup>17</sup> Il est aujourd'hui admis que la pratique du théâtre « médiéval » déborde largement sur le XVI<sup>e</sup> siècle : voir, par exemple, la périodisation proposée dans le volume *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014, éd. D. Smith, G. Parussa et O. Halévy, p. 13. Les auteurs divisent la production médiévale en deux tranches – à savoir, celle d'avant 1450 et celle de 1450 à 1550. On notera que c'est surtout la dernière de ces périodes qui est pertinente pour l'étude du mystère. S'il est vrai que l'on trouve quelques avatars du genre avant le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, il s'agit de textes mineurs, voire de fragments.

<sup>18</sup> Notamment en raison de l'introduction de l'imprimerie. Selon G.A. Runnalls, la prolifération d'imprimés a fait en sorte que le mystère passe d'un genre théâtral à un genre littéraire – ce qui voulait dire qu'il était plus souvent lu que vu (G.A. Runnalls, « Religious drama and the printed book in France during the late fifteenth and sixteenth centuries », in *The Sixteenth Century French Religious Book*, éd. Andrew Pettegree, Paul Nelles et Philip Connor, Burlington, Ashgate, 1999, pp. 18-37, p. 18). Signalons que notre corpus est composé exclusivement de textes manuscrits : reste à élucider dans quelle mesure le passage à l'imprimerie pourrait avoir influencé la versification des *fatistes* ...

<sup>19</sup> *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, 2 t., Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1965-1983. On aura recours à l'abréviation *Passion* pour désigner ce texte dans les citations.

principalement sur les événements qui entourent la Crucifixion du Christ. Attesté par neuf témoins<sup>20</sup>, ce texte constitue une véritable œuvre de référence en ce qui concerne le genre du mystère. Chronologiquement, il se situe entre les Passions d'Eustache Mercadé et de Jean Michel, avec lesquelles il entretient des liens textuels étroits<sup>21</sup>.

L'auteur, Arnoul Gréban, « *notable bachelier en theologie* »<sup>22</sup>, serait né vers 1429. Il fit une carrière brillante en tant que poète et professeur de latin, tout en occupant le poste d'organiste et maître de chœur à Notre Dame de Paris. En plus de sa *Passion*, qu'il composa à la demande de ses professeurs parisiens<sup>23</sup>, on lui attribue un poème intitulé *Lai a la Vierge*<sup>24</sup>.

*Le mystère de saint Quentin*, attribué à Jean Molinet (c. 1480)<sup>25</sup> – Étudiant à Rome sous le règne de l'empereur Dioclétien, le jeune Quentin entend un jour un sermon chrétien et décide de se convertir à cette nouvelle religion. Il devient missionnaire à

---

<sup>20</sup> ... ce qui est une vraie rareté pour une pièce de théâtre médiéval, dont la plupart n'existent que sous forme d'un seul exemplaire. Pour des indications sur le *stemma*, voir D. Smith, « La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la Création du Monde d'Arnoul Gréban », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 141-165, pp. 141-151.

<sup>21</sup> Voir la typologie établie par G.A. Runnalls, « Les mystères de la Passion en langue française : tentative de classement » *Romania* vol. 114, 1996, pp. 482-486.

<sup>22</sup> D. Smith, « La question du Prologue de la Passion ... » *art. cit.*, p. 142. Smith reprend ici le texte d'un manuscrit de 1473.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>24</sup> D. Smith, « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ou l'universitaire naissance des mystères », in *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, éd. Xavier Leroux, Paris, Champion, 2011., pp. 185-224. Cette étude fournit des informations détaillées sur le parcours académique et professionnel de Gréban, ainsi qu'une discussion de ses œuvres.

<sup>25</sup> *Le mystère de saint Quentin suivi des invencions du corps de saint Quentin par Eusebe et par Eloi*, éd. Henri Chatelain, Saint-Quentin, Imprimerie Générale, 1909. On aura recours à l'abréviation *S.Q.* pour désigner ce texte dans les citations.

Amiens, où il doit subir les persécutions des autorités – notamment celles du bourreau Rictovaire, par qui il sera torturé à plusieurs reprises avant d’être exécuté.

Ce texte est attribué au Grand Rhétoricien Jean Molinet, né en 1435 et mort en 1507. Actif dans le milieu bourguignon à partir des années 1460, sa position d’*indiciaire* – c’est-à-dire de poète et d’historiographe officiel – lui procure une influence considérable. C’est un auteur prolifique : outre son mystère, Molinet est l’auteur de plusieurs poésies de circonstance et de textes parodiques<sup>26</sup>, ainsi que d’une version dérimée du Roman de la Rose, *Le roman de la Rose moralisé* (c. 1500)<sup>27</sup>.

*Le mystère de saint Didier* (1482)<sup>28</sup> de Guillaume Flamang – Suite à la mort de leur évêque, les dirigeants de la ville de Langres apprennent par révélation divine qu’ils doivent aller chercher son successeur en Italie. Au terme d’un long trajet, ils rencontrent un humble berger nommé Didier. Les Langrois convainquent le berger de les accompagner chez eux, car ils sont certains d’avoir trouvé en lui le nouvel évêque qu’ils cherchaient. Une fois son poste assumé, Didier doit défendre la ville de Langres contre

---

<sup>26</sup> La plupart de ces textes figurent dans le recueil intitulé *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, éd. Noël Dupire, 3 vols., Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939.

<sup>27</sup> La bibliographie critique sur Molinet est bien fournie, ce qui tient sans doute du fait que ce poète passe pour être le plus célèbre des Grands Rhétoriciens. On se bornera donc à citer l’ouvrage de Jean Devaux (*Jean Molinet : indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996) de même que les actes d’un colloque consacré entièrement à ce poète (*Jean Molinet et son temps. Actes des rencontres internationales de Dunkerque, Lille et Gand [8-10 novembre 2007]*, éd. Jean Devaux, Estelle Doudet et Élodie Lecuppre-Desjardin, Turnhout, Brepols, 2013).

<sup>28</sup> *La vie et passion de monseigneur saint Didier, martyr et évêque de Lengres jouée en ladite cité l’an mil cccc iii<sup>ix</sup> et deux composée par vénérable et scientifique personne maistre Guillaume Flamang, chanoine de Lengres*, éd. J. Carnandet, Paris, Techener, 1855. Signalons que ce mystère a fait l’objet d’une réédition, préparée dans le cadre d’une thèse de doctorat : Alain-Julien Surdel, (éd). *La vie et la passion de monseigneur saint Didier martyr et évêque de Lengres, de Guillaume Flamang (1482)*, 2 vols., Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 1997. Vu que cette thèse demeure malheureusement inédite, nous nous référerons à l’édition de Carnandet. Le sigle *S.D.* sert à désigner ce texte dans les citations. On notera que les vers ne sont pas numérotés dans cette édition ; aussi renvoyons-nous aux numéros de page.

l'attaque des Vandales (appelés les *Wandres* dans le texte). Il meurt décapité, mais les chrétiens réussissent néanmoins à repousser les envahisseurs.

Guillaume Flamang, chanoine de la cathédrale de Langres, écrivit le *Mystère de saint Didier* à la demande d'une confrérie locale du même nom. Outre la rédaction du mystère, on lui confia la tâche de mettre en vers les statuts de la confrérie. Le chanoine s'est également impliqué dans l'organisation d'entrées royales, tant à Langres qu'à Dijon<sup>29</sup>.

*Le mystère de saint Martin* d'André de la Vigne (1496)<sup>30</sup> – Martin est attiré par le christianisme dès un jeune âge, mais ses parents païens contrarient sa volonté en l'inscrivant de force dans l'armée. Occupant un poste à Amiens, il offre un jour sa cape à un mendiant, et reçoit la même nuit une vision divine. Après avoir passé quelques années menant une vie d'ermite, Martin devient finalement évêque de Tours et accomplit plusieurs miracles avant sa mort paisible.

André (ou *Andrieu*) de la Vigne, lui aussi Rhétoricien, était actif de 1494 à 1515 environ. Entré d'abord au service du roi Charles VIII, il terminera sa carrière auprès de la reine Anne de Bretagne. Outre le mystère, La Vigne est l'auteur de plusieurs ouvrages

---

<sup>29</sup> Sur le personnage de Guillaume Flamang et son association avec la confrérie de saint Didier, voir C. Vincent, « Donner à voir et à entendre la gloire du saint patron : Guillaume Flamang et les confrères de Saint-Didier de Langres », in *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge : hommage à Jean-Pierre Bordier*, Paris, Champion, 2017, pp. 385-399, (spécialement p. 389, où C. Vincent passe en revue l'ensemble de la carrière de Flamang).

<sup>30</sup> *Le mystère de saint Martin, 1496*, éd. André Duplat, Genève, Droz, 1979. On aura recours à l'abréviation *S.M* pour désigner ce texte dans les citations.

marqués par la veine politique, ainsi que d'une série de poèmes dévotionnels composés à l'intention du *puy* de Rouen<sup>31</sup>.

Quelques remarques et justifications semblent s'imposer. Tout d'abord, on aura constaté que cette thèse porte sur un nombre de textes très restreint : en effet, nous n'avons retenu que quatre mystères du riche patrimoine dramatique médiéval. Comme on pourrait le deviner, c'est la longueur des mystères qui nous a fait pencher pour un corpus réduit. Nous avons parié qu'il valait mieux étudier un petit nombre de pièces en profondeur qu'étudier des dizaines de textes dont chacun ne pourrait être traité que de façon sommaire. Mais il est à souhaiter que les idées esquissées ici puissent inspirer d'autres chercheurs, qui vérifieront la validité de nos hypothèses en les appliquant à des textes variés – que ce soient des mystères, des farces, des moralités, ou encore des miracles.

Si l'objectif premier de ce travail est bien de décrire et d'analyser les formes versifiées présentes dans nos pièces, il importe tout autant d'étudier la culture dont ces pièces sont issues. En considérant les seuls quatre textes de notre corpus, il devient déjà patent que cette culture possédait de nombreuses facettes. On a vu que Gréban a rédigé sa *Passion* à la demande de ses professeurs parisiens : ce texte a vu le jour dans un contexte résolument universitaire. Les mystères de saint Martin et de saint Quentin, quant à eux, sont dus aux soins de deux Rhétoriciens embauchés par les dirigeants des localités en

---

<sup>31</sup> Sur la carrière de La Vigne, on consultera l'article bien fourni de C. J. Brown : « André de la Vigne au puy de 1511 : étude du manuscrit Douce 379 de la bibliothèque bodléienne » in *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puy poétiques normands. Actes du Colloque international organisé par le CÉRÉDI Université de Rouen, 30 septembre – 2 octobre 1999*, eds. J-C. Arnould et T. Mantovani, Paris, Champion, 2003, pp. 161-192, (spécialement pp. 167 et *suiv.*, où C. Brown discute de l'ensemble des œuvres de la Vigne).

question. Enfin, le mystère de saint Didier a été commandité par une confrérie langroise dont les membres se montraient soucieux de glorifier leur saint patron. Il ressort ainsi qu'étudier la versification des *fatistes* implique d'étudier les différents milieux au sein desquels cette versification a vu le jour. C'est justement cette « diversité institutionnelle » qui est reflétée dans le choix de nos textes.

Tout nouveau projet doit commencer par le bilan des travaux faits par ses prédécesseurs : il serait trompeur de prétendre qu'aucun de nos devanciers ne s'est intéressé à la versification des mystères. Or, comme on l'a déjà indiqué, ces travaux se résument le plus souvent à des relevés, tantôt accompagné par des remarques sommaires. Une telle démarche permet certes d'entrevoir la virtuosité technique de nos poètes-dramaturges. Mais elle a l'inconvénient d'écarter bon nombre de questions historiques et « performancielles » liées à cette versification.

## ii. La versification dans les mystères et la « pratique du relevé »

Nous devons à Louis Petit de Julleville les premières remarques conséquentes sur la versification du théâtre médiéval. Dans son ouvrage intitulé simplement *Les Mystères*<sup>32</sup>, ce critique du XIX<sup>e</sup> siècle offre plusieurs observations concernant les formes métriques employées par les *fatistes*. On notera au demeurant que lesdites observations sont souvent assorties de jugements qualificatifs. Petit de Julleville souligne la verve qui amenait les auteurs à employer des vers de toutes les longueurs, allant du vers d'une

---

<sup>32</sup> L. Petit de Julleville, *Les mystères*, 2 tomes, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [Paris, Hachette, 1880].

syllabe jusqu'à l'alexandrin<sup>33</sup>. En outre, il est l'un des premiers critiques à évoquer le phénomène que les chercheurs plus récents sont convenus d'appeler la *rime mnémonique* :

*mnémonique* :

[A]jutant qu'il est possible, les auteurs s'attachent à couper le dialogue de telle sorte que le dernier vers de chaque couplet rime avec le premier vers du couplet suivant. Cette disposition, qui sans être absolue, se présente le plus souvent, devait aider singulièrement la mémoire des acteurs<sup>34</sup>.

Mais, de façon générale, notre critique relève des traits qu'il estime fautifs. Considérons à titre d'exemple son commentaire sur les décasyllabes au sein des mystères :

Une déplorable licence, née de l'oubli complet de notre versification française, permettait au poète de faire tomber la césure au quatrième pied du vers décasyllabique sur une syllabe muette (ou terminée par un *e* muet) : c'est-à-dire qu'une syllabe atone se trouvait juste à la place où aurait dû porter l'accent tonique. L'harmonie du vers était ainsi entièrement détruite<sup>35</sup>.

Cette remarque nous paraît emblématique d'une posture intellectuelle selon laquelle l'écriture des *fatistes* est jugée à l'aune de critères anachroniques. En effet, la configuration métrique déplorée ici par Petit de Julleville est fréquente chez les poètes du XV<sup>e</sup> siècle : elle n'attirera la condamnation des théoriciens qu'au milieu du siècle suivant<sup>36</sup>. Au-delà des questions de versification, Petit de Julleville tente bien souvent de décrire le corpus du théâtre médiéval selon les normes aristotéliennes. Ce projet

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 280.

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 279. Précisons toutefois que Gaston Paris avait déjà décrit ce phénomène en 1875 – soit cinq ans auparavant (voir V. Dominguez, « La rime mnémonique : une expérience dramatique du vers (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle) », in *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, dir. J.-C. Monferran, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2013, pp. 9-29, p. 10).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>36</sup> Voir sur ce point G. Peureux, *La fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009, p. 169 et *suiv.*

l'amène à signaler bon nombre de « défauts » à l'intérieur des mystères<sup>37</sup>. C'est que le théâtre des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles obéit à des principes de composition qui lui sont propres. N'empêche que, même aujourd'hui, il arrive que l'écriture des *fatistes* soit évaluée selon des critères anachroniques<sup>38</sup>.

À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle paraît l'ouvrage important d'Henri Chatelain intitulé *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle*<sup>39</sup>. L'intérêt de ce texte vient du fait que l'auteur y propose un relevé monumental des formes versifiées qu'il a rencontrées dans la production poétique de cette époque. Il s'agit d'une étude unique et influente, qu'aucun ouvrage n'a su remplacer. Bien que Chatelain y traite de la poésie de tous types, on constate que les mystères se trouvent au cœur de ses préoccupations. Car si ce grand philologue s'est aventuré à produire une étude d'envergure sur la versification du XV<sup>e</sup> siècle, il précise que la préparation de son édition du *Mystère de saint Quentin* lui a servi de première étape<sup>40</sup>.

En consultant ce répertoire minutieux, le lecteur perçoit à quel point Chatelain était avide de cataloguer toutes les données formelles que lui présentait la poésie de

---

<sup>37</sup> Comme le fait observer R. Clark, « [n]ineteenth century scholarship [...] was hampered by its effort to impose the norms of Aristotelean poetics in the classification of medieval plays » (R. Clark, « The Miracles de Nostre Dame par personnages : Decadent Dramas ? », in *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, eds. Donald Maddox et Sarah Sturm-Maddox, Brepols, Turnhout, 2008, pp. 219-237, p. 231).

<sup>38</sup> Pour une discussion récente de ce phénomène, voir M. Longtin, « La parole doublant l'action: maladresse ou choix esthétique? La critique et ses présupposés », in *Les pères du théâtre médiéval, Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, dir. M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans, PUR, 2010, pp. 201-211.

<sup>39</sup> H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au quinzième siècle*, Paris, Champion, 1908.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. vii – xv.

l'époque. Mais, comme on l'a dit, la « pratique du relevé » a l'inconvénient de passer sous silence la fonction des formes. Au rondeau seul sont accordées quelques remarques sur son apport dans le contexte du spectacle<sup>41</sup>. Il faudra attendre l'époque de Willem Noomen pour voir la première tentative de marier le relevé de formes et l'analyse fonctionnelle<sup>42</sup>. En se penchant sur l'immense œuvre composite qu'est le *Mystère du Viel Testament*, ce médiéviste néerlandais a proposé des analyses statistiques détaillées, ainsi que des remarques sommaires sur la fonction des formes poétiques. Ce travail constitue une véritable réussite dans la mesure où il éclaire le lecteur sur la facture poétique du mystère – et tout particulièrement sur les liens qui existent entre la forme et le contenu. Mais le traitement du sujet demeure incomplet, car Noomen ne tient guère compte du contexte culturel propre à ce théâtre. Sa démarche laisse plutôt à penser que le *fatiste* rédigeait son texte en vase clos, et que les formes dont il se servait étaient exemptes de spécificité historique.

Tournons-nous à présent vers les travaux d'Omer Jodogne. Son édition de la *Passion* de Gréban – déjà citée à plusieurs reprises – est particulièrement notable, car elle s'est rapidement substituée à l'ancienne version de ce texte établie par Gaston Paris et Gaston Raynaud. Le premier volume de l'ouvrage contient la *Passion* intégrale – 34 429 vers au total – tandis que le deuxième renferme des notes explicatives, y compris un relevé des formes métriques figurant dans le texte. Jodogne y recense 74 formes

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 219-220, « Les rondeaux et l'action ».

<sup>42</sup> W. Noomen, *Étude sur les formes métriques du mystère du vieil testament*, Amsterdam, N.V. Noord-hollandsche uitgevers maatschappij, 1962.

strophiques, dont 34 variétés de formes fixes, ainsi que six mètres différents<sup>43</sup>. Bien que ce relevé ne nous renseigne pas sur la fonction des formes dans le contexte dramatique, il a néanmoins le mérite de mettre en relief la virtuosité technique de l'auteur. Si la *Passion* de Gréban a pu s'imposer comme modèle auprès des *fatistes* ultérieurs<sup>44</sup>, ce sera en partie grâce à cette virtuosité même.

On constate que le relevé de formes découle souvent de la préparation d'une édition critique. En effet, les éditeurs se sont empressés de cataloguer tous les dispositifs métriques contenus dans leurs textes – comme si le relevé permettrait de prouver la valeur du texte en question. Mais le répertoire fourni par Darwin Smith a vu le jour dans un contexte différent. En étudiant les témoins de la *Passion* de Gréban, Smith s'est penché sur une annotation laissée par le copiste, Jacques Richer<sup>45</sup>. Ce scribe du XV<sup>e</sup> siècle a proposé une analyse du prologue de l'œuvre – et notamment, de l'épisode de la chute de Lucifer. Selon Richer, Gréban aurait composé le prologue pour montrer la différence qui existait entre le péché irréparable du diable et le péché réparable de l'homme<sup>46</sup>. En se basant sur cette glose, Smith avance l'hypothèse que la différence théologique se reflétait également dans les dispositifs métriques du texte. Il fait observer qu'Adam s'exprime en sizains, alors que Lucifer s'exprime en cinquains, le cinq étant

---

<sup>43</sup> *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, t. II, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1983, p. 132-139.

<sup>44</sup> Voir sur ce point H. Chatelain, *op. cit.*, pp. 256-257.

<sup>45</sup> D. Smith, « La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la Création du Monde d'Arnoul Gréban. » in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 141-165.

<sup>46</sup> Voir *ibid.*, p. 142 pour la transcription de ce texte liminaire.

considéré à l'époque un « *numerus imperfectus* »<sup>47</sup>. Notre critique parvient ensuite à démontrer que chacune des formes métriques employées dans le prologue possède une spécificité théologique, et que celle-ci est maintenue tout au long de l'œuvre. Dans la deuxième partie de son étude, Smith recense toutes les occurrences des formes en question – ce qui permet au lecteur de vérifier plus facilement ses conclusions<sup>48</sup>. Ce relevé procède d'une analyse codicologique originale, mais sa visée n'est en rien dramatique : il ne touche guère les questions de performance.

Pour conclure, évoquons les travaux de Pierre Servet – en particulier, son édition de la *Vie de saint Christofle* de Claude Chevalet<sup>49</sup>. Encore une fois, on voit qu'un éditeur a pris soin de relever tous les dispositifs métriques pertinents de son mystère. Or Servet ne se borne pas à recenser les formes poétiques : il va jusqu'à proposer une fonction pour chacune d'entre elles dans les notes infrapaginales<sup>50</sup>. Cette approche est certes plus élaborée que celle des éditeurs vus précédemment. Mais les descriptions

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>48</sup> Voir *ibid.*, p. 153 et *suiv.* pour les relevés. Outre le cinquain et le sizain déjà mentionnés, Smith note les occurrences du rondeau simple et du rondeau double, ainsi que les occurrences du huitain *ababbcbc*.

<sup>49</sup> P. Servet, (éd), *La vie de monseigneur saint Christofle [de Chevalet]*, Genève, Droz, 2006.

<sup>50</sup> Nous reproduisons ici un petit nombre d'exemples, afin que le lecteur puisse se faire une idée de la démarche :

vv. 1107-15 Rondeau d'accueil.

vv. 3272-79 Rondeau expressif destiné à traduire l'intensité de la bataille.

vv. 5041-69 Ballade. Cette forme poétique est utilisée, comme au début du premier jour, pour présenter un personnage.

vv. 11155-62 Rondeau parodique de salutation.

vv. 16230-37 Rondeau qui accompagne l'acmé des supplices de Christophe.

offertes par Servet sont très brèves ; en outre, l'on se demande dans quelle mesure les fonctions qu'il propose pourraient s'appliquer à d'autres mystères.

### iii. Au-delà du relevé : pour une versification dynamique

On voit ainsi que les critiques susmentionnés ont recensé et décrit les formes poétiques des mystères, mais sans s'attarder sur leur spécificité historique ou dramatique. C'est que le relevé de formes présente la versification dans une perspective *statique*. Or il existe quelques travaux qui proposent une vision plus dynamique du sujet. En poussant l'analyse au-delà du relevé, certains chercheurs ont montré que la versification théâtrale possédait une grande fluidité : elle évoluait en fonction des pratiques d'écriture et de performance.

Précisons d'emblée que les théoriciens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'ont guère abordé le fonctionnement des textes dramatiques dans leurs traités : on est donc mal renseigné sur la vision esthétique que les médiévaux se faisaient du théâtre. Même les *Arts de la seconde rhétorique*, qui regorgent d'informations concernant les autres genres poétiques, restent relativement muets en ce qui a trait aux spécificités de la poésie conçue pour la représentation – la seule exception conséquente étant l'*Instructif de la seconde rhétorique*<sup>51</sup>. Ce texte fut largement ignoré par les historiens du théâtre avant la

---

<sup>51</sup> Pour l'édition « classique » de ce traité, voir « L'instructif de la seconde rhétorique », in *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, eds. Arthur Piaget et Eugénie Droz, 2 vols., Paris, Firmin Didot, 1910-1925, fols. a ii r<sup>o</sup>-c iii r<sup>o</sup>. Nous renverrons cependant à la récente réédition : « Instructif de la seconde rhétorique », in *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, dir. J.-C. Monferran, Paris, Champion, 2015, pp. 69-138. L'abréviation *Muse* sert à désigner ce recueil.

publication d'une étude de Graham A. Runnalls<sup>52</sup>. Quant à la versification en particulier, Runnalls suit de près l'argument du traité lorsqu'il affirme que « l'emploi des formes fixes et d'autres systèmes de versification est essentiel, surtout pour les 'regretz et plainctes', c'est-à-dire dans les passages où la tension émotive est particulièrement marquée »<sup>53</sup>. Ainsi, il existerait une relation motivée entre le contenu et la forme : les situations les plus chargées du point de vue expressif appelleraient par leur nature même une versification complexe, « hors du commun »<sup>54</sup>. On reconnaît d'emblée le dynamisme et la fraîcheur de cette analyse, qui procède de la lecture d'un document d'époque. Or Claude Thiry a vu dans cette étude des réflexions générales qui pouvaient être affinées. En se basant sur plusieurs documents du XV<sup>e</sup> siècle, Thiry a proposé une nouvelle vision du théâtre qui plaçait les textes dramatiques à mi-chemin du narratif et du lyrique<sup>55</sup>. Le lien entre le contenu et la forme – déjà évoqué par Runnalls – serait la manifestation d'un concept plus général que Thiry appelle la « *congruentia* »<sup>56</sup>. Conformément à ce principe, le *fatiste* devait veiller à ce que la situation dramatique soit congruente non seulement avec la versification, mais également avec la disposition des personnages, ou même avec le décor. Bref, ce principe de *congruentia* – ou de « congruence » – devait sous-tendre toute la construction du mystère.

---

<sup>52</sup> G.A. Runnalls, « Le mystère français: un drame romantique ? », in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento, XVI Convegno*, eds. M. Chiabó et F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Rome, 1992, pp. 225-244.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>55</sup> C. Thiry, « Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in *Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance*, numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, eds. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 52.

Les deux études qu'on vient d'évoquer nous donnent des indices importants concernant la composition des textes dramatiques. Mais elles n'éclairent toujours pas la fonction de la versification dans le contexte du spectacle. Cherchant à élucider cette question, Véronique Dominguez a porté un regard sur l'emploi du rondeau et du *Planctus* à l'intérieur des *Passions*. Elle en vient à proposer que ces deux formes métriques étaient liées au développement d'un rythme :

Formes versifiées, où le rythme joue un rôle capital, le rondeau et le *Planctus* constituent les fondements esthétiques des *Passions*. En composant un texte destiné à la scène, ou qui en conserve le souvenir, le *fatiste* qui les choisit témoigne d'une conscience du corps de l'acteur et de ses potentialités<sup>57</sup>.

Pour Dominguez, le rythme généré par les formes versifiées n'est pas qu'un simple ornement pour l'oreille : il inscrit les potentialités du corps de l'acteur. En partant de cette idée, elle montre de façon convaincante que les dispositifs métriques favorisaient bon nombre d'actions et de gestes sur scène<sup>58</sup>.

Tournons-nous à présent vers le travail collaboratif de Taku Kuroiwa, Xavier Leroux et Darwin Smith<sup>59</sup>. Les trois chercheurs ouvrent leur étude en reconnaissant que la structure versifiée du texte théâtral permettait d'assurer sa mémorisation et sa conservation<sup>60</sup>. Comme on l'a vu, la fonction « mnémotechnique » du vers était reconnue dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, ces critiques vont plus loin dans leur analyse. Ils

---

<sup>57</sup> V. Dominguez, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 232.

<sup>58</sup> On lira à profit l'ensemble du chapitre que V. Dominguez consacre à l'analyse du rondeau et du *Planctus* (*ibid.*, pp. 231-289). Nous reviendrons plus loin sur certaines idées qui y sont présentées.

<sup>59</sup> T. Kuroiwa, X. Leroux et D. Smith, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales*, vol. 59, 2010, en ligne.

<sup>60</sup> *Ibid.*, par. 5.

soutiennent que, dans le contexte de la performance, les textes théâtraux présentaient une variabilité considérable :

[N]ous pouvons affirmer que le format rythmique imposé au discours dramatique en vue de sa conservation n'est pas systématiquement reproduit à l'identique lors de son oralisation théâtrale ou non-théâtrale. Contrairement au texte écrit, le texte performé se caractérise par une grande variabilité. Celle-ci se réalise notamment par des interpolations textuelles, par des interversions de personnages pour un même rôle, [ou] par la retranscription mouvante de formes telles que le rondeau<sup>61</sup>.

Ainsi, il existerait un décalage l'écrit et l'oral – entre le *texte* et la *performance*. Une telle perspective amène à considérer les dispositifs métriques non pas comme des gabarits immuables, mais plutôt comme des structures plastiques, susceptibles d'évoluer en fonction des réalités du spectacle.

En dernier lieu, évoquons une étude dans laquelle Marie Bouhaïk-Gironès et Estelle Doudet revisitent la fabrique des textes dramatiques<sup>62</sup>. Les chercheuses ont mis en évidence des similarités frappantes entre deux passages figurant dans la *Moralité de saint Antoine* d'une part, et dans le *Mystère de saint Sébastien* de l'autre. Les similarités en question, qui relèvent à la fois du lexique et de la métrique, sont indéniables et pourtant difficiles à expliquer<sup>63</sup>. Les deux critiques présentent une hypothèse selon laquelle ces ressemblances seraient le résultat d'une forme de réécriture, propre aux milieux où les *fatistes* étaient recrutés<sup>64</sup>. Cette analyse constitue un rappel salutaire que la versification

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, par. 11.

<sup>62</sup> M. Bouhaïk-Gironès et E. Doudet, « L'auteur comme praxis. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre » *Perspectives médiévales*, vol. 35, 2014, en ligne.

<sup>63</sup> *Ibid.*, par. 21 et *suiv.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, par. 23.

dramatique n'est pas née de rien : elle a été conditionnée par une série d'influences interconnectées.

#### iv. Structure de la présente thèse

Il apparaît ainsi que la recherche sur la versification des mystères est principalement de deux types. D'une part, on a le relevé statique ; de l'autre, les études proposant une vision plus dynamique du sujet. Ce travail s'inscrit dans la deuxième catégorie. Nous postulons en effet que la versification théâtrale a été façonnée par un ensemble de facteurs historiques qui, encore aujourd'hui, sont trop souvent laissés pour compte. Ainsi, la première partie de cette thèse, intitulée « Éléments d'histoire et de société », propose de remettre les formes poétiques du mystère dans leur contexte d'origine. Au premier chapitre, nous présenterons les formes poétiques les plus pertinentes pour le genre du mystère, en prêtant une attention particulière à l'évolution qu'ont connue ces formes. Quant au deuxième chapitre, il consistera en une discussion de la culture poétique et théâtrale propre au bas Moyen-Âge, ainsi que des institutions chargées de diffuser cette culture. On verra que le mystère faisait partie intégrante d'une société où la maîtrise du vers servait des besoins à la fois civiques et spirituels.

Mais au-delà de toute question historique, on s'attachera à analyser la spécificité des formes dans le contexte dramatique : la deuxième partie de notre travail, intitulée « Forme et fonction sur scène », vise à éclairer diverses facettes de cette question. Au chapitre trois, l'on se penchera sur les poèmes à forme fixe intégrés dans nos textes afin d'en proposer une typologie fonctionnelle. Reconnaissons cependant qu'aucune tentative de classement ne peut parfaitement circonscrire un ensemble de morceaux aussi hétérogènes. Dans cette perspective, nous avons choisi de consacrer le chapitre suivant à

l'étude des « morceaux particuliers » : c'est ainsi que nous décrivons les poèmes qui ne rentrent pas dans notre typologie. Le cinquième chapitre, enfin, portera sur six épisodes clés de notre corpus, choisis en fonction de leur richesse versificatoire. En interrogeant la structure de ces passages, on sera amené à considérer bon nombre de formes strophiques autres que les formes fixes. Ainsi, au terme de notre étude, l'on aura abordé l'essentiel de la versification des mystères, en proposant une vision de ce que pourraient être les constantes de cette versification.

Avouons que la structure de notre thèse telle que nous l'avons esquissée pourrait susciter une critique de la part du lecteur. En divisant ce travail en deux sections – la première de nature historique et la deuxième de nature théâtrale-littéraire – il apparaît que nous rétablissons la même division que nous nous proposons de surmonter au début : autrement dit, que le *texte* demeure séparé de son *contexte*. Mais nous ne considérons pas ces deux sections comme étant distinctes. C'est plutôt que la première partie sert de base à la deuxième, qui constitue son prolongement logique. Nous veillerons à mettre en valeur les filiations entre les deux sections afin de faire valoir l'idée que texte et contexte – ou *jeux et enjeux* – sont indissociables pour qui voudrait restituer au mystère sa pleine valeur poétique et dramatique.

Avant de clôturer cette introduction, évoquons les annexes qui accompagnent ce travail. Comme on l'a déjà indiqué, la majeure partie de cette thèse sera consacrée à l'étude des formes fixes intégrées dans nos quatre mystères. Il nous a donc paru essentiel de répertorier chacun des poèmes en question, par souci d'exhaustivité. Nos annexes présentent les résultats de cette « cueillette » :

### ***Annexe 1 – Statistiques générales sur les formes fixes***

Cette rubrique présente des informations purement numériques sur les formes recensées dans notre corpus. Nous divisons les poèmes selon le genre (rondeau, ballade, virelai, ou chant royal), de même que selon le mystère où ils apparaissent.

### ***Annexes 2 et 3 – Distribution fonctionnelle / Relevés fonctionnels***

Ces documents présentent les formes fixes classées selon leur fonction. L'annexe 2 permet de voir la distribution des fonctions d'un point de vue statistique. Quant à l'annexe 3, il consiste en un relevé de tous les poèmes du corpus : nous y donnons le numéro de vers ou de page pour chacune des formes.

### ***Annexe 4 – Morceaux supplémentaires***

Cette section contient un choix de poèmes n'ayant pas été abordés dans le corps du texte, toujours classés selon leur fonction. Nous y proposons une transcription partielle des morceaux, ainsi qu'une brève note explicative pour chacun d'entre eux.

### ***Annexe 5 – Analyse détaillée des six épisodes du chapitre cinq***

Ce document accompagne les six épisodes analysés au chapitre cinq. Nous y présentons la versification de ces extraits sous forme d'un graphique.

À certains égards, le contenu de ces annexes pourrait surprendre – surtout que nous venons d'insister sur les nombreux inconvénients liés à la « pratique du relevé ». Or, le relevé n'est pas inopérant en soi : au contraire, le classement et la description des formes poétiques sont des éléments cruciaux de ce travail. Mais à la différence de nos devanciers qui ont eu tendance à considérer le relevé comme un point d'aboutissement, nous le considérons plutôt comme un point de départ. En effet, la cueillette des données n'est

qu'une première étape qui permettra de tirer des conclusions solides quant au fonctionnement dramatique des formes. Comment le système de versification des *fatistes* s'est-il mis en place ? Quels facteurs auraient motivé l'emploi d'une forme particulière dans un passage donné ? Ce sont des questions d'apparence simple, mais dont on ne pourra découvrir les réponses qu'au terme d'un profond questionnement. Voilà la quête que nous entreprendrons dans les pages qui suivent.

## Première partie – Éléments d'histoire et de société

# Chapitre 1

## 1 Présentation des formes

### 1.1 Introduction

La section précédente a permis de présenter certains biais liés aux travaux sur la versification théâtrale – et en particulier, à ce que nous avons appelé la « pratique du relevé ». On sait notamment que cette pratique tend à faire l'économie de toute discussion historique des formes poétiques. Même lorsque les critiques s'aventurent à proposer des analyses plus approfondies de la versification théâtrale, ils abordent le sujet dans une perspective que l'on peut décrire comme atemporelle. Tout se passe comme si le mystère tombait du ciel avec ses composantes formelles déjà en place, celles-ci ayant toujours existé telles qu'elles se présentent dans le document dramatique : or, il n'en est rien. À vrai dire, le mystère constitue un assemblage de formes dont chacune possède une histoire et une fonction propre. Voilà l'idée centrale qui sera développée au cours du présent chapitre.

Nous avons déjà signalé que cette thèse porterait en grande partie sur les formes fixes – et ce, au détriment d'autres configurations strophiques plus fréquentes dans nos textes. Ce choix procède de deux facteurs. D'abord, on considère que les formes fixes sont pourvues d'une certaine autonomie textuelle, ce qui les rend particulièrement

propices à l'analyse<sup>65</sup> ; ensuite, on note que ces dispositifs sont associés depuis l'origine à une culture de performance. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que certains critiques se soient déjà intéressés à décrire l'emploi des formes fixes sur la scène médiévale. Or, si nos poètes-dramaturges ont su tirer profit de genres tels que le rondeau ou la ballade, il importe de rappeler que ceux-ci ont été façonnés en-dehors du milieu théâtral.

Écrire l'histoire des formes poétiques du bas Moyen-Âge, c'est en grande partie écrire l'histoire d'une pratique curiale. On sait depuis Daniel Poirion que, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, poésie et politique sont inextricablement liées. Dans un ouvrage qui a fait date, Poirion retrace l'évolution de divers genres en montrant comment chaque génération d'écrivains adaptait les formes aux conditions changeantes de la cour<sup>66</sup>. On songera également à la poésie issue du milieu urbain : les travaux de Paul Zumthor ont ouvert la voie à toute une réévaluation des prouesses formelles de la Grande Rhétorique<sup>67</sup>. Or, la versification théâtrale n'a guère bénéficié du même intérêt auprès des chercheurs – ce qui est d'autant plus surprenant que bon nombre de *fatistes* étaient aussi Rhétoriciens. Il en résulte que, même aujourd'hui, les œuvres dramatiques demeurent en grande partie absentes des études historiographiques consacrées à la poésie médiévale<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Dans notre dernier chapitre, on verra en effet que les autres formes strophiques ont parfois tendance à « disparaître » dans la trame textuelle : dès lors, il arrive que leurs effets soient difficiles à cerner.

<sup>66</sup> Voir D. Poirion, *Le poète et le prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles D'Orléans*, Paris, PUF, 1965.

<sup>67</sup> Voir surtout P. Zumthor, *Le masque et la lumière : la poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>68</sup> Reconnaissons cependant que la situation a évolué depuis peu. Pour ne citer qu'un exemple, l'ouvrage collaboratif d'Adrian Armstrong et de Sarah Kay accorde une place considérable à la poésie du spectacle.

Quant aux spécialistes du théâtre, l'on a vu qu'ils se sont montrés réticents à aborder les formes poétiques sous un angle historique. Qui plus est, les rares chercheurs ayant traité de cette question ont procédé de façon à dissocier la pratique scénique d'avec celle de la cour<sup>69</sup>. Pourtant, le simple constat que des dramaturges tels que Jean Molinet ou André de la Vigne se soient illustrés tant dans la poésie curiale que dans le genre du mystère invite à réévaluer cette dissociation.

L'objectif du présent chapitre est double. Nous présenterons les formes poétiques les plus pertinentes pour notre corpus, tout en avançant nos premières hypothèses quant à la fonction de celles-ci. Ensuite, nous replacerons ces formes dans leur contexte d'origine, afin de laisser apparaître la parenté entre mystères et poésie. Mais avant de discuter le développement des formes individuelles, commençons avec quelques commentaires généraux sur le statut du vers au Moyen-Âge. Cette entrée en matière permettra de répondre à une question apparemment d'une telle banalité qu'elle n'a guère attiré l'attention des critiques : pourquoi les mystères sont-ils écrits en vers ?

## 1.2 Le vers au Moyen-Âge : remarques générales

L'on reconnaît de nos jours deux grands modes d'expression littéraire – à savoir, la prose et le vers. Si une telle division de la littérature existe depuis des millénaires, on

---

Voir A. Armstrong et S. Kay, *Knowing Poetry, Verse in Medieval France from the 'Rose' to the 'Rhétoriciens'*, Cornell, Ithaca, 2011.

<sup>69</sup> Voir notamment les remarques de Véronique Dominguez sur le rondeau dans les Passions dramatiques : *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 231 et suiv.

notera qu'il y eut des variations terminologiques. À l'époque romaine, les auteurs parlaient de l'*oratio soluta* par opposition à l'*oratio poetica*<sup>70</sup> ; les théoriciens du XV<sup>e</sup> siècle, quant à eux, désignaient l'écriture versifiée sous le terme de la *seconde rhétorique*<sup>71</sup>. Il faut attendre le XVI<sup>e</sup> siècle pour qu'apparaissent les étiquettes modernes de la prose et du vers, dotées de leurs acceptions actuelles<sup>72</sup>.

Les mystères des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont tous rédigés en vers<sup>73</sup>. Ce constat, tout évident qu'il soit, est néanmoins remarquable dans la mesure où le Moyen-Âge tardif est traditionnellement considéré comme étant l'époque du *dérimage*. Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les anciens romans et épopées sont adaptés – ou « translétés » – en prose, afin de répondre au nouveau goût du public. Ainsi, le développement contemporain d'un corpus de textes dramatiques rédigés exclusivement en vers représente une sorte de défi à l'esthétique dominante. En se servant du vers pour écrire son texte, le *fatiste* paraît opérer

---

<sup>70</sup> Voir W. T. Elwert, *Traité de versification française : des origines à nos jours*, Éditions Klincksieck, Paris, 1965, p. 1.

<sup>71</sup> Sur l'utilisation de ce terme dans les traités poétiques du XV<sup>e</sup> siècle, voir l'introduction du recueil édité par Ernest Langlois : *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, éd. E. Langlois, pp. i-iii. Langlois y souligne la double acception de cette expression : en effet, si le terme de *seconde rhétorique* fait généralement référence au vers par opposition à la prose, il peut également désigner la littérature vernaculaire par opposition à la littérature latine. Toutefois, aux fins de la présente thèse, c'est surtout la première acception qui prévaudra.

<sup>72</sup> Ces termes sont employés notamment par le poète et théoricien rouennais Pierre Fabri, qui s'en sert dans son traité de rhétorique paru en 1521. Voir P. Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, [1890]. Les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles furent le lieu de grands changements en ce qui concerne le statut de la poésie vernaculaire. Voir à ce sujet G. Peureux, *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009 (surtout le chapitre 7, « Naissance d'une discipline (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles) et d'une poésie française », pp. 257-311). Nous traiterons plus amplement du statut intellectuel et social de la poésie au chapitre suivant.

<sup>73</sup> Exception faite des didascalies et de quelques rares épîtres en prose insérées dans la trame des vers.

un choix qui va « à contre-courant »<sup>74</sup>. Or, ce choix procède d'un ensemble de facteurs – tant esthétiques que pragmatiques – qu'il convient à présent d'élucider.

Certains avancent l'idée que l'expansion de la prose, loin de diminuer l'importance du vers, a contribué à une définition accrue de ce dernier au Moyen-Âge tardif. Selon l'argument d'Adrian Armstrong et de Sarah Kay, l'emploi du vers tend à se spécialiser à la fin de la période médiévale. Jouant un rôle crucial dans le maintien et la diffusion du savoir, le vers concerne surtout les textes qui présentent une « ambition épistémique »<sup>75</sup>. On notera que le lien entre versification et théâtre retient souvent l'attention d'Armstrong et de Kay : ils vont même jusqu'à affirmer qu'au Moyen-Âge, le vers constitue un prérequis indispensable à la performance<sup>76</sup>. D'après ces deux critiques, cet état de fait relèverait de la nécessité de bien distinguer entre la langue des acteurs et celle du public qui les entourait<sup>77</sup>. Qu'un tel besoin pragmatique ait favorisé l'adoption du vers chez les *fatistes* paraît probable : on sait qu'acteurs et spectateurs étaient souvent en étroite proximité au Moyen-Âge<sup>78</sup>. Mais outre toute question de pragmatisme, il importe de savoir quelle vision esthétique les médiévaux se faisaient du vers.

---

<sup>74</sup> C'est l'expression élégante employée par un certain critique. Voir J.-C. Mühlethaler, « Vers statt Prosa: Schreiben gegen den Storm im Frankreich des ausgehenden Mittelalters », *Chloe: Beihefte zum "Daphnis"*, vol. 42, 2010, pp. 163-82.

<sup>75</sup> A. Armstrong et S. Kay, *op. cit.*, p. 3.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>77</sup> *loc. cit.*

<sup>78</sup> Jelle Koopmans a notamment soutenu que, comparée à celle du théâtre moderne, la mise-en-scène du théâtre médiéval accordait moins d'importance à la distance entre les acteurs et les spectateurs (*Le théâtre des exclus au Moyen-Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997, p. 31). On pense également aux travaux d'Elie Konigson. Selon lui, le théâtre du Moyen-Âge prenait en charge des lieux qui relevaient de la vie quotidienne : le spectacle se déroulait dans un « espace vécu » (E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 77).

Les traités de grammaire parus dès le haut Moyen-Âge montrent que le vers possédait plusieurs avantages aux yeux des érudits médiévaux. Selon eux, il facilitait la mémorisation, tout en imposant à l'écrivain une concision qui faisaient souvent défaut dans les textes en prose<sup>79</sup>. La fonction mnémotechnique du vers semble pertinente pour le mystère, car elle rappelle le concept de la « rime mnémonique », évoqué par les critiques dès le XIX<sup>e</sup> siècle. On notera que des recherches ultérieures ont suggéré les limites de cette rime<sup>80</sup> ; mais Petit de Julleville n'avait peut-être pas tort de postuler un lien entre la versification et la mémoire, puisque ce lien était reconnu par les médiévaux eux-mêmes<sup>81</sup>. En revanche, la tendance du vers à favoriser la concision paraît difficilement applicable au mystère, à moins de considérer que les contraintes de la versification exigeaient une certaine limpidité dans l'expression du *fatiste*. Car en fin de compte, ce qui fait la spécificité du vers par opposition à la prose, c'est que le premier exige le respect de structures préétablies – tant au niveau de la métrique qu'au niveau de la rime – qui obligent l'auteur à « tailler » son expression. C'est d'ailleurs grâce à ces structures serrées qu'un texte en vers se prête aussi facilement à la mémorisation. On peut même

---

<sup>79</sup> Voir à ce sujet les remarques d'Anne Grondeux (*Le Graecismus d'Evrard de Béthune à travers ses gloses : entre grammaire positive et grammaire spéculative du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 36-40).

<sup>80</sup> On pense notamment aux deux études classiques de Giuseppe di Stefano : « A propos de la rime mnémonique », in *Jeux de mémoire. Aspects de mnémotechnie médiévale*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1985, pp. 35-42 ; ainsi que « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », in *The Theater in the Middle Ages*, éd. H. Braet, J. Nowé and G. Tournouys, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 194-206.

<sup>81</sup> Plus généralement, on peut considérer que le vers fait partie de ces dispositifs mnémotechniques qui sont essentiels dans une société où la transmission du savoir se faisait surtout de manière orale. Sur l'importance de tels dispositifs dans les sociétés analphabètes, voir B. Stock, *The Implications of Literacy : Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 15. Rappelons qu'à l'époque où étaient représentés les mystères, la culture écrite ne touchait encore qu'un nombre de personnes restreint ; ainsi, la versification aurait facilité la transmission des textes auprès des acteurs illettrés.

supposer que le cadre versifié fait office de filet de sécurité : il assure au texte une fermeté qui lui permet de résister à la corruption et à la dégradation<sup>82</sup>. Cet aspect paraît crucial pour le mystère, étant donné le poids théologique de son contenu.

C'est justement le lien entre le vers et le sacré qui retiendra notre attention à présent. Il est bien connu que les premiers écrits versifiés en vernaculaire dans le domaine français étaient étroitement associés à la pratique de la foi – l'exemple le plus ancien étant la *Séquence de sainte Eulalie* (c. 878)<sup>83</sup>. Ce texte para-liturgique présente une variété de mètres, trait formel qui résultait sans doute de la nécessité de faire conformer les distiques à une mélodie existante<sup>84</sup>. Même si musique et poésie vont se dissocier au cours des siècles suivants, le lien entre le vers et le culte chrétien perdurera : encore au XVI<sup>e</sup> siècle, Pierre Fabri se proposera d'initier les apprentis *facteurs* à une activité par laquelle « leur dévotion croistra »<sup>85</sup>. On voit donc que la versification médiévale est du début à la fin associée aux pratiques dévotionnelles. Sans doute ce lien durable était-il dû en partie aux contraintes métriques et rimiques du vers : ces mêmes contraintes permettaient d'élever la langue au-dessus du quotidien, pour en faire un

---

<sup>82</sup> Le vers fonctionne « comme le marbre pour les inscriptions », affirmait G. Lote (t. 1, p. 3). Avouons que cette comparaison pittoresque semble légèrement en décalage avec ce que l'on sait des conditions de travail des *fatistes*. Un exemple : le procès-verbal associé à la représentation du *Mystère de saint Martin* nous apprend qu'André de la Vigne rédigea le texte du mystère en l'espace de cinq semaines seulement. Mais de toute évidence, cette rapidité n'entravait en rien le respect des propriétés techniques et esthétiques du vers ; au contraire, elle prouve à quel point la maîtrise de ces propriétés était profonde chez les *fatistes*.

<sup>83</sup> Parmi les autres exemples de poèmes anciens ayant trait à un sujet religieux, on retiendra notamment *La Vie de saint Léger* (c. 980) ainsi que *La Vie de saint Alexis* (milieu du XI<sup>e</sup> siècle).

<sup>84</sup> Voir sur ce point G. Peureux, *op. cit.*, p. 40, n. 1. Sur le genre de la « séquence » et son association avec le chant liturgique, voir P. Zumthor, *La lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, pp. 194 et *suiv.*

<sup>85</sup> P. Fabri, *Le Grand et vrai art ...* t. II, p. 3.

moyen de communication proprement spirituelle. Que ce soit dans les séquences, dans les concours de poésie, ou encore dans l'espace du jeu, la versification constituait un signe de l'orientation sacrée du texte<sup>86</sup>.

Ce survol a permis de montrer que mystères et versification étaient indissociables à l'époque qui nous intéresse – et cela, pour des raisons aussi esthétiques que pragmatiques. Au terme de ces réflexions générales, il convient de nous tourner vers l'examen des formes poétiques elles-mêmes. La discussion qui suit nous amènera à avancer nos premières hypothèses sur la constitution de ces immenses poèmes *par personnages* que sont les mystères.

### 1.3 L'octosyllabe et la « forme simple »

Tous les mystères de notre corpus possèdent ce que l'on appellera une *forme simple* : un dispositif dont le poids statistique lui confère le statut de « degré zéro » de la poésie dramatique<sup>87</sup>. Si l'on est souvent tenté de croire que les mystères sont majoritairement écrits en octosyllabes à rimes plates, la réalité est plus complexe. En effet, parmi les quatre pièces de notre corpus, ce dispositif n'est majoritaire que dans la

---

<sup>86</sup> Nous n'entendons pas affirmer que les textes versifiés du Moyen-Âge présentent tous une orientation sacrée : le seul examen du corpus important de farces – pour ne nommer que ce genre-là – suffirait à démentir cette idée. Néanmoins, il apparaît qu'un écrivain désireux de composer un texte sacré était plus susceptible de choisir le vers que la prose, surtout si le texte en question était destiné à la déclamation publique.

<sup>87</sup> W. Noomen a jadis signalé l'existence dans le *Mystère du Vieil Testament* de ce qu'il nomme la « technique de base » : celle-ci consisterait à faire alterner des passages d'octosyllabes à rimes plates avec d'autres types de strophes – notamment les quatrains, cinquains, et sizains (*Étude sur les formes métriques du mystère du vieil testament*, Amsterdam, N.V. Noord-hollandsche uitgevers maatschappij, 1962, p. 22). Notre concept de la « forme simple » se distingue de cette technique dans la mesure où il n'implique pas le mélange de plusieurs strophes.

*Passion* de Gréban<sup>88</sup>. Bien que l’octosyllabe demeure de loin le mètre le plus fréquemment employé, les autres pièces de notre corpus reposent plutôt sur le quatrain à rimes croisées *abab*<sup>89</sup>. Étant donné que ces formes sont en général fonctionnellement équivalentes, l’on aura souvent recours à l’expression « forme simple » pour désigner conjointement les deux dispositifs, veillant à les distinguer le cas échéant.

En considérant l’emploi de la forme simple au sein des mystères, on est surtout frappé par sa polyvalence. Dans son étude sur le *Mystère du Vieil Testament*, Willem Noomen signale que l’octosyllabe sert « dans toutes les situations que comporte l’action dramatique »<sup>90</sup> ; il constate en outre que cette forme se trouve « dans la bouche de tous les interlocuteurs, sans différence de rang ou d’importance »<sup>91</sup>. Nous proposons à présent deux extraits qui confirment la pertinence de ces observations pour notre corpus, tout en offrant un aperçu des fonctions les plus fréquemment associées à la forme simple.

---

<sup>88</sup> Les relevés effectués par O. Jodogne confirment que l’emploi de l’octosyllabe à rimes plates est majoritaire dans toutes les sections de l’œuvre, bien qu’il y ait des divergences : ainsi, le taux d’utilisation de cette forme est à son niveau le plus bas dans le Prologue, où il est de 69,20%. Dans la deuxième journée, en revanche, ce chiffre s’élève à 87,57%. Voir *Le Mystère de la Passion d’Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, t. II, 1983, pp. 132-139, p. 133.

<sup>89</sup> H. Chatelain a constaté que dans le *S. Quentin*, le quatrain à rimes croisées concernait 43% des vers, contre 36% qui étaient des octosyllabes à rimes plates. Dans le *S. Didier*, l’emploi de la rime plate est très réduit comparé au quatrain : elle ne concerne que 3% des vers (*Recherches sur le vers français au quinzième siècle*, Paris, Champion, 1909, pp. 84-85). Quant au *Mystère de saint Martin*, ce texte emploie comme versification de base le quatrain à rimes croisées avec concaténation, ce qui produit des chaînes de huitains du type *ababbcbc* (voir C. Thiry, « Pour faire ... misteres bien limitez : observations sur la versification du Mystère de saint Martin d’André de La Vigne », in *Mélanges G. di Stefano*, 2004, pp. 423-435, p. 424-5). Nous considérons que ces strophes concaténées – qui apparaissent également ailleurs dans le corpus – sont fonctionnellement équivalentes aux quatrains simples, la différence ne résidant que dans l’effet sonore.

<sup>90</sup> W. Noomen, *op. cit.*, p. 66.

<sup>91</sup> *loc. cit.*

Le premier extrait, tiré du prologue de la *Passion* de Gréban, consiste en un monologue déclamé par Dieu au moment où il procède à la création du monde :

DIEU LE PÈRE  
 [N]ous produirons nouvelles choses  
 dont les ydees sont enclouses,  
 reluisans eternellement,  
 en nostre seul entendement.  
 Et, pour commencer nostre ouvrage,  
 crèons le ciel en hault estaige [...]  
 Après, crèons quatre elemens  
 qui seront les commencemens  
 concurrens a causer la masse  
 de toute créature basse [...]  
 Le feu, comme le plus ysnel,  
 en la circuïté du ciel  
 situons pour prendre retrait.      *Passion*, v. 47-65

Ce passage montre de manière explicite que la forme simple peut revêtir un caractère narratif. La création du monde est présentée comme une série d'étapes distinctes qui, conjointement, forment une séquence linéaire. De surcroît, chaque étape de cette séquence est liée à une activité concrète : en parlant, Dieu *fait*. On voit ainsi que l'emploi de l'octosyllabe à rimes plates ne sert pas seulement la narration, mais aussi l'action, ces deux éléments étant étroitement liés.

Outre son association avec l'action et la narration, la forme simple est celle que l'on rencontre dans les dialogues sans valeur esthétique particulière. Elle est le véhicule des échanges prosaïques entre les personnages, de leurs questions, ainsi que de l'ensemble de la communication pragmatique nécessaire à la progression de la pièce. Dans cette perspective, il est logique que le messager païen Tost-Venu se serve de la forme simple pour demander son chemin au Fou dans le *Mystère de saint Didier* :

TOST-VENU  
 Enseigne moy la forteresse  
 De Lengres & tu feras bien.

LE FOL

Dictes-vous que je suis abbesse ?  
Encores n'en sçavoy-je rien.

TOST-venu

Où demeure ung seigneur de bien  
Qui se fait Didier appeller ?

LE FOL

Par ma foy, je ne sçay combien,  
Mais il ne vault rien saler. S.D., p. 163-164

Entre la création du monde par Dieu et ce dialogue qui fait parler deux personnages comiques, le contraste est frappant : voilà ce qui montre la justesse des remarques de Noomen évoquées plus haut. Il s'agit ici d'une demande banale de la part du messager, qui interpelle le Fou dans l'espoir d'obtenir des renseignements purement pratiques. S'il est vrai que la réponse incompréhensible du Fou confère un certain esthétisme à l'échange<sup>92</sup>, le lien entre la forme simple et le dialogue terre-à-terre demeure patent.

Tournons-nous maintenant vers des questions d'historiographie. Les critiques ayant abordé l'histoire de l'octosyllabe signalent qu'il est le vers le plus ancien de la poésie française<sup>93</sup>. Selon Georges Lote, le vers octosyllabique est depuis l'origine un « vers universel »<sup>94</sup> qui sert à véhiculer la matière de presque tous les genres. Dans cette perspective, le caractère polyvalent que ce vers revêt dans les mystères correspond parfaitement à la tradition. Si la première grande floraison de l'octosyllabe à rimes plates

---

<sup>92</sup> On pensera à l'esthétique de la poésie fatrasique. Voir à ce sujet L.C. Porter, *La Fatrasie et le fatras : essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen-Âge*, Genève, Droz, 1960.

<sup>93</sup> Sur l'histoire de l'octosyllabe, voir G. Lote, *Histoire du vers français, Première partie : Le Moyen-Âge*, t. II, Paris, Éditions Boivin, 1951, pp. 58 et *suiv.* ; W. Th. Elwert, *Traité de versification française : des origines à nos jours*, Éditions Klincksieck, Paris, 1965, p. 115 et *suiv.* On notera également que les diverses manifestations de l'octosyllabe ont été abondamment discutées dans un collectif récent : *Poétiques de l'octosyllabe*, eds. Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, Paris, Champion, 2018.

<sup>94</sup> *op. cit.*, p. 59.

coïncide avec le développement du roman courtois au milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>95</sup>, il importe de considérer un autre genre octosyllabique qui est sans doute plus proche des textes dramatiques – celui du *dit*.

Comme l'indique Paul Zumthor, l'usage du terme *dit* au Moyen-Âge était flottant<sup>96</sup>. Bien que ce genre ait eu un caractère lyrique le plus souvent, il pouvait également contenir des éléments narratifs, voire didactiques<sup>97</sup>. En fin de compte, le trait le plus significatif du *dit*, c'est qu'il était transmis par la voix sans accompagnement mélodique<sup>98</sup>. Mais ce sont surtout les paramètres formels du genre qui nous intéressent : si les premiers *dits* revêtaient la forme de douzains, bon nombre d'exemples ultérieurs étaient composés d'octosyllabes à rime plate, de quatrains, ou encore de huitains<sup>99</sup>. Que les *fatistes* se soient servis de ces mêmes dispositifs dans la rédaction de leurs pièces n'est sans doute pas un hasard. En effet, la « forme simple » des mystères apparaît

---

<sup>95</sup> Voir G. Gros et M.-M. Fragonard, *Les formes poétiques du Moyen-Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan, 1995, pp. 11-12. Les auteurs soulignent le lien entre l'essor de la littérature narrative et l'épanouissement du couplet d'octosyllabes à rimes plates. Comme on vient de le voir, cette association est également pertinente pour le genre du mystère.

<sup>96</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 406.

<sup>97</sup> Zumthor souligne la difficulté qu'il y a à définir le *dit* sur le plan thématique (*ibid.*, 416), mais il propose plusieurs études de cas pertinentes. On lira notamment son analyse des *Vers de la Mort* (c. 1195) du moine Hélinand de Froimond (*ibid.*, 406-408). Ce texte constitue le plus ancien exemple de *dit* qui nous ait été conservé, mais bon nombre de ses caractéristiques trouvent un écho dans les *dits* des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : la forme même de ce poème – le douzain *aab aab bba bba* – recevra ultérieurement le nom de « douzain d'Hélinand », et connaîtra une longue fortune, y compris au sein des textes dramatiques.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 416.

comme un prolongement de la tradition du *dit*<sup>100</sup>. Elle est un avatar tardif de ce vaste genre poétique que Zumthor associe au « triomphe de la parole »<sup>101</sup>.

## 1.4 Le décasyllabe

Comparé à l’octosyllabe, le décasyllabe est nettement moins fréquent dans notre corpus : de nos quatre textes, seul *Le mystère de saint Martin* contient une proportion de décasyllabes importante. Les relevés effectués par Claude Thiry montrent en effet que cette pièce comporte 3 287 vers décasyllabiques sur un total de 10 445 vers, ce qui équivaut à un taux d’utilisation de 31,47% sur l’ensemble de l’œuvre<sup>102</sup>. Mais – observation intéressante – le décasyllabe est majoritaire dans la première journée du mystère : on y trouve 2 293 vers décasyllabiques, contre 1 627 vers octosyllabiques<sup>103</sup>.  
Considérons à titre d’exemple le passage suivant, où Dieu s’adresse au futur saint :

DIEU  
Pour ce Martin, désormais te fault tendre,  
Comment qu’il soit, et vivement prétendre,  
Pour mieulx ton cueur en ma loy atiser  
Et pour aussi quelque bon chemin prendre  
Dorenavant et en ma foy contendre,  
Dedens brief temps te faire baptiser.     *S. M.*, v. 1872-1877

---

<sup>100</sup> Zumthor lui-même évoque en passant une parenté entre le *dit* et les genres théâtraux (*ibid.*, p. 437). Nous reviendrons plus loin sur ce point.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>102</sup> C. Thiry, « *Pour faire ... misteres bien limitez ...* », *art. cit.*, p. 424. Quant aux autres textes de notre corpus, des statistiques précises sur l’utilisation du décasyllabe font défaut. Mais selon W. Noomen, la proportion de décasyllabes serait de 3 % dans le *Mystère du Vieil Testament* (*op. cit.*, p. 31). Ce chiffre semble correspondre à la proportion de décasyllabes que l’on trouve chez Gréban, Flamang et Molinet, mais sa valeur n’est qu’indicative.

<sup>103</sup> C. Thiry, « *Pour faire ... misteres bien limitez ...* », *art. cit.*, p. 424. Thiry émet l’hypothèse qu’un manque de temps aurait poussé La Vigne à abandonner le décasyllabe au profit de l’octosyllabe plus facile.

Noomen a déjà signalé que le décasyllabe revêtait souvent un caractère grave au sein du *Mystère du Vieil Testament*<sup>104</sup>, et il semble que le présent passage relève de ce registre même. En effet, non moins que Dieu le Père prend la parole afin d'exhorter Martin à se faire baptiser<sup>105</sup>. C'est là un événement capital, puisqu'il donnera lieu à toute l'action qui caractérise les « journées » suivantes – la prédication et les miracles du saint, notamment. L'emploi du décasyllabe sert donc à mettre en relief un discours qui est essentiel à la progression de la pièce.

On a vu dans la section précédente que l'essor de l'octosyllabe était associé aux genres narratifs et au « triomphe de la parole ». Quant au décasyllabe, il a toujours été associé, pour la critique, au genre de l'épopée<sup>106</sup>. À notre sens, le passage suivant exploite cette association générique. Il s'agit de la première intervention du roi païen Crocus dans le *Mystère de saint Didier* :

#### CROSCUS

Au cueur vaillant rien n'est plus acceptable,  
 ne délectable en cest estre mondain,  
 que triumpber par guerre intolérable,  
 Fièrre, importable, horrible, insupérable,  
 Très profitable à courage haultain.      S.D., p. 132

Comme le soutient Paul Zumthor, la versification médiévale a cette particularité qu'elle conditionne sémiologiquement le texte, tout en orientant le déchiffrement de celui-ci<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> W. Noomen, *op. cit.*, p. 106.

<sup>105</sup> G. Lote fait également observer que le décasyllabe est associé de façon étroite au serventois et au chant royal (*op. cit.*, p. 58). Or on verra plus loin que ces genres lyriques traitent souvent de la Vierge – grande médiatrice entre Dieu et l'homme. Il y a donc un lien entre le vers décasyllabique et les habitants des cieux.

<sup>106</sup> Sur l'histoire du décasyllabe, voir Lote, t. II, p. 57 ; et Elwert, p. 120 et *suiv.*

<sup>107</sup> P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, *op. cit.*, p. 97.

Dans cette perspective, le vers décasyllabique semble appeler de lui-même toute la grandeur de l'épopée. Or, constat frappant, la guerre est ici décrite non pas selon des termes grandioses, mais plutôt par une série d'adjectifs dépréciatifs – « intolérable », « fière », « importable », « horrible », « insupérable ». L'accumulation de tels descripteurs contribue à un effet de surenchère : visiblement, le roi compte endurcir ses soldats par un combat des plus affreux. On peut dire ainsi que l'emploi du décasyllabe permet de rappeler la tradition épique, tout en proposant une caricature de cette tradition.

De façon générale, c'est en comparant l'emploi du décasyllabe à celui de l'octosyllabe qu'on arrive à mieux cerner la spécificité de ce premier. L'on a vu que l'octosyllabe, en tant que « degré zéro » de la versification, servait à véhiculer le contenu ordinaire. Or le décasyllabe permet une *mise-en-relief* des propos et une modification de leur réception. En venant se greffer à la toile d'octosyllabes, il propose une ouverture vers d'autres espaces et d'autres systèmes de pensée.

## 1.5 Les formes fixes

Les critiques regroupent sous l'appellation « formes fixes » plusieurs genres poétiques médiévaux qui respectent des structures prédéfinies : parmi les formes les plus pertinentes pour notre corpus, l'on retiendra le rondeau, la ballade, le virelai et le chant royal<sup>108</sup>. Étroitement associés à l'épanouissement de la littérature vernaculaire au bas Moyen-Âge, ces genres poétiques font l'objet d'une production abondante du XIV<sup>e</sup>

---

<sup>108</sup> Voir l'annexe 1, « Statistiques générales sur les formes fixes ». Ce document fournit des indications purement numériques sur l'emploi de chacune de ces formes au sein de nos quatre mystères.

jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>109</sup>. L'appellation « forme fixe », qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, fait controverse depuis plus de cinquante ans<sup>110</sup>. Certains estiment en effet que le terme est trompeur, ou à tout le moins insuffisant pour décrire les formes en question : dès les années 1960, W. T. Elwert signalait que « par 'fixe', il [fallait] comprendre 'relativement fixe' »<sup>111</sup>. On peut même aller plus loin et affirmer que les formes fixes présentent une plasticité considérable. Cette plasticité – ou cette *non-fixité* – tient de trois facteurs principaux, qu'il importe à présent de considérer.

Évoquons tout d'abord la longueur de la période sur laquelle les formes fixes ont été pratiquées. Certains de ces genres ont proliféré pendant plus de deux cents ans ; en outre, les poètes les ont soumis à des usages fort variés. Il est donc logique que les paramètres formels de ces dispositifs aient pu évoluer, soit parce que le poète éprouvait le besoin de les adapter à un nouveau contexte, soit parce qu'il désirait tout simplement se démarquer de ses prédécesseurs. Deuxièmement, il faut prendre en compte les limitations des témoins écrits en ce qui a trait à la déclamation. Dès 1973, Omer Jodogne avait souligné l'insuffisance du texte pour rendre compte de ce qui aurait été proféré lors d'une

---

<sup>109</sup> Précisons toutefois que certaines formes connurent une fortune plus longue que d'autres. Le rondeau et la ballade, par exemple, furent pratiqués pendant deux cents ans. En revanche, le genre du *lai* a fleuri au XIV<sup>e</sup> siècle, avant de perdre toute spécificité formelle : au XV<sup>e</sup> siècle, ce terme en vient à désigner tout simplement un morceau poétique de grande ampleur (voir sur ce point Gros et Fragonard, *op. cit.*, p. 40). Le virelai atteint lui aussi son apogée au XIV<sup>e</sup> siècle, mais il s'éteint graduellement au cours du siècle suivant (voir Lote *op. cit.*, pp. 260-268).

<sup>110</sup> Pour des remarques récentes à ce sujet, voir John Fox et Mary-Jo Arn, « Introduction », in *Poetry of Charles D'Orléans and His Circle, A Critical Edition of BnF MS. fr. 25458, Charles d'Orléans's Personal Manuscript*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. xv – lxii, p. xliii ; et spécialement la note 95, qui évoque les tentatives de remplacer ce terme.

<sup>111</sup> W.T. Elwert, *op. cit.*, p. 169.

représentation<sup>112</sup>. Plus récemment, une équipe de trois chercheurs a soutenu que le rondeau théâtral était le lieu d'une certaine improvisation de la part des acteurs<sup>113</sup>. Or c'est là une perspective qui diffère sensiblement de la nôtre. On verra plus loin que le rondeau revêtait plusieurs fonctions essentielles sur le plan de la structure dramatique : en effet, nos dramaturges s'en servaient très fréquemment pour assurer le bon enchaînement des séquences du spectacle. Vu cet état de fait, il nous paraît peu probable que les *fatistes* auraient laissé la déclamation du rondeau au hasard.

Quant au troisième facteur, on fera observer que certaines formes fixes ont connu des évolutions dues à un phénomène d'influence mutuelle. L'histoire comparée de la ballade et du chant royal sert à illustrer ce point. Depuis ses origines, le chant royal comportait un envoi qui permettait au poète d'interpeller directement le Prince<sup>114</sup> ; mais, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la ballade a intégré elle aussi cette demi-strophe finale. D'autre part, le chant royal s'est lui-même muni d'un refrain – élément qu'il a emprunté à la ballade<sup>115</sup>. Ce type d'évolution témoigne d'une véritable porosité dans la pratique des formes. On sait qu'aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, bon nombre de théoriciens ont tenté de codifier les genres poétiques en établissant des normes pour chacun d'entre eux ; n'empêche que certains genres finissaient par se ressembler, à tel point qu'il peut y avoir

---

<sup>112</sup> O. Jodogne, « Le rondeau du XV<sup>e</sup> siècle mal compris: du dit et de l'écrit », in *Mélanges de langue et littérature médiévales offertes à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, pp. 399-408.

<sup>113</sup> T. Kuroiwa, X. Leroux et D. Smith, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge. » *Médiévales*, vol. 59, 2010, en ligne, par. 24.

<sup>114</sup> Cette convention est liée à la pratique des *pays*. Le genre du chant royal étant en effet étroitement associé au milieu palinodique, nous reportons la discussion de cette forme au chapitre suivant, qui aborde la poésie du milieu urbain.

<sup>115</sup> Selon l'expression de D. Poirion, les genres du chant royal et de la ballade « échangent leurs caractéristiques ». Voir à ce sujet les remarques dans *op. cit.*, p. 361.

confusion quant à la classification d'un morceau donné. Il s'agit là d'une preuve que les formes fixes n'étaient pas statiques, mais plutôt en évolution constante.

Avant de clôturer cette section, il importe d'évoquer un trait que partageaient toutes les formes fixes – à savoir, leur association avec la musique. Ce sont des genres qui, du moins dans leurs versions anciennes, étaient destinés à être chantés. Or, dans son traité de rhétorique rédigé en 1392, le poète et théoricien Eustache Deschamps proposait une séparation entre « la musique artificielle » – ce qu'on appellerait de nos jours *la musique* tout court – et « la musique naturelle », qui correspondrait à notre catégorie moderne de la poésie<sup>116</sup>. Précisons que cette séparation ne s'est pas faite du jour au lendemain, car déjà chez Guillaume de Machaut, quelque 80% pourcent des ballades étaient dépourvues d'accompagnement musical<sup>117</sup>. Il faut donc se garder d'interpréter ce passage de *L'Art de Dictier* comme un acte de divorce paru à l'improviste : il s'inscrit plutôt dans un processus graduel qui touchait la réorganisation du savoir. Au XIII<sup>e</sup> siècle, musique et poésie étaient rattachées dans la pensée érudite en raison de leur respect du principe directeur du rythme<sup>118</sup>. Mais le XIV<sup>e</sup> siècle voit l'émergence d'un nouveau paradigme où la poésie se range du côté de la rhétorique, tandis que la musique s'allie

---

<sup>116</sup> Voir le passage correspondant dans Eustache Deschamps, *L'Art de Dictier*, éd. et trad. en anglais par D. Sinnreich-Levi, East Lansing, Colleagues Press, 1994, pp. 60-62.

<sup>117</sup> Voir sur ce point F. Cornillat, J.-C. Mühlethaler et O.A. Duhl, « La poésie parmi les arts au XV<sup>e</sup> siècle », in *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourginon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, pp. 29-53, p. 30.

<sup>118</sup> Pour une comparaison des structures musicales et poétiques des formes fixes, on consultera l'article de Nigel Wilkins : « The Structure of Rondeaux, Ballades and Virelais in Froissart and Christine de Pisan » *French Studies*, vol. XXIII, n<sup>o</sup>. 4, 1969, pp. 337-348, spécialement pp. 338-339. Wilkins note entre autres que le chant royal et la ballade n'auraient pu connaître l'évolution dont témoigne la pratique s'ils n'avaient pas perdu leur structure musicale (*art. cit.*, p. 340).

avec la physique<sup>119</sup>. Cette réorganisation a fait en sorte que l'aspect musical des formes s'est graduellement effacé.

Ayant discuté ces principes de base, on peut maintenant se tourner vers l'examen de certaines formes individuelles afin de voir quelles fonctions elles revêtaient au sein des mystères.

### 1.5.1 Le rondeau : de l'individu à la communauté

Le rondeau, appelé souvent *rondel* en moyen français, ne désignait pas à l'origine un poème, mais plutôt une danse en forme de ronde : ce n'est qu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle que le genre va s'intégrer dans la pratique des poètes<sup>120</sup>. Du point de vue formel, le rondeau est déterminé par un refrain, lequel apparaît au début et à la fin du morceau, avec également une reprise partielle à l'intérieur du poème<sup>121</sup>. Même si tous les rondeaux respectent en principe cette structure ternaire, les paramètres formels du genre varient considérablement<sup>122</sup>. Toutefois, on peut considérer certains patrons comme étant

---

<sup>119</sup> Voir sur ce point D. Poirion, *op. cit.*, p. 313, ainsi que Zumthor, *Essai de poétique ... op. cit.*, p. 269.

<sup>120</sup> Voir D. Poirion, *op. cit.*, pp. 317 et *suiv.* Pour des indications générales sur la structure du rondeau, voir Lote, t. II, p. 290-291., ; Elwert, p. 171-172 ; et Gros et Fragonard, p. 43-45.

<sup>121</sup> Les critiques n'ont pas manqué de constater que la répétition du refrain confère au rondeau une qualité particulière. Selon Michel Zink, le rondeau se caractérise par une circularité, ce qui le distingue nettement du *dit* plus linéaire (« Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen-Age » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, n°32. pp. 71-90).

<sup>122</sup> Il suffit de consulter le chapitre qu'Henri Chatelain consacre au rondeau pour se rendre compte de la vitalité qui caractérisaient cette forme au XV<sup>e</sup> siècle (*Recherches sur le vers français ... op. cit.*, pp. 199-221).

réguliers, ne serait-ce qu'en raison de leur fréquence statistique. Ce sont justement ces modèles largement reconnus et pratiqués qui retiendront notre attention<sup>123</sup> :

**Le rondeau simple** (également appelé « rondeau triolet ») : AB aA ab AB<sup>8</sup>

**Le rondeau tercet** : ABB'aA abb ABB'<sup>8</sup>

**Le rondeau quatrain** : ABBA abAB abba ABBA<sup>8</sup>

**Le rondeau cinquain** : AA'BB'A aa'b AA'B aabba AA'BB'A<sup>8</sup>

En étudiant le rondeau en milieu curial, Daniel Poirion a pris note de l'allongement graduel du poème au fil des générations<sup>124</sup>. Si Machaut affectionnait surtout le rondeau simple, Deschamps préférait le rondeau tercet. Christine de Pisan, quant à elle, privilégiait le rondeau quatrain, et Clément Marot, le rondeau cinquain<sup>125</sup>. Compte tenu de cette observation, on s'attendrait à voir des rondeaux à refrain long dans les mystères, la datation de ces textes étant assez tardive. Pourtant, la très grande majorité des rondeaux dans nos quatre pièces sont des rondeaux simples<sup>126</sup>.

Une question se pose alors à savoir, pourquoi les *fatistes* des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles recouraient-ils si souvent à une forme du rondeau que d'autres poètes avaient délaissée ? À notre sens, la réponse réside dans le fait que les dramaturges ont sciemment adapté le rondeau aux besoins de la scène, donnant lieu à une autre « branche » de la tradition quelque peu distincte de celle de la cour. Soulignons au demeurant que les divergences

---

<sup>123</sup> Signalons que la nomenclature adoptée ici est conforme aux conventions modernes. Or on notera qu'au Moyen-Âge et à la Renaissance, on ne distinguait qu'entre le rondeau simple et le rondeau double, ce dernier terme regroupant tous les rondeaux à refrain long (voir par exemple *L'Art de Dictier*, éd. cit., pp. 62).

<sup>124</sup> D. Poirion, *op. cit.*, « L'évolution du rondeau », p. 333 et *suiv.*

<sup>125</sup> Voir également Gros et Fragonard, *op. cit.* pp. 44-45.

<sup>126</sup> En effet, sur un total de 288 rondeaux recensés, non moins de 245 sont des rondeaux simples, ce qui équivaut à une proportion de 85 % (voir l'annexe 1-1, « Statistiques générales sur le rondeau »). Vient ensuite le rondeau quatrain, avec 37 exemples. Quant au rondeau tercet et rondeau cinquain, on n'en compte que 5 et 1 exemples respectivement.

entre le rondeau curial et le rondeau dramatique ne sont pas que formelles, mais aussi thématiques. Si la spécificité du rondeau curial provenait de son « aptitude à exprimer la pensée subjective »<sup>127</sup>, Véronique Dominguez a fort justement signalé que le rondeau dramatique ne « [laissait] pas place à l'expression du Moi en tant que telle »<sup>128</sup>. Un seul exemple tiré de notre corpus suffira à illustrer la justesse de ces propos :

RIGAL

Tordons ses bras.

ARSENICQ

Tordons ses mains.

YSENGRIN

Tordons ses poingz.

CLACQUEDENT

Tordons ses dois. S.Q. v. 1145-1148

Ce rondeau apparaît dans le *Mystère de saint Quentin*, où il souligne les tortures que les bourreaux infligent au saint éponyme. Tout rapprochement entre ce morceau et les rondeaux amoureux que Machaut offre à sa dame, par exemple, forcerait le rire. Selon l'argument avancé par Véronique Dominguez, la fonction du rondeau théâtral était plutôt pragmatique : il servait à rythmer les mouvements des corps sur scène. Faisant office de « partition gestuelle »<sup>129</sup>, le rondeau scénique maintient un aspect chorégraphique qui rappelle ses origines en tant que chanson à danser<sup>130</sup>. L'argument est convaincant, d'autant plus qu'il pourrait expliquer l'emploi fréquent du rondeau non seulement dans

---

<sup>127</sup> D. Poirion, *op. cit.*, p. 339.

<sup>128</sup> V. Dominguez, *op. cit.*, p. 234.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 235 et suiv. Voir également V. Dominguez-Vignaud, « De la morale à l'esthétique : la danse et le rondeau dans les mystères de la Passion du XV<sup>e</sup> siècle », in *Le mal et le diable, leurs figures à la fin du Moyen-Âge*, dir. Nathalie Nabert, Paris, Beauchesne, 1996, pp. 53-77, p. 68.

les scènes de torture, mais également dans les scènes de bataille, ou encore dans les scènes de départ : ce sont tous des scénarios qui évoquent une action rythmique<sup>131</sup>. Mais, plus intéressant encore, nous estimons que ce lien avec le mouvement pourrait justifier l'utilisation fréquente du rondeau simple par opposition aux rondeaux longs. En effet, il paraît probable que la concision du rondeau triolet aurait favorisé son emploi dans des situations qui demandaient aux acteurs un effort physique considérable. Les rondeaux doubles, en revanche, auraient convenu aux épisodes plus statiques<sup>132</sup>.

Si la discussion qui précède a permis de préciser certaines différences entre le rondeau dramatique et le rondeau curial, nous avons également promis de jeter des passerelles entre poésie et théâtre. Dans ce but, il convient de revenir sur les remarques de Daniel Poirion. Ce dernier a certes insisté sur le caractère subjectif du rondeau ; or, il n'en a pas négligé l'aspect communautaire pour autant. En décrivant le rondeau comme un « dialogue entre l'individu et la collectivité »<sup>133</sup>, Poirion affirme que cette forme revêtait une double nature, perceptible d'ailleurs dans sa structure même. Car en fin de compte, le rondeau appelait une interaction entre le soliste, qui chantait le développement, et l'auditoire, qui intervenait lors du refrain. Dès lors, ce dispositif n'était

---

<sup>131</sup> Les divers usages du rondeau seront discutés plus amplement au chapitre 3, lorsque nous en viendrons à proposer une typologie des fonctions associées à cette forme.

<sup>132</sup> Taku Kuroiwa constate également une majorité de rondeaux simples au sein des *sottises*. Dans une perspective quelque peu différente de la nôtre, il attribue la popularité du rondeau court à l'immédiateté de ses effets sonores (voir T. Kuroiwa, *La versification dans les sottises*, Paris, Champion, 2017, pp. 134-138, spécialement p. 138).

<sup>133</sup> D. Poirion, *op. cit.*, p. 319.

pas seulement le lieu d'une expression personnelle : plutôt, l'artiste qui présentait un rondeau « se [faisait] l'interprète du *Moi* et du *Nous* »<sup>134</sup>.

Pour en revenir aux mystères, nous ferons l'hypothèse que le rondeau dramatique ne rompt pas entièrement avec le rondeau curial. C'est plutôt que, dans la pratique dramatique, le *Nous* l'emporte sur le *Moi* – ou, pour le dire autrement, que le dialogue de la collectivité éclipse la pensée personnelle du poète. Dans cette perspective, on comprend mieux le rondeau du *Mystère de saint Quentin* cité plus haut : c'est une déclaration collective qui permet aux bourreaux de faire connaître leur mission partagée. Nous estimons d'ailleurs que ce caractère « communautaire » cadre bien avec l'emploi du rondeau simple. Du fait de sa brièveté, ce dispositif ne permet guère le développement de sentiments intérieurs profonds : en revanche, il convient parfaitement à la déclaration simple et directe des valeurs d'un groupe.

### 1.5.2 La ballade : une forme à caractère autoréflexif

Issue du genre lyrique de la *chanson*, la ballade comporte trois strophes dont chacune se termine par le même refrain<sup>135</sup>. À l'origine, cette forme était de caractère amoureux ; or, elle finit par prendre en charge d'autres thématiques vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, avec le développement de ce que la critique est convenue d'appeler la « ballade morale ». Les ballades ainsi désignées avaient surtout une visée didactique, car elles permettaient au poète de commenter et d'expliquer divers aspects de la société de son

---

<sup>134</sup> *loc. cit.*

<sup>135</sup> Pour un aperçu de la structure de la ballade, voir Lote, t. II, p. 274 et *suiv.*, Elwert, p. 173 et Gros et Fragonard, p. 46 et *suiv.*.

temps<sup>136</sup>. Selon l'argument de Karin Becker, l'essor de la ballade morale serait dû en grande partie à Eustache Deschamps. Par la diversité des sujets abordés dans ses poèmes, et par l'intérêt qu'il a accordé au didactisme, le poète champenois aurait contribué à redéfinir le lyrisme<sup>137</sup>. Cet argument est convaincant, surtout que Deschamps était le premier poète français à théoriser la séparation de la poésie d'avec la musique : c'est peut-être justement l'abandon des aspects musicaux qui a ouvert la voie à l'élargissement thématique non seulement de la ballade, mais bien de toutes les formes fixes. Quoiqu'il en soit, nous estimons que la ballade dramatique participe de cette tradition morale et didactique. Plus précisément, on fera l'hypothèse qu'elle permettait l'explication et l'analyse des événements présentés sur scène grâce à son caractère autoréflexif<sup>138</sup>.

Pour illustrer cette idée, tournons-nous vers une ballade dialoguée tirée du *Mystère de saint Didier*. Ayant réussi à vaincre les troupes païennes, les chrétiens célèbrent leur succès militaire :

MARRIEN

Or, es mis à destruction  
Wandalicque crudelité.  
Or, est par décolacion  
Le roy Croscus descapité.  
Pourtant si Lengres a esté  
Destruite, prinse ou assiégée.  
Louange à la Divinité !  
La mort des Saints est bien vangée.

---

<sup>136</sup> Sur la distinction entre la ballade amoureuse et la ballade morale, voir D. Poirion, *op. cit.*, pp. 367-368.

<sup>137</sup> K. Becker, *Le lyrisme d'Eustache Deschamps : entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 10.

<sup>138</sup> Du point de vue statistique, notre corpus comporte 20 poèmes qui sont assimilables à la catégorie de la ballade (voir Annexe 1). On notera cependant que ce chiffre inclut des morceaux dont la forme diverge sensiblement de celle de la ballade canonique : ces ballades singulières seront analysées ultérieurement.

## LE LEGIONNAIRE

Croscus, remply d'inflacion

Avait désir & volonté

D'attenter par invasion

Catholique fidélité

Il a desia deshérité

Mainte personne et deslogée

Mais, à sa grant calamité

La mort des Saincts est bien vangée. S.D., p. 311-312

Selon Paul Zumthor, la ballade permet à la fois le développement narratif et

l'amplification accumulative<sup>139</sup>. Il semble en effet que le présent morceau exploite l'un et

l'autre de ces procédés. Dès l'*incipit* du poème, on assiste à une accumulation de détails

qui soulignent la victoire incontestée des chrétiens. Or cette ballade est également

narrative, car elle passe en revue les actions et les événements qui ont conduit au moment

présent : on y rappelle le contexte de l'invasion païenne, ainsi que les pertes subies par

les chrétiens. Mais le trait le plus remarquable du morceau est sans doute le refrain : « La

mort des Saincts est bien vangée ». Car ce vers permet de contextualiser tous les éléments

évoqués auparavant ; ainsi, il aide les spectateurs à tirer un sens spirituel de ce qu'ils ont

vu. Les ravages de la guerre, la défaite des envahisseurs, l'exécution de Croscus – tous

ces aspects ont ultimement contribué à venger les martyrs chrétiens.

Somme toute, la ballade offre une synthèse poétique dont le but est d'explicitier la

visée divine de la pièce. Qu'il s'agisse d'étaler des preuves, de récapituler l'action, ou

d'éclairer la signification des événements, cette forme invite à une réévaluation du

contenu du spectacle : voilà ce qui montre son caractère autoréflexif. À l'instar du poète

---

<sup>139</sup> Voir P. Zumthor, *Le masque et la lumière ... op. cit.*, p. 115.

moraliste qui cherchait à expliquer et à commenter les activités à la cour, le *fatiste* se servait de la ballade pour expliquer et commenter les activités sur les tréteaux.

### 1.5.3 Le virelai : au seuil de la rhétorique épидictique

Comme le rondeau, le virelai dérive selon toute probabilité d'une forme de danse<sup>140</sup>. Mais, vers la fin du Moyen-Âge, le terme en vient à désigner un type de chanson rigoureusement codifiée. Les poètes et musiciens du XIV<sup>e</sup> siècle appelaient le virelai « chanson baladée »<sup>141</sup>, sans doute en raison de son développement strophique important – caractéristique qui le rapprochait de la ballade. Précisons que le virelai comportait à l'origine quatre sections : d'abord un refrain de 3 à 7 vers, puis une partie de couplet indépendante du refrain ; ensuite, une partie de couplet reproduisant les rimes du refrain, et enfin, la reprise finale du refrain<sup>142</sup>. Or on sait que les formes fixes étaient sujettes à changement, et c'est sans doute le virelai qui a subi les modifications les plus profondes. On observe, dans l'évolution de cette forme, une forte tendance vers la concision : si Machaut écrivait des virelais de quatre strophes, ceux de Froissart étaient de deux strophes. Christine de Pisan, quant à elle, écrivait des virelais d'une strophe, avec également une reprise du refrain à l'intérieur du poème<sup>143</sup>. Ainsi, la structure du virelai finit par se rapprocher de celle du rondeau<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> D. Poirion, *op. cit.*, p. 326.

<sup>141</sup> C'est notamment le terme qu'employait Eustache Deschamps dans l'*Art de Dictier* (*éd. cit.*, p. 62).

<sup>142</sup> C'est la structure donnée par H. Chatelain (*op. cit.*, p. 196 et *suiv.*).

<sup>143</sup> Sur l'histoire et l'évolution du virelai, voir Lote, t. II, p. 260 et *suiv.* ; ainsi qu'Elwert, p. 175 et *suiv.*

<sup>144</sup> Voir sur ce point D. Poirion, *op. cit.*, p. 317.

Signalons en outre que le virelai n'a pas connu la fortune du rondeau ou de la ballade : il reste un genre somme toute minoritaire<sup>145</sup>. Cette observation vaut d'autant plus pour le XV<sup>e</sup> siècle, période pendant laquelle le genre poétique s'étirole et disparaît complètement<sup>146</sup>. Vu la datation tardive de nos quatre mystères, il n'est pas étonnant que le virelai y soit d'une extrême rareté. En effet, la *Passion* de Gréban est le seul de nos textes à inclure des exemples de cette forme<sup>147</sup>. D'ailleurs, cette pièce, rédigée au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, devance nos autres mystères de plusieurs décennies. On assisterait ainsi chez Gréban à la dernière floraison d'une forme qui passait pour vieillie aux yeux de ses successeurs.

Compte tenu de la rareté statistique du virelai, il est difficile de tirer des conclusions solides quant au fonctionnement de cette forme sur la scène. Néanmoins, Claude Thiry a avancé l'hypothèse que les virelais de Gréban auraient tous en commun la thématique de l'éloge<sup>148</sup>. Considérons à titre d'exemple le virelai suivant, dans lequel Notre Dame interpelle l'épouse de Cana :

NOSTRE DAME  
 Dame gracieuse  
 qui estes epeuse  
 pour ce joyeux jour,

---

<sup>145</sup> L'ouvrage de Chatelain est révélateur à ce sujet, surtout si on compare le chapitre consacré au virelai à celui consacré au rondeau (voir *op. cit.*, pp. 191-198 et pp. 199-221 respectivement). Ce dernier est en effet beaucoup plus long.

<sup>146</sup> Voir Elwert, p. 170.

<sup>147</sup> Les virelais en question ont été recensés par O. Jodogne au deuxième volume de son édition : *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne ... *op. cit.*, t. II, p. 135. Il s'agit de huit morceaux courts ; dans deux cas, Gréban nous présente deux virelais accolés.

<sup>148</sup> C. Thiry, « Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in *Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance*, numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, eds. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69, p. 64 et *suiv.*

au regne majour  
soyez beneureuse,  
dame gracieuse !      *Passion*, v. 11158-11163

Vu que ce morceau est prononcé au moment où les deux femmes se rencontrent, il apparaît que sa fonction première est celle d'une salutation. Mais on constate que l'épouse est traitée de « gracieuse » à deux reprises – une sorte d'éloge dans le style courtois. Il est intéressant de noter que la thématique de l'éloge est également présente dans certains virelais curiaux, dont ce morceau de Christine de Pisan :

Se pris et los estoient a departir  
Et a donner, selon mon jugement ;  
J'en sçay aucuns qui bien petitement  
Y devroient a mon avis partir<sup>149</sup>.

Il paraît clair que Christine propose ici une réflexion sur la nature de la louange. Mais en suggérant que certains ne méritent pas les éloges qui leur sont adressés, elle semble également formuler une critique des mœurs de la société. On verra plus loin que cette ambigüité est présente aussi dans le virelai dramatique : si ce genre sert parfois à louer, il lui arrive également de véhiculer d'autres sentiments. Néanmoins, on peut provisoirement affirmer que le virelai participe de la rhétorique épideictique – c'est-à-dire de la rhétorique de l'éloge et du blâme.

## 1.6 Conclusion

D'une part, ce survol a permis de passer en revue quelques éléments d'histoire littéraire ; de l'autre, il a permis de réfléchir sur la pertinence de certaines formes poétiques pour notre corpus. Au terme de ce parcours, on a pu apprécier qu'il existe des

---

<sup>149</sup> Virelai XII, *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, éd. Maurice Roy, Paris, Firmin Didot, SATF, 1886-96, t. I, p. 113-114.

liens entre l’histoire de ces dispositifs et leur fonction au sein du spectacle. La « forme simple » – véhicule à la fois de la narration, de l’action, et du dialogue ordinaire – conserve chez les *fatistes* la polyvalence qui lui a toujours été associée ; elle s’oppose aux strophes décasyllabiques, qui servent à mettre en valeur des passages d’un intérêt particulier. Si le rondeau était à l’origine le lieu d’une tension entre l’individu et la communauté, il perd de son caractère subjectif pour laisser place à l’expression de valeurs collectives. Quant à la ballade, elle revêt une fonction explicative sur scène : grâce à son autoréflexivité, elle permet de réévaluer l’action dramatique afin d’élucider le sens de celle-ci. Le virelai, enfin, semble être un genre équivoque, tant sur le plan formel que sur le plan fonctionnel : s’il est quelquefois associé à l’éloge, il peut véhiculer d’autres pensées et d’autres sentiments.

C’est ainsi que se résument nos premiers arguments quant au fonctionnement des formes poétiques sur les tréteaux. Bien évidemment, ces hypothèses seront développées et affinées ultérieurement à l’aide d’exemples pertinents. Mais avant d’entamer ces analyses détaillées, nous souhaitons poser un regard sur la riche culture urbaine qui a favorisé le développement des mystères. Dans les pages qui suivent, il s’agira de montrer que le mystère, loin d’être le parent pauvre des genres littéraires, a été façonné par un ensemble de préoccupations civiques et intellectuelles propres à son époque.

## Chapitre 2

### 2 Le mystère en tant que « poésie communautaire »

#### 2.1 Introduction

Ce deuxième chapitre vise à démontrer que le mystère peut être envisagé comme un exemple de *poésie communautaire* : c'est là une expression qui implique deux champs d'analyse. D'abord, on verra que le développement de ce genre théâtral a été favorisé par certaines institutions sociales propres à son époque – d'où son caractère « communautaire ». Ensuite, on fera valoir l'idée que le mystère était un genre rigoureusement poétique. Étroitement lié à l'épanouissement de la *seconde rhétorique*, sa composition répond aux mêmes codes esthétiques que ceux de la poésie dite non-dramatique. Avant de terminer le chapitre, on portera un regard sur les *puy* – ces concours poétiques urbains tenus en l'honneur de la Vierge. Il s'agira alors de mettre en lumière les visées sociales et littéraires qui unissaient le *puy* et le mystère, dans l'espoir de contribuer à l'assouplissement des catégories génériques modernes. On sera amené à voir que la séparation entre poésie et théâtre n'est pas aussi opérante que l'histoire littéraire a voulu nous le faire croire.

Mais avant d'entrer dans les détails de cet itinéraire, rappelons brièvement le contexte historique et culturel de l'époque qui nous intéresse. On sait en effet que le bas Moyen-Âge fut une période de bouleversements sociaux importants dans les régions francophones et dans l'Europe entière. Au XIV<sup>e</sup> siècle, la double calamité de la Guerre de

Cent Ans et de la peste noire a profondément transformé la société dans la mesure où elle a provoqué l'effritement des anciennes structures féodales. Cet effritement semble avoir entraîné deux développements majeurs : d'une part, il a favorisé la croissance des villes et la floraison d'une nouvelle culture urbaine ; de l'autre, il a contribué à l'apparition d'une classe bourgeoise dont l'influence politique et économique rivalisait avec celle de l'aristocratie et du clergé<sup>150</sup>.

Bien évidemment, ce climat social ne pouvait manquer d'influencer les poètes vernaculaires. Dans le haut Moyen-Âge, la poésie ne touchait qu'un public restreint – curial, surtout ; mais dès le XIV<sup>e</sup> siècle, elle en vient à concerner également la bourgeoisie, car elle est désormais un vecteur de pouvoir dans cette nouvelle société urbaine<sup>151</sup>. Il y a de cela bientôt quarante ans, Laura Kendrick a suggéré que la carrière du poète Eustache Deschamps illustre bien cette réorientation de la pratique poétique<sup>152</sup>. Kendrick fait observer que dans *L'Art de Dictier*, le poète champenois insiste sur la valeur de la poésie en tant qu'objet de rhétorique. En cherchant à renouer avec la tradition antique, Deschamps fait du poète un orateur qui doit prendre la parole dans la sphère publique, surtout afin de promouvoir les intérêts de la bourgeoisie<sup>153</sup>. L'on a vu au chapitre précédent que ce même écrivain était associé à l'élargissement thématique du

---

<sup>150</sup> Les aspects historiques et sociaux de cette période sont discutés par Graeme Small dans son ouvrage récent (*Late Medieval France*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009). On lira notamment l'ensemble du chapitre que G. Small consacre à l'essor des villes en France (« Municipal France, c. 1300-1500 », pp. 171-210).

<sup>151</sup> Voir sur ce point Joël Blanchard et Jean-Claude Mühlethaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002.

<sup>152</sup> L. Kendrick, « Rhetoric and the Rise of Public Poetry: The Career of Eustache Deschamps », *Studies in Philology* vol. 80, n<sup>o</sup>. 1, 1983, pp. 1-13.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

lyrisme, ce qui n'est assurément pas un hasard : son goût pour la poésie « morale » était sans doute lié au désir d'adapter les genres lyriques aux réalités du milieu urbain. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, les poètes reconnaissent que le vers représente un puissant outil d'engagement civique. Ces hommes de lettres que nous nommons *fatistes* sont en quelque sorte les héritiers de cette tradition<sup>154</sup>.

## 2.2 Le mystère : un genre « communautaire »

Il ne fait aujourd'hui aucun doute que le théâtre médiéval était profondément ancré dans le tissu social du milieu urbain. Pour ne citer qu'un ouvrage pertinent à cet égard, Vicki L. Hamblin a fait valoir l'idée que la mise-en-scène des mystères était pour la bourgeoisie un moyen d'affirmer son pouvoir face au clergé et à l'aristocratie<sup>155</sup>. Mais dans les pages qui suivent, on ne s'intéressera guère au mystère en tant que spectacle, ni aux acteurs qui menaient à bien ces productions : on s'intéressera plutôt au mystère en tant que texte poétique à jouer.

Nous venons d'évoquer les bouleversements sociaux qui caractérisaient la fin du Moyen-Âge, tout en soulignant que ceux-ci ont entraîné un changement dans le statut de la poésie. Or l'effet de ces transformations culturelles allait bien au-delà de la sphère d'expertise du poète. En effet, la période du bas Moyen-Âge a connu la montée de ce que

---

<sup>154</sup> Nous ne manquerons pas de revenir plus loin sur le sens du mot *fatiste*. Si les critiques modernes emploient ce terme comme synonyme de « dramaturge », on notera qu'il possédait un sens plus large en moyen français.

<sup>155</sup> V. L. Hamblin, *Saints at Play: The Performance Features of French Hagiographic Mystery Plays*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2012, p. 12.

l'on a nommé « les métiers de la parole »<sup>156</sup> : il s'agit d'un ensemble de vocations qui exigeaient une maîtrise approfondie de la langue, ainsi qu'une conscience de ses effets potentiels dans la sphère publique<sup>157</sup>. Il va sans dire que le *fatiste* est à compter au nombre de ces métiers. Bien sûr, le terme « parole » se réfère le plus souvent à la dimension orale du langage ; mais même si le *fatiste* travaillait principalement l'écrit, la réception orale de son texte dans l'espace public devait lui importer tout autant. Quoiqu'il en soit, il semble que ce qui distingue les métiers de la parole des autres activités à caractère public soit moins le moyen de diffusion que l'intérêt porté à la langue – et surtout, l'engagement communautaire du professionnel. Ces métiers existaient principalement pour répondre aux besoins des citoyens de la ville.

En tant que maître de la parole, l'écrivain des mystères possédait des compétences spécialisées en rhétorique et en versification ; il importe à présent de savoir dans quelles circonstances il aurait acquis ces compétences. C'est là une question qui implique de s'interroger sur la genèse du mystère en tant que genre<sup>158</sup>. Si l'on a longtemps soutenu que le mystère était né dans les confins de l'église pour ensuite déborder sur la place

---

<sup>156</sup> Ce concept se trouve au cœur d'un projet de recherche mené par Marie Bouhaïk-Gironès. Voir notamment le dossier sous sa direction : M. Bouhaïk-Gironès (dir.), « *Pratiques professionnelles de la parole* », *Revue de synthèse*, vol. 133, n° 2, 2012.

<sup>157</sup> M. Bouhaïk-Gironès retient dans cette catégorie les métiers de professeur, de prédicateur, d'avocat, et d'acteur (*op. cit.*, p. 168).

<sup>158</sup> Il convient de préciser que le terme « mystère », dans le contexte de notre thèse, signifie surtout les mystères de grande envergure écrits et représentés dans un contexte urbain pendant la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle : les quatre textes de notre corpus sont des pièces de ce type. Mais il existait également bon nombre de mystères destinés à la lecture. Ces textes, transmis souvent sous forme d'imprimés, visaient moins la représentation que la dévotion personnelle. Voir G.A. Runnalls, « Religious drama and the printed book in France during the late fifteenth and sixteenth centuries », in *The Sixteenth Century French Religious Book*, eds. Andrew Pettegree, Paul Nelles et Philip Connor, Burlington, Ashgate, 1999, pp. 18-37.

publique, cette hypothèse dite « évolutionniste » est aujourd'hui réfutée. L'église avait sans doute une part à jouer dans le développement du langage dramatique et de la performance, comme pourrait le suggérer la biographie de certains *fatistes*<sup>159</sup>. Toutefois, il est désormais admis que l'initiation à l'écriture scénique et au genre dramatique se situe non pas à l'intérieur de l'église, mais plutôt au sein du système universitaire<sup>160</sup>.

Cherchant à savoir comment le jeune Arnoul Gréban a pu composer un mystère si complexe du point de vue théologique et rhétorique, Darwin Smith en est venu à suggérer que le débat versifié en langue vernaculaire a dû faire partie de ses activités estudiantines<sup>161</sup>. En outre, il y a lieu de croire que les apprentis dramaturges se seraient exercés à la rédaction des textes de théâtre en se servant de modèles préexistants<sup>162</sup>.

Somme toute, on peut dire que le *fatiste* devait ses compétences de versificateur au milieu

<sup>159</sup> On sait que Mercadé et Gréban ont tous deux travaillé à Notre Dame de Paris en tant qu'organiste (voir D. Smith, « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ou l'universitaire naissance des mystères », in *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, éd. Xavier Leroux, Paris, Champion, 2011, pp. 185-224, p. 188) ; Guillaume Flamang était chanoine de la cathédrale de Langres, comme en témoigne le titre complet de son mystère (voir la référence bibliographique donnée dans notre Introduction) ; quant à Jean Molinet, il devient lui aussi chanoine, occupant un poste à Notre Dame de Valenciennes vers la fin de sa vie (voir P. Champion, *Histoire poétique du quinzième siècle*, Paris, Champion, 1923, t. II, p. 361 et *suiv.*). On comprend donc que même s'ils ne faisaient pas nécessairement partie du clergé en tant que tel, bon nombre de *fatistes* étaient associés de près à l'église et au service divin.

<sup>160</sup> La pratique du spectacle dans le milieu universitaire a fait l'objet de travaux bien fournis ces dernières années, à commencer par l'ouvrage de Marie Bouhaïk-Gironès sur la troupe estudiantine la Basoche (*Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007). On note en outre que bon nombre de représentations théâtrales sont attestées au sein des petites écoles (voir K. Lavéant, « Le théâtre dans la formation oratoire des écoliers au XVI<sup>e</sup> siècle », in M. Bouhaïk-Gironès (dir.), « *Pratiques professionnelles de la parole* » *op. cit.*, pp. 235-250). Il paraît donc assuré qu'un futur *fatiste* aurait été initié aux pratiques théâtrales dans le cadre de ses études.

<sup>161</sup> D. Smith, « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ... » *art. cit.*, p. 208.

<sup>162</sup> C'est ce qu'ont suggéré M. Bouhaïk-Gironès et E. Doudet. Ayant étudié conjointement deux extraits tirés de la *Moralité de saint Antoine* et du *Mystère de saint Sébastien*, elles ont cru se trouver devant une forme de réécriture particulière au contexte dramatique, tellement les ressemblances textuelles entre les deux passages étaient frappantes. Voir M. Bouhaïk-Gironès et E. Doudet, « L'auteur comme praxis. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales*, vol. 35, 2014, en ligne, spécialement paragraphes 21 et *suiv.*

académique : pas nécessairement au programme universitaire proprement dit, mais plutôt à une formation « parallèle à l'enseignement scolaire »<sup>163</sup> qui laissait la place à l'épanouissement du vernaculaire.

Une fois sa maîtrise de la versification acquise, le dramaturge était en mesure de proposer ses services aux parties intéressées ; ou, cas plus fréquent, les parties intéressées venaient vers lui pour solliciter ses services. Souvent, l'expertise du *fatiste* était réclamée par des confréries ou par des conseils municipaux lorsque les membres de ces institutions voulaient monter des spectacles à des fins de civisme ou d'« autopromotion ». Dans cette perspective, ces organismes constituaient ce que nous appellerons les *agents diffuseurs* du spectacle : ils fournissaient un cadre propice à la floraison du théâtre médiéval<sup>164</sup>.

L'association entre les confréries et la pratique théâtrale fut des plus durables. On sait qu'en 1402, Charles VII accorda à la Confrérie de la Passion le droit exclusif de jouer des pièces dans une salle permanente à Paris<sup>165</sup> ; quatre-vingts ans plus tard, les membres de la Confrérie de saint Didier demanderont à Guillaume Flamang de rédiger un mystère portant sur leur saint patron<sup>166</sup>. Quant aux conseils municipaux, ceux-ci embauchaient

---

<sup>163</sup> D. Smith, « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ... » *art. cit.*, p. 211.

<sup>164</sup> Signalons que dans certains cas, c'est l'université elle-même qui fournit au *fatiste* l'impulsion d'écrire sa pièce. Lorsqu'Arnoul Gréban écrivit sa *Passion*, il le fit non pas à la demande d'une confrérie ou d'une municipalité, mais plutôt à la demande de ses maîtres à l'Université de Paris (D. Smith, « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ... » *art. cit.*, pp.199-200).

<sup>165</sup> Sur l'histoire de cette confrérie, et de son lien étroit avec le théâtre, voir G.A. Runnalls, « La confrérie de la Passion et les mystères : recueil de documents relatifs à l'histoire de la confrérie de la Passion depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle », *Romania*, vol. 122, n<sup>o</sup>. 1, 2004, pp. 135-201.

<sup>166</sup> Sur l'association de Guillaume Flamang avec cette confrérie, voir C. Vincent, « Donner à voir et à entendre la gloire du saint patron : Guillaume Flamang et les confrères de Saint-Didier de Langres », in *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge : hommage à Jean-Pierre Bordier*, Paris, Champion, 2017, pp. 385-399.

souvent les *fatistes* en échange d'une rémunération. C'est surtout grâce à ce genre d'arrangement que le dramaturge atteignait le statut d'un véritable « professionnel ». Il rédigeait son texte et le livrait à la municipalité dans le cadre d'une transaction commerciale<sup>167</sup>.

Évoquons un dernier élément qui a favorisé la diffusion des mystères au sein de la communauté – à savoir, l'imprimerie. Selon Graham A. Runnalls, l'introduction de cette nouvelle technologie a fait en sorte que le mystère cesse d'être un genre théâtral pour devenir plutôt un genre littéraire ; ce qui signifiait que les pièces étaient désormais plus souvent lues que vues<sup>168</sup>. Cette hypothèse semble écarter le fait que bon nombre de représentations sont attestées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et jusque bien avant dans le siècle suivant. Cependant, il paraît assuré que la diffusion d'imprimés aurait transformé le statut du texte théâtral. Si l'expérience du spectacle vivant exigeait au public d'être physiquement présent, la disponibilité d'imprimés assurait aux textes une après-vie qui allait bien au-delà du moment de la représentation. Bien évidemment, les textes écrits n'auraient touché qu'une petite tranche de la société : même si la possession de livres devenait de plus en plus répandue à l'époque qui nous intéresse, elle ne concernait encore

---

<sup>167</sup> Un exemple notoire : on sait grâce à l'existence d'un journal de comptabilité que Claude Chevalet reçut un paiement pour avoir contribué à la rédaction du *Mystère des Trois Doms*, joué à Romans en 1509. Ce *fatiste* célèbre était venu prêter main-forte au chanoine Siboud Pra, écrivain local à qui l'on avait confié la rédaction de la pièce. Mais la collaboration fut un échec, et Chevalet décida de quitter la ville ; le journal nous apprend qu'il « ne volit pax besognier avesque ledit chanoine Pra » (texte cité dans M. Bouhaïk-Gironès et E. Doudet, *art. cit.*, paragraphe 13). Ce document est intéressant à deux égards : d'abord parce qu'il montre que Chevalet jouissait d'une certaine notoriété (voir sur ce point *ibid.*, par. 12) ; mais également parce qu'il prouve que les aspects financiers et administratifs liés à l'organisation du spectacle revêtaient assez d'importance pour que les autorités aient souhaité en conserver une trace écrite.

<sup>168</sup> G.A. Runnalls, « Religious drama and the printed book ... », *art. cit.*, p. 18.

que les classes instruites et aisées<sup>169</sup>. Néanmoins, il paraît certain que l'imprimerie a favorisé la circulation continue des textes de théâtre au sein de la communauté, surtout à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

La discussion qui précède a permis de voir que l'épanouissement des mystères impliquait la participation de plusieurs organismes propres au bas Moyen-Âge : le genre théâtral ne naît pas de rien, il est le produit d'un réseau d'influences. Formé au sein du système universitaire, le *fatiste* était ensuite sollicité par des confréries et des conseils municipaux – véritables « agents diffuseurs » du théâtre. Même lorsque le spectacle prenait fin, le texte pouvait continuer à circuler grâce à l'invention de l'imprimerie. Il ressort ainsi que le *fatiste* dépendait de plusieurs institutions civiques, sans lesquelles son œuvre n'aurait vu le jour : voilà ce qui explique que nous ayons décrit le mystère comme un genre « communautaire ».

## 2.3 Pour un mystère poétique

Nous avons déjà affirmé à plusieurs reprises que le mystère médiéval était un poème. Ce postulat appelle une explication, car décrire le théâtre des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles comme poétique, c'est adopter une position qui ne va pas de soi. Il n'est que de songer à l'œuvre de Jean Molinet : on sait que le rhétoricien bourguignon a laissé maintes signatures dans ses poésies de circonstance<sup>170</sup>, alors que son *Mystère de saint Quentin* est

---

<sup>169</sup> Sur les aspects liés à la commercialisation des livres imprimés, voir Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, spécialement l'introduction, pp. 1-16.

<sup>170</sup> Sur les signatures auctoriales insérées dans les poèmes des Rhétoriciens, voir Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons and Printers ...*, *op. cit.*, pp. 153-196.

demeuré anonyme. Ce seul constat laisse à penser que théâtre et poésie étaient bien distincts dans la culture littéraire du bas Moyen-Âge<sup>171</sup>. Compte tenu des remarques que nous avons offertes plus haut, il se peut que Molinet n'ait pas voulu signer son mystère parce qu'il avait rédigé ce texte dans le cadre d'une transaction commerciale. Si l'on considère que la pièce, une fois achevée, serait devenue la propriété de la ville, on comprend mieux que la personnalité du *fatiste* se soit « effacée » derrière le texte<sup>172</sup>. Toutefois, nous aimerions mettre en lumière une tradition qui justifie le rapprochement entre poésie et théâtre – ou, pour le dire autrement, une tradition qui laisse apparaître la « poéticité » du mystère.

Afin de faire valoir l'idée que le mystère était un poème, il importe dans un premier temps de s'interroger sur ce qu'est la poésie – et surtout, sur ce qu'elle était. Dès la préface de cette étude, on a évoqué la difficulté qu'ont eue les critiques modernes à appréhender le caractère poétique du mystère. Cette difficulté procède peut-être du fait que la conception moderne de la poésie privilégie à la fois la concision et la densité sémantique du texte<sup>173</sup>. Pour être considéré comme poétique de nos jours, un texte doit inviter un jeu de déchiffrement du début à la fin, tout en restant clos sur lui-même :

---

<sup>171</sup> Outre les questions génériques, il importe de considérer les divers contextes dans lesquels travaillaient les écrivains. Estelle Doudet fait notamment observer que les Rhétoriciens pouvaient revêtir différents statuts selon qu'ils travaillaient dans le milieu curial ou urbain (« Les scènes de la Grande Rhétorique : cohérences et paradoxes d'une pratique théâtrale », in *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City, Essays in Honour of Alan Hindley*, Louvain, Peeters, 2010, pp. 181-198, p. 186).

<sup>172</sup> Darwin Smith a récemment décrit la production des mystères comme relevant d'un « corporate author » (« About French Vernacular Traditions : Medieval Roots of Modern Theatre Practices », *Journal of Early Modern Studies*, n° 8, 2019, pp. 33-67, p. 53). Dans cette perspective, le *fatiste* n'est qu'une personne parmi d'autres travaillant à l'élaboration du spectacle.

<sup>173</sup> Guillaume Peureux parle notamment d'une « impression de complétude sémantique » qui résulte généralement de la lecture d'un texte poétique (*La fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009, p. 31).

avouons qu'un mystère de trente-cinq mille vers ne répond ni à l'un ni à l'autre de ces critères. Mais de toute évidence, cette vision de la poésie est anachronique par rapport à celle de la fin du Moyen-Âge. Au XV<sup>e</sup> siècle, la poésie regroupait deux entités : d'une part le phénomène de la *poetrie*, et de l'autre, les préceptes de la *seconde rhétorique*<sup>174</sup>. Si l'on entend suggérer que le mystère était un poème, il importe de voir en quoi ce genre théâtral coïncide avec la conception bipartite de la poésie propre au XV<sup>e</sup> siècle.

Le concept de la *poetrie* présente une difficulté pour le chercheur moderne dans la mesure où les documents érudits de l'époque n'en offrent pas une définition exacte.

Écrivant au début du XV<sup>e</sup> siècle, le théoricien Jacques Legrand s'exprime en ces termes :

Poetrie est science qui aprent à faindre et à faire fictions fondées en la raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler<sup>175</sup>.

Il apparaît que la *poetrie* ne relève pas de la versification, car Legrand ne fait pas référence au vers. La spécificité du concept provient plutôt du fait qu'il invite l'auteur à *faindre* : il ne s'agit pas nécessairement de « mentir », mais bien de créer un texte en se basant sur des abstractions. En effet, les critiques ont fait observer que la *poetrie* regroupait plusieurs formes d'expression abstraites – notamment les représentations mythologiques, la personnification, les métaphores filées, et l'allégorie<sup>176</sup>. Mais on notera également l'importance de la *fiction*, élément qui vient resserrer en quelque sorte la

---

<sup>174</sup> Voir F. Cornilliat, J.-C. Mühlethaler et O.A. Duhl, « La poésie parmi les arts au XV<sup>e</sup> siècle », in *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourginon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, pp. 29-53, p. 29.

<sup>175</sup> Jacques Legrand, *Archiloge Sophie et Livre des bonnes mœurs*, éd. Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 149.

<sup>176</sup> Voir A. Armstrong et S. Kay, *Knowing Poetry, Verse in Medieval France from the 'Rose' to the 'Rhétoriciens'*, Cornell, Ithaca, 2011, p. 9 et suiv.

définition du phénomène. C'est là un terme dont l'acception médiévale diffère sensiblement de la pratique moderne : au XV<sup>e</sup> siècle, la *fiction* désignait un mode d'écriture centré sur l'explication de la moralité chrétienne. Ainsi, on comprend que la *poetrie* était une forme de discours moralisant qui reposait sur l'exploitation de plusieurs systèmes de pensée abstraits<sup>177</sup>.

S'il est des passages dans les mystères qui constituent des exemples notoires de la *poetrie*, ce sont les scènes que l'on nomme collectivement le « procès de paradis ». Dans la *Passion* de Gréban, ces séquences mettent en scène les personnages appelés Paix, Justice et Miséricorde, alors qu'ils débattent du sort de l'humanité. On notera d'abord que ces personnages relèvent du domaine de l'allégorie – mode de présentation étroitement associé à la *poetrie*. Mais, plus intéressant encore, Alan Hindley a signalé que le « procès de paradis » revêtait également une fonction pragmatique : ces épisodes servaient à éclairer les spectateurs sur l'importance spirituelle des événements présentés sur scène<sup>178</sup>. On peut à bon droit assimiler ces passages à la catégorie de la *fiction*, vu leur insistance sur la dimension morale du drame. Dans cette perspective, le « procès de paradis » correspond parfaitement aux critères de la *poetrie*, tant sur le plan de la forme que sur le plan du contenu.

---

<sup>177</sup> Sur le concept de la *fiction* et l'importance qu'il revêtait pour les écrivains et théoriciens du bas Moyen-Âge, voir M. Gally, « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 18, 2000, pp. 9-23, p. 21.

<sup>178</sup> Voir A. Hindley, « Laisser l'Istoire et Moraliser ung Petit : Aspects of Allegory in the *Mystères* », in *Les Mystères: Studies in Genre, Text and Theatricality*, eds. Peter Happen et Wim Hüsken, New York, Rodopi, 2012, pp. 189-218, surtout p. 189 et 198.

Il importe à présent de réfléchir sur les liens qui existaient entre le théâtre et la *seconde rhétorique*. Dès l'introduction du présent travail, on a signalé la difficulté qu'il y avait à saisir cette relation, étant donné que les traités de rhétorique des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'évoquent la production dramatique que dans de rares passages<sup>179</sup>. À notre sens, ce relatif mutisme par rapport aux textes de théâtre pourrait s'expliquer par le fait que l'apprentissage de ce type de rédaction passait surtout par le système universitaire<sup>180</sup>. Quoi qu'il en soit, les genres dramatiques présentent une telle complexité que leurs règles de composition dépasseraient largement le cadre d'un court traité destiné aux amateurs<sup>181</sup>. Même l'*Instructif de la seconde rhétorique*, seul traité qui aborde la fabrique des textes de théâtre, ne propose en fin de compte qu'un aperçu du sujet. L'auteur anonyme – il se cache derrière le pseudonyme d'Infortuné – offre quelques conseils pour la rédaction des mystères : il aborde entre autres l'établissement du sujet, l'utilisation des formes poétiques, et les types de personnages à inclure. Notamment, notre théoricien délaissé de Fortune affirme qu'il doit y avoir adéquation entre la situation dramatique et la forme poétique employée. Les moments de forte tension dramatique appelleraient selon lui les

---

<sup>179</sup> Pour un relevé des passages en question, voir C. Thiry, « Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in *Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance*, numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, éds. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69, pp. 43-47.

<sup>180</sup> En abordant cette question, Véronique Dominguez avance un argument quelque peu différent du nôtre. Selon elle, l'abandon relatif du théâtre médiéval au sein des traités de rhétorique serait dû à l'orientation *humaniste* de ces derniers (voir V. Dominguez, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 51-57).

<sup>181</sup> Pour des remarques sur le public visé des traités de la seconde rhétorique, voir notamment J. Taylor, *The Making of Poetry, Late Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 230 et *suiv.*

formes versifiées les plus complexes<sup>182</sup>. D'après Claude Thiry, l'idée selon laquelle la forme poétique devait coïncider avec la situation dramatique relèverait du principe de la *congruentia*, technique qui sous-tendrait d'ailleurs toute la construction du mystère<sup>183</sup>.

Mais il nous paraît que la discussion du théâtre au sein d'un seul traité ne peut suffire à elle seule à prouver le caractère poétique du mystère – surtout que la pratique dramatique n'est prise en compte que dans le dernier chapitre du texte<sup>184</sup>. Il incombe dès lors de trouver d'autres théoriciens qui ont voulu rapprocher théâtre et poésie de façon explicite. Dans cet esprit, nous reviendrons à la discussion menée par Jacques Legrand, car certaines de ses idées sont pertinentes à cet égard. Ayant établi sa définition de la *poetrie*, Legrand poursuit ainsi :

[...] en poetrie le poete aucunfoiz parle tout seul, et ainsi fait Virgille en ses Georgiques, autrement dictes caracteres ; et aucunfois le poete ne parle point ne mais en personne d'autrui, et lors celles poetries sont nommees dragmatiques, et de ceste façon communement sont comedies et tragedies ; et aucunfois le poete parle en une partie et non mie en l'autre, et ainsi fait Virgille en son livre nommé Eneydos<sup>185</sup>.

Cet extrait, cité également par Claude Thiry et Emmanuel Buron, est des plus révélateurs.

On notera que Legrand y propose une typologie où le théâtre (« les poetries dragmatiques ») est placé côte-à-côte avec ce que l'on appellerait de nos jours la poésie

---

<sup>182</sup> Voir « L'instructif de la seconde rhétorique », in *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, dir. J.-C. Monferran, Paris, Champion, 2015, pp. 69-138. L'abréviation *Muse* servira à désigner cet ouvrage.

<sup>183</sup> C. Thiry, « Le théâtre ... », *art. cit.*, p. 52.

<sup>184</sup> Signalons en outre que selon Emmanuel Buron, l'objet du chapitre en question n'est pas le théâtre en tant que tel, mais plutôt la construction du personnage. À notre sens, l'Infortuné recourt trop souvent au lexique de la représentation pour que cette hypothèse soit entièrement convaincante ; néanmoins, l'argument est intéressant dans la mesure où il amène le lecteur à réfléchir sur la validité de certaines distinctions génériques. Voir E. Buron, « 'Faire en personnages' : de la théorie de l'*Instructif* à la pratique du *Jardin de Plaisance*, » *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 21, 2011, pp. 205-223.

<sup>185</sup> Jacques Legrand, *Archiloge Sophie et Livre des bonnes mœurs ...*, *op. cit.*, p. 151-152.

(« lorsque le poète [...] parle tout seul »). Cette classification tend à légitimer notre approche, car elle suggère la présence d'une parenté étroite entre ces deux genres dans la pensée érudite du XV<sup>e</sup> siècle. Théâtre et poésie sont en effet présentés comme des branches d'une seule et même tradition – en l'occurrence, celle de la *poetrie*<sup>186</sup>.

Soulignons que Jacques Legrand n'était pas le premier théoricien à postuler que théâtre et poésie relevaient de la même activité créatrice : comme le fait observer Claude Thiry, le *poéticien* médiéval reprend ici une conception de la littérature qui remonte à Aristote<sup>187</sup>. Mais il est une autre tradition, plus proprement médiévale celle-là, qui a dû servir d'inspiration à Legrand. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, certains grammairiens travaillant en latin ont produit des traités qui visaient en partie à codifier la pratique poétique. L'influence de ces textes fut durable, car ils étaient dûment représentés dans le programme scolaire. Considérons brièvement les pratiques poétiques du haut Moyen-Âge afin de voir quelle relation elles entretiennent avec notre sujet.

### 2.3.1 La « poésie perceptive » des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles

À la différence des théoriciens de l'Antiquité et du Moyen-Âge tardif, les érudits des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles associaient la poésie non pas à la rhétorique, mais plutôt à la grammaire. Cette posture intellectuelle tendait à faire de la poésie une activité écrite

---

<sup>186</sup> Dans cette perspective, il paraît légitime d'assimiler la totalité des mystères à la tradition de la *poetrie*, et non seulement les passages allégoriques dont nous venons de discuter.

<sup>187</sup> C. Thiry, « Le théâtre ... », *art. cit.*, p. 58.

plutôt qu'orale<sup>188</sup>. Mais, tout comme leurs « descendants » vernaculaires, les *ars poetriae* des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles affichaient le désir d'orienter la pratique des poètes, voire de la façonner. Nous sommes en présence du courant intellectuel que James J. Murphy a jadis baptisé la « poésie perceptive » : ces documents proposent des conseils relatifs au *poème futur*<sup>189</sup>.

Toutefois, mise à part une visée pédagogique partagée, il est difficile de percevoir les filiations intellectuelles entre les *ars poetriae* du haut Moyen-Âge et les traités vernaculaires des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Comme le fait observer Michèle Gally, le désir d'imiter les érudits latins s'est heurté à plusieurs obstacles chez les théoriciens vernaculaires. Elle souligne tout d'abord l'éclatement des genres<sup>190</sup> : les catégories antiques de la tragédie et de la comédie, par exemple, ne trouvent guère d'écho dans les traités vernaculaires en raison de classifications génériques différentes propres au bas Moyen-Âge<sup>191</sup>. Ensuite, Gally signale que la dépendance aux particularités syntactiques de la langue latine empêchait d'adapter les figures de style à la langue vernaculaire<sup>192</sup>. Enfin, elle note que la dimension chrétienne et morale de la littérature – l'on a vu qu'il s'agissait du concept de la *fiction* – était quasiment absente des traités latins<sup>193</sup>.

---

<sup>188</sup> Voir sur ce point l'ouvrage classique de J. Murphy: *Rhetoric in the Middle Ages, A History of Rhetorical Theory From Saint Augustine to the Renaissance*, Berkley, University of California Press, 1974, pp. 135-136.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 135. On lira à profit le chapitre que J. Murphy consacre à cette poésie (pp. 135-193).

<sup>190</sup> M. Gally, « Archéologie des arts ... », *art. cit.*, p. 13.

<sup>191</sup> Comédie et tragédie sont certes évoquées dans le traité de Jacques Legrand, comme on vient de le voir ; mais il s'agit sans doute d'une manifestation des tendances « proto-humanistes » de Legrand.

<sup>192</sup> *loc. cit.*

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 14.

Compte tenu des remarques qui précèdent, il paraît acquis que les similarités entre les traités latins et français, si similarités il y a, ne résident pas dans les détails techniques. En revanche, lorsqu'on s'interroge sur les notions globales discutées dans ces documents, quelques points de convergence se dégagent. En premier lieu, on constate que Jean de Garlande présente une classification tripartite de la poésie similaire à celle que l'on trouve chez Jacques Legrand<sup>194</sup>. Que cette conception aristotélicienne de la littérature se retrouve sous la plume tant de Jacques Legrand que de Jean de Garlande suggère la pérennité de cette idée tout au long du Moyen-Âge.

Mais c'est la façon dont les traités latins et vernaculaires abordent le style qui nous semble l'élément le mieux partagé de ces textes. Dans un article éclairant, Elsa Marguin-Hamon montre à quel point les théoriciens médiévaux étaient préoccupés par les questions de style : celui-ci influait tant sur la conception du personnage que sur la conception de la langue<sup>195</sup>. Dans la *Poetria parisiana*, Jean de Garlande énumère trois catégories de personnages – *curiales*, *civiles*, et *rurales* – chacun devant correspondre à un style particulier<sup>196</sup>. Marguin-Hamon précise qu'il s'agit du principe de la *convenientia*, qui remonte en fait à Horace<sup>197</sup>. On ne peut manquer de voir le parallèle

---

<sup>194</sup> Pour le passage correspondant, voir *The Parisiana Poetria of John of Garland*, éd. et trad. en anglais par T. Lawler, New Haven, Yale University Press, p. 99 et *suiv.* Voir également la note de l'éditeur, p. 254 : « The classification [*sc.* of poetry] is based on the person speaking ; in the first type, the characters always speak for themselves, the author never intruding; in the second type, the author speaks throughout in his own person; the third is a mixture of both ».

<sup>195</sup> E. Marguin-Hamon, « Arts poétiques médio-latins et arts de seconde rhétorique : convergences », *Revue d'Histoire des textes*, vol. 6, 2011, pp. 99-136.

<sup>196</sup> Voir *The Parisiana Poetria ... op. cit.*, p. 11 et pp. 37-39.

<sup>197</sup> E. Marguin-Hamon, « Arts poétiques ... », *art. cit.*, p. 106.

avec la *congruentia*, concept adopté par Claude Thiry dans sa discussion de la construction du mystère. Signalons en outre que dans le chapitre dix de *L'Instructif de la seconde rhétorique*, le lecteur apprend que « [...] l'on doit donner langaige / À chacun selon la personne »<sup>198</sup>. Ainsi, la vision artistique proposée par l'Infortuné s'inscrit dans une tradition qui remonte à l'Antiquité. Ses conseils participent d'une « conscience de classe »<sup>199</sup> héritée de Jean de Garlande, et ultimement, d'Horace<sup>200</sup>.

Chez Jean de Garlande, le principe de la *convenientia* façonne non seulement le personnage et sa langue, mais également la forme poétique elle-même : chaque genre devait en effet correspondre à une forme métrique particulière<sup>201</sup>. Or, chez l'Infortuné – de même que dans l'ensemble des traités vernaculaires – la correspondance entre le genre et la forme poétique ne se laisse pas percevoir de façon aussi nette. C'est précisément cette observation qui amène Marguin-Hamon à affirmer que « [l]a forme poétique [tendait] dans les arts français de la fin du Moyen-Âge à s'affranchir du contexte générique et à exister indépendamment de lui »<sup>202</sup>. Dans l'ensemble, ce postulat nous paraît juste. Nous irions même jusqu'à affirmer que ce désintérêt en ce qui concerne les questions génériques est le résultat d'une particularité de la poésie du bas Moyen-Âge – à savoir, son caractère urbain. En effet, le poète du XV<sup>e</sup> siècle n'était pas un grammairien

---

<sup>198</sup> *Muse*, p. 136.

<sup>199</sup> E. Marguin-Hamon, « Arts poétiques ... », *art. cit.*, p. 109.

<sup>200</sup> Que l'Infortuné se soit inspiré d'Horace – et notamment de son *Epître aux Pisons* – est souligné également par Véronique Dominguez : elle rappelle que *l'Epître aux Pisons* était connu au Moyen-Âge (*op. cit.*, p. 54). Mais il est tout aussi vraisemblable que notre théoricien reprend ces idées par l'intermédiaire d'une source médiévale.

<sup>201</sup> E. Marguin-Hamon, « Arts poétiques ... », *art. cit.*, p. 119.

<sup>202</sup> *Ibid*, p. 123.

travaillant par le biais de l'écrit, mais plutôt un « maître de la parole » œuvrant au sein de sa communauté. On comprend donc que la correspondance entre le genre et la forme ait pu revêtir moins d'importance pour lui qu'elle n'en avait revêtu pour les grammairiens d'avant. Il choisissait ses formes non pas dans le souci de respecter un moule générique, mais plutôt dans le souci de produire des effets particuliers sur son public. Voilà à nos yeux l'un des traits les plus importants qui distinguent les érudits médiolatins des théoriciens vernaculaires.

Revenons à présent à l'époque qui constitue le point focal de notre étude. Bien évidemment, les traités poétiques des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont les documents les plus pertinents pour notre sujet, étant donné qu'ils prennent en charge toutes les formes poétiques vernaculaires qui nous intéressent. Dans ce corpus d'écrits, les références au théâtre proprement dit sont minoritaires, on l'a dit. Or, ces documents présentent des commentaires bien fournis sur les diverses formes constitutives du théâtre : le couplet d'octosyllabes à rime plate, le rondeau, et la ballade sont de véritables sujets de prédilection auprès de ces théoriciens. Il paraît donc salutaire de passer en revue les préceptes théoriques qui régissaient la composition ces genres, avant de s'interroger plus loin sur la forme qu'ils revêtaient au sein des mystères.

### 2.3.2 Les *Arts de la seconde rhétorique* : introduction

De façon générale, la critique a souligné le caractère prescriptif des *Arts de la seconde rhétorique*<sup>203</sup>. Sans doute faut-il comprendre que les auteurs de ces traités cherchaient à établir un standard qui, à bien des égards, restait théorique. Il convient d'ailleurs de considérer le public cible de ces documents : de toute évidence, ces traités ne s'adressaient pas aux *fatistes* potentiels, mais plutôt aux poètes amateurs désireux de participer aux *puy*s<sup>204</sup>. Vu cet état de fait, l'on pourrait se demander si notre projet – chercher des éléments de théâtralité dans des ouvrages didactiques qui ne concernent guère le théâtre – ne mènera pas à une impasse. Mais, à vrai dire, il ne s'agira pas de chercher une congruence absolue entre les préceptes émis dans ces traités et la pratique des formes dans l'espace de jeu. Nous envisageons plutôt de confronter les prescriptions « canoniques » fournies dans les *Arts* aux formes poétiques rencontrées dans les mystères. Ce travail de comparaison permettra de faire ressortir soit des éléments de convergence, soit des éléments de divergence. Il nous semble que cette dernière éventualité serait la plus intéressante, car elle appellerait toute une réflexion sur l'adaptation des formes au contexte théâtral. Quels éléments justifient le respect – ou le rejet – du standard chez les *fatistes* ? Voilà la question à laquelle nous désirons ultimement répondre.

---

<sup>203</sup> Voir par exemple A. Armstrong et S. Kay, *Knowing Poetry ... op. cit.*, p. 139 : « The Arts offer formal descriptions which are essentially prescriptive ».

<sup>204</sup> C'est en effet ce que dit explicitement Pierre Fabri dans le prologue de son traité. Voir également T. Mantovani, « Pierre Fabri et la poétique des Puy dans le second livre du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 18, 2000, pp. 41-54, p. 41.

Aux fins de la discussion qui suit, nous avons retenu un corpus composé des ouvrages suivants : *L'Art de Dictier* d'Eustache Deschamps [1392]<sup>205</sup> ; *Recueil d'arts de seconde rhétorique*<sup>206</sup> ; *L'Instructif de la seconde rhétorique* de l'Infortuné (c. 1472)<sup>207</sup> ; *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet<sup>208</sup> ; et *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri (1521)<sup>209</sup>. On notera cependant que le chapitre « théâtral » de l'*Instructif* est exclu de cette section, car nous en avons déjà fourni un aperçu ; mais on y reviendra ultérieurement.

Commençons donc par le couplet d'octosyllabes à rime plate – véritable « degré zéro » de la versification – avant de nous tourner vers les formes plus complexes.

### 2.3.3 Le couplet d'octosyllabes à rime plate

Le couplet d'octosyllabes à rime plate est évoqué dans presque tous les traités de rhétorique, ce qui tend à prouver le rôle capital que cette rime jouait dans la création poétique de tous types. On notera que la description du dispositif apparaît quasi systématiquement en tête des *Arts* : c'est la manifestation d'un principe général selon lequel les auteurs présentent d'abord les formes les plus simples pour aller ensuite vers

---

<sup>205</sup> Eustache Deschamps, *L'Art de Dictier* [1392], éd. et trad. en anglais par D. Sinnreich-Levi, East Lansing, Colleagues Press, 1994.

<sup>206</sup> *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. E. Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902. Ce recueil contient sept traités, dont certains sont anonymes. L'on aura recours à l'abréviation *RASR* pour désigner cet ouvrage.

<sup>207</sup> Voir la référence *supra*.

<sup>208</sup> « L'art de rhétorique de Jean Molinet », in *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, dir. J.-C. Monferran, Paris, Champion, 2015, pp. 217-266.

<sup>209</sup> Pierre Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, 2 tomes, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1890].

les formes plus complexes. Cette approche logique laisse transparaître une hiérarchie des formes à l'intérieur de ces textes<sup>210</sup>.

Si les critiques modernes nomment ce dispositif la *rime plate*, on constate qu'aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, l'appellation varie selon le théoricien – voilà une observation qui vaut d'ailleurs pour bon nombre de formes poétiques. L'Infortuné parle de la « rime léonine »<sup>211</sup>, alors que pour Jean Molinet, il s'agit de la « rime doublette »<sup>212</sup>. Un théoricien anonyme, pour sa part, parle de « rime commune plate »<sup>213</sup>.

Au-delà des différences terminologiques, tous les auteurs insistent sur l'omniprésence de ce dispositif : sa prépondérance statistique lui confère le statut de vers de référence. Le couplet d'octosyllabes à rime plate – et le quatrain à rimes croisées, qui est une forme avoisinante<sup>214</sup> – est reconnu à la fois pour son ubiquité et pour sa facilité : « Ceste rime est la plus commune / Et plus aisée que nesune , » déclare l'Infortuné<sup>215</sup>. Mais cette banalité ne fait pas nécessairement de la rime plate un objet de dédain. Elle est appréciée pour sa polyvalence, voire pour son caractère passe-partout : Baudet Herenc, auteur du troisième traité édité par Langlois, fait observer qu'à partir de cette forme « on

---

<sup>210</sup> Nous rejoignons ici la pensée de T. Mantovani : en discutant du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri, ce critique effleure l'idée d'une organisation hiérarchique de ce traité (*art. cit.*, p. 49). Mais on peut aller plus loin, car l'organisation hiérarchique concerne non seulement le traité de Fabri, mais bien tous les arts poétiques de l'époque.

<sup>211</sup> *Muse*, p. 94.

<sup>212</sup> *Muse*, p. 221.

<sup>213</sup> *RASR*, p. 253.

<sup>214</sup> Rappelons qu'au chapitre précédent, nous avons eu recours à l'expression « forme simple » pour désigner conjointement ces deux dispositifs. On notera que ces formes sont souvent évoquées de concert dans les traités de rhétorique, ce qui tendrait à légitimer cette fusion.

<sup>215</sup> *Muse*, p. 94.

peult ouvrer [*œuvrer*] toutes choses »<sup>216</sup>. La pratique des *fatistes* coïncide parfaitement avec ces remarques ; car, comme on l’a vu au chapitre précédent, la rime plate était une forme statistiquement prépondérante dans les mystères, et elle était employée dans des contextes variés.

Sur le plan de la versification, la rime plate prend généralement la forme d’un couplet d’octosyllabes. L’Infortuné admet également le vers de neuf syllabes dans le cas d’une rime féminine : celle-ci comptait toujours une syllabe surnuméraire par rapport à son pendant masculin. Jean Molinet, pour sa part, paraît laisser le mètre à la volonté du *facteur* lorsqu’il affirme que « [...] la doublette [...] se puet faire en toute quantité de sillabes et le plus souvent en viij. et ix »<sup>217</sup>. Ainsi, on voit que l’*indiciare* bourguignon reconnaît le mètre le plus commun – avec mention de la rime féminine également – sans pour autant exclure les autres longueurs de vers.

Bien que les théoriciens ne fournissent pas de directives précises quant à la matière que peut véhiculer la rime plate, elle est souvent associée à la littérature narrative, avec un renvoi obligé au *Roman de la Rose*. Plus intéressant encore, l’un des théoriciens anonymes va jusqu’à évoquer un genre théâtral lorsqu’il parle de cette rime : « [...] et en fait on toutes manieres de farsses [*farces*] et tous aultres diz [*dits*] communement »<sup>218</sup>. Rappelons qu’au chapitre précédent, nous avons postulé, dans le sillage des remarques de Zumthor, qu’il existait une parenté entre les genres dramatiques et le *dit*. Cette

---

<sup>216</sup> *RASR*, p. 196.

<sup>217</sup> *Muse*, p. 221.

<sup>218</sup> *RASR*, p. 34.

remarque tend à confirmer que les écrivains médiévaux eux-mêmes étaient conscients de ladite parenté. Notre *poeticien* anonyme n'hésite pas à rapprocher la farce de ce vaste genre qu'était le *dit* : ce faisant, il reconnaît explicitement les liens étroits entre le *dit* et la parole spectaculaire.

### 2.3.4 Le rondeau

Le rondeau se distingue par la présence d'un refrain, que les théoriciens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles appelaient le plus souvent le *couplet*. On sait que la reprise partielle du refrain à l'intérieur du poème était une caractéristique essentielle de cette forme. C'est en effet ce qu'affirme l'Infortuné : « La moitié du couplet premier / Se doit en tous rondeaulx reprendre »<sup>219</sup>.

Même si les critiques modernes se sont arrêtés fréquemment au caractère « prescriptif » des traités poétiques, les théoriciens du XV<sup>e</sup> siècle quant à eux n'imposaient que peu de contraintes à la composition du rondeau. La longueur du refrain, par exemple, pouvait varier de deux à six vers, sans que soit préconisé un modèle particulier. L'on a vu au chapitre précédent que les poètes curiaux du XV<sup>e</sup> siècle affichaient une préférence pour les refrains longs : or c'est le rondeau simple qui domine dans les mystères. Ce décalage surprenant pour le moderne n'aurait en rien gêné les théoriciens de l'époque, qui savaient faire preuve de souplesse quant aux dimensions dudit rondeau.

---

<sup>219</sup> *Muse*, p. 99.

Pour ce qui est du mètre, l'Infortuné admet les vers d'une à treize syllabes. Molinet, pour sa part, demeure ouvert à tous les mètres : « De toutes quantités de diction [mots] et sillabes se font rondeaux simples et communs et dittiers de chansons »<sup>220</sup>. Cette souplesse métrique s'accompagne d'une grande ouverture thématique, car Molinet n'hésite pas à faire cohabiter les rondeaux graves et les rondeaux plus légers. Mais au siècle suivant, la doctrine sera moins permissive. Pierre Fabri rejettera tout aspect ludique du rondeau ; il ira même jusqu'à bannir le rondeau simple en affirmant que « c'est le vieil jeu »<sup>221</sup>. Si les *fatistes* continuent à employer cette forme, c'est probablement en raison de sa concision. Comme nous l'avons signalé au chapitre précédent, la brièveté du rondeau simple fait de lui un dispositif idéal pour accompagner les déplacements des acteurs : voilà ce qui explique que ce rondeau « archaïque » soit resté une forme privilégiée dans la pratique spectaculaire de notre période.

### 2.3.5 La ballade

Il est frappant de constater à quel point les théoriciens du XV<sup>e</sup> siècle présentent une image homogène de la ballade. Alors qu'en 1392, Eustache Deschamps laissait le nombre de strophes à la volonté du poète – en recommandant d'ailleurs que celles-ci soient isométriques<sup>222</sup> – le siècle suivant voit apparaître des normes rigoureuses relativement à la composition de cette forme. Selon l'Infortuné, les ballades se font

---

<sup>220</sup> *Muse*, p. 231.

<sup>221</sup> *Fabri*, t. II, p. 69.

<sup>222</sup> *Art de dictier*, p. 70 et suiv.

« avec troys coupletz mesmement / D'esgales lignes proposées »<sup>223</sup>. En outre, chaque couplet devait se terminer par le même refrain, qui était généralement d'un seul vers. Enfin, l'Infortuné préconise la *quadrature* – principe selon lequel les strophes devaient comporter autant de vers que le vers comportait de syllabes. La description de la ballade offerte par Molinet coïncide étroitement avec celle proposée par l'Infortuné<sup>224</sup>. On peut donc conclure que la structure de cette forme s'était figée dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, du moins dans l'esprit des auteurs des traités étudiés. Au siècle suivant, les paramètres formels de la ballade deviendront encore plus stricts, car Fabri n'admettra que les huitains d'octosyllabes avec rime masculine<sup>225</sup>.

Reste à évoquer un dernier élément que les théoriciens jugeaient nécessaire à la bonne construction de la ballade – à savoir, l'envoi. Déjà à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Eustache Deschamps notait la possibilité de terminer la ballade par un envoi, en précisant que cette strophe finale était autrefois réservée au chant royal<sup>226</sup>. Mais il faudra attendre *L'instructif de la seconde rhétorique* pour que l'envoi devienne un élément obligatoire : « Un prince y soit pareillement / De la moitié des exposées , » déclare l'Infortuné<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> *Muse*, p. 109.

<sup>224</sup> *Muse*, pp. 240-241.

<sup>225</sup> *Fabri*, t. II, p. 87.

<sup>226</sup> *Art de dictier*, p. 78.

<sup>227</sup> *Muse*, p. 110.

Molinet, quant à lui, précise que l'envoi peut constituer au maximum un cinquain, et qu'il doit reprendre les rimes de la fin de la strophe précédente<sup>228</sup>.

Soulignons qu'en dépit de ces prescriptions strictes, la ballade des mystères présente une variabilité importante. On peut considérer à titre d'exemple le *Mystère de saint Martin* d'André de la Vigne : en effet, des six ballades contenues dans cette pièce, seulement deux revêtent la même forme. La disposition des rimes n'est souvent pas constante d'une strophe à l'autre, et le principe de la *quadrature* n'est généralement pas respecté. Il apparaît donc que, bien souvent, la ballade dramatique subit des modifications qui finissent par la différencier du modèle décrit dans les traités de rhétorique. Or, nous ferons l'hypothèse que ces « écarts » étaient voulus par les *fatistes*, dans la mesure où ils visaient à adapter la ballade aux exigences de la fiction dramatique. Voilà une idée dont on vérifiera la pertinence plus loin.

### 2.3.6 Le virelai

Nous avons déjà évoqué la structure typique du virelai du XIV<sup>e</sup> siècle, tout en signalant que cette forme a fini par s'étioler au siècle suivant. L'auteur qui écrit vers 1470 sous le pseudonyme d'Infortuné fournit peu de précisions techniques relatives au virelai. Qui plus est, l'exemple proposé par notre théoricien délaissé par Fortune ne comporte même pas de refrain : il est donc difficile de rapprocher le morceau en question d'une forme de virelai quelconque. Quant aux thématiques qui conviennent au virelai, l'auteur

---

<sup>228</sup> La question de l'uniformité des rimes au sein de la ballade est intéressante. À partir de l'époque de l'Infortuné, les théoriciens affichent une préférence pour les strophes dites « unissonans » : c'est-à-dire que la disposition des rimes devait être constante d'une strophe à l'autre. Cette exigence tendait à limiter le nombre de timbres à quatre ou à cinq sur l'ensemble du poème.

du traité en nomme plusieurs : il affirme que ce genre sied tant à des situations joyeuses qu'aux déplorations amoureuses, ainsi qu'à d'« autre matiere de joye et de soussi »<sup>229</sup>. Au chapitre précédent, l'on a provisoirement associé le virelai au registre de l'éloge. Mais en considérant les commentaires de l'Infortuné, on comprend qu'il s'agit en réalité d'un genre des plus polyvalents.

Le flou artistique qui entoure la composition du virelai suggère que cette forme était déjà en déclin à l'époque où écrivait l'Infortuné<sup>230</sup>. Quelques décennies plus tard, il semble que le genre était devenu obsolète : la preuve en est que lorsque Molinet souhaite proposer des exemples de virelai, il cite des rondeaux<sup>231</sup>. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que le virelai soit absent du *Mystère de saint Quentin* et des autres mystères tardifs. C'est qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, il avait disparu presque entièrement de la pratique des poètes.

Ce survol des *Arts de la seconde rhétorique* terminé, on peut maintenant se tourner vers un examen de l'institution pour laquelle ces documents ont été rédigés. Rappelons qu'en plus de partager une visée spirituelle semblable, *puys* et mystères reposaient sur l'exploitation des mêmes formes poétiques. Il paraît donc salutaire de porter un regard sur les activités du milieu palinodique avant de terminer ce chapitre.

---

<sup>229</sup> *Muse*, p. 128.

<sup>230</sup> À titre de comparaison, on peut songer au genre du *lai*. Cette forme très complexe a fleuri au XIV<sup>e</sup> siècle, avant de perdre toute spécificité formelle. Au siècle suivant, le terme de « lai » en vient à désigner tout simplement une forme strophique de grande ampleur (voir G. Gros et M.-M. Fragonard, *Les formes poétiques du Moyen-Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan, 1995, p. 40).

<sup>231</sup> *Muse*, p. 235-236. Cette confusion n'est en rien surprenante ; en effet, l'on a vu au chapitre précédent que le virelai a subi une forte influence du rondeau.

## 2.4 Les *puy*s : un laboratoire de poésie dévotionnelle

Au Moyen-Âge et à la Renaissance, plusieurs villes dans le nord du monde francophone organisaient des concours de poésie appelés *puy*s. Ces compétitions, où l'on présentait généralement des poèmes en l'honneur de la Vierge, trouvaient leur genèse au sein des confréries urbaines. À l'origine, la déclamation de cette poésie devait sans doute favoriser la cohésion spirituelle entre les adhérents du groupe<sup>232</sup>. Mais au fur et à mesure, les *puy*s prirent des dimensions plus importantes : aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le *puy* impliquait parfois la participation de plusieurs dizaines de poètes. Ceux-ci adressaient leurs compositions au prince, titre symbolique de celui qui présidait le concours. La déclamation des soumissions se faisait en présence d'un public, et bien entendu d'un jury, qui jugeait les poèmes présentés. Les activités du *puy* en vinrent à fédérer une tranche considérable de la société des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Comme le mystère, il constituait un élément incontournable du tissu social de la ville – une célébration qui réunissait les habitants autour d'une déclaration de foi collective<sup>233</sup>.

Sur le plan purement esthétique, et au-delà de tout aspect spirituel et social, on peut considérer le milieu des *puy*s comme étant une sorte de laboratoire poétique<sup>234</sup>. Pour

---

<sup>232</sup> Sur le lien entre les confréries et le développement des *puy*s, voir D. Reid, « Confraternities and Poetry : The Francophone *Puys* », in *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, éd. Konrad Eisenbichler, Leiden, Brill, 2019. Nous remercions D. Reid de nous avoir fourni un exemplaire prépublication de cet article, très utile pour comprendre le contexte historique et culturel qui a donné naissance à cette poésie.

<sup>233</sup> Sur l'aspect unificateur des *puy*s, voir D. Hüe, *La poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 29.

<sup>234</sup> Voir sur ce point G. Gros, « Le rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 14, no. 2, 1996, pp. 117–154, p. 137 : « Le Puy [...] devenait un laboratoire affecté à la recherche formelle ... »

être récompensés, les candidats devaient impressionner les juges, tant par le contenu que par la forme de leur soumission. Étant donné que ces concours accueillent bon nombre de poètes amateurs, il leur fallait faire connaître les règles de composition de diverses formes poétiques : c'est précisément ce besoin pragmatique qui a conduit à la publication des *Arts de la seconde rhétorique*. Ces documents renferment en effet un ensemble de préceptes à l'intention des concurrents des *puy*s, ce qui en fait de véritables manuels de composition poétique<sup>235</sup>.

À notre sens, la poésie palinodique partage un certain nombre de traits avec le mystère. En effet, les deux genres relèvent d'une culture urbaine qui mettait la maîtrise du vers au centre de la vie civique : à ce titre, ils participent du courant de la « poésie communautaire », sujet du présent chapitre. De surcroît, tant le *puy* que le mystère étaient des événements culturels d'envergure où l'excellence artistique était mise au service de la foi chrétienne. Compte tenu de ces visées partagées, il n'est peut-être pas surprenant que certains *fatistes* se soient associés au milieu palinodique<sup>236</sup>. En 1511, soit quinze ans après avoir rédigé son *Mystère de saint Martin*, André de la Vigne se présenta au puy de Rouen, où il connut un succès considérable<sup>237</sup>. D'autre part, il semble que Jean Molinet

---

<sup>235</sup> Voir T. Mantovani, « Pierre Fabri et la poétique des Puy... » *art. cit.*, p. 41.

<sup>236</sup> Signalons au demeurant que certains *puy*s incluaient des représentations *par personnages* – c'est-à-dire des spectacles – qui se déroulaient en dehors de la compétition principale (pour des remarques générales à ce sujet, voir G. Gros, *Le poète, la vierge et le prince du Puy : étude sur les Puy marials de la France du Nord, du XIV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 17-18). Or ici, notre intérêt réside dans la poésie du concours proprement dit.

<sup>237</sup> Pour reprendre les mots de Cynthia Brown, La Vigne « domina le concours ». Voir C. J. Brown, « André de la Vigne au puy de 1511 : étude du manuscrit Douce 379 de la bibliothèque bodléienne » in *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puy poétiques normands. Actes du Colloque international organisé par le CÉRÉDI Université de Rouen, 30 septembre – 2 octobre 1999*, éd. J.-C. Arnould et T. Mantovani, Paris, Champion, 2003, pp. 161-192, p. 165.

ait entretenu des liens avec les *puy*s, quoique la question de sa participation au concours demeure ouverte. On sait tout au moins que le rhétoricien bourguignon évoque les *puy*s de Picardie et de Normandie dans son traité de rhétorique. Qui plus est, il y fournit l'exemple d'un chant royal dont le refrain est identique à celui qui a été proposé à Amiens en 1471 : « Harpe rendant souveraine harmonie »<sup>238</sup>. Mais il se peut que ce texte n'ait jamais été présenté. Selon l'hypothèse de Gérard Gros, Molinet aurait composé ce morceau indépendamment du concours en question, pour fournir à ses lecteurs le modèle d'un chant royal idéal<sup>239</sup>.

Rappelons pour mémoire que le genre du chant royal était étroitement associé aux *puy*s. En effet, la quasi-majorité des chants royaux est en lien direct avec les concours palinodiques : il n'existe que peu de pièces de cette forme à l'extérieur de ce milieu<sup>240</sup>. Qui plus est, certains *puy*s n'admettaient *que* des chants royaux. La déclamation de cette forme constituait donc la seule raison d'être de ces concours. À Rouen, le Puy de la Conception admettait également le rondeau et la ballade, mais ces deux genres ne furent ajoutés au programme que tardivement. Nous offrirons à présent quelques remarques sur ces formes telles qu'elles étaient pratiquées dans le milieu palinodique, tout en avouant que notre traitement de cette poésie restera sommaire. Loin de proposer une étude approfondie de la pratique des *puy*s, nous dégagerons quelques pistes de comparaison

---

<sup>238</sup> Pour le texte intégral, voir *Muse*, pp. 250-252. Ce chant royal est également reproduit dans Jean Molinet, *Les faictz et dictz*, éd. Noël Dupire, 3 tomes, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939, t. II, pp. 447-449.

<sup>239</sup> G. Gros, *Le poème du Puy marial. Étude sur le serventois et le chant royal du XIV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*. Paris : Éditions Klincksieck, 1996, p. 201 et *suiv.*

<sup>240</sup> Il apparaît que cette observation vaut d'autant plus pour la fin du XV<sup>e</sup>, ainsi que pour le XVI<sup>e</sup> siècle. Voir sur ce point D. Hüe, « Les Marot et le Puy de Rouen, Remarques à propos du ms. BN. F. fr. 2205 », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 16, no. 2, 1998, pp. 219-247, p. 222.

entre le *puy* et le mystère, afin de mettre en valeur les visées sociales et poétiques qui unissaient ces deux entités.

### 2.4.1 Le chant royal

Précisons d'emblée que les quatre mystères de notre corpus ne comportent aucun exemple de chant royal canonique. Vu cet état de fait, le traitement du grand genre palinodique au sein de cette thèse appelle une explication. On a vu que deux de nos *fatistes*, André de la Vigne et Jean Molinet, manifestaient un intérêt pour cette forme, il est vrai ; mais si nous estimons que le chant royal demeure pertinent pour le mystère, c'est surtout parce que certains critiques modernes ont évoqué ce genre dans le cadre de leur travail sur les mystères. Tel est le cas d'Omer Jodogne, qui identifie deux chants royaux dans le relevé accompagnant son édition de la *Passion* de Gréban<sup>241</sup>. Les extraits en question présentent certes une versification élaborée, mais l'on se doit de préciser que leur structure ne correspond pas à celle du chant royal. Un deuxième exemple : en analysant la diablerie qui ouvre le *Mystère de saint Martin*, Jelle Koopmans affirmait que le passage constituait la parodie d'un chant royal<sup>242</sup>. Or, du point de vue formel, le morceau déclamé par la *mesnie infernale* ne se prête pas à une classification aussi nette. Compte tenu de ces observations, il semble pertinent de passer en revue l'histoire du chant royal, de même que sa structure.

---

<sup>241</sup> Voir *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, t. II, 1983, p. 135.

<sup>242</sup> J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*. Paris: Editions Imago, 1997, p. 177.

Tout survol du développement du chant royal appelle obligatoirement une discussion de certaines autres formes qui lui sont étroitement associées. Bien avant la naissance du chant royal palinodique, il existait le grand chant courtois, lui-même issu de la *canço* des troubadours<sup>243</sup>. Cette forme à sujet amoureux finit par arriver dans le nord du monde francophone, où elle se convertit en un poème de dévotion mariale<sup>244</sup>.

Parallèlement à cette transposition sémantique, la structure du genre s'est figée : c'est ainsi que naît le serventois, forme qui constitue en quelque sorte l'ancêtre du chant royal palinodique. Le serventois sera amplement exploité au XIV<sup>e</sup> siècle dans les régions du Hainaut et de la Flandre : c'est là en effet qu'apparaissent les premiers *puy*s d'envergure<sup>245</sup>. Précisons que ce genre était également mis à profit par les dramaturges de l'époque, car on trouve des exemples de serventois intégrés dans les *Miracles de Nostre Dame*<sup>246</sup>. Somme toute, il apparaît que tant le serventois que le chant royal étaient étroitement liés à la dévotion mariale.

L'on a déjà vu que les pratiques poétiques médiévales étaient en constante évolution, et le milieu des *puy*s ne fait pas exception. Le serventois, pratiqué surtout au

---

<sup>243</sup> Cette section doit beaucoup aux remarques de D. Hüe, et en particulier à son traitement de l'histoire du chant royal : « Le chant royal : histoire d'un genre » in D. Hüe, *La poésie palinodique ... op. cit.*, p. 885 et suiv.

<sup>244</sup> On imagine facilement comment un tel glissement sémantique aurait pu s'opérer. Encore aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les poètes aimaient à jouer sur les similarités entre la dévotion amoureuse et la dévotion religieuse (voir, par exemple, le 'Dictier qui se poeult adrechier soit a la Vierge Marie ou pour un amant a sa dame' de Molinet [*Les faictz et dictz ... op. cit.*, p. 531]). En effet, on a l'impression que l'aspect amoureux qui caractérisait les formes lyriques depuis leur origine n'a jamais complètement disparu.

<sup>245</sup> Voir G. Gros, *Le poème du Puy marial ... op. cit.*, p. 129.

<sup>246</sup> Voir S. Rosenberg, « The Serventois in the Miracles de Nostre Dame par personnages : The Ways of Imitation », in *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century, The 'Miracles de Nostre Dame par personnages'*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 87-112.

XIV<sup>e</sup> siècle, finira par céder la place au chant royal palinodique : les deux genres se ressemblaient du point de vue formel, à cette différence près que le chant royal comportait un refrain. L'ajout de celui-ci, dû à l'influence de la ballade, est difficile à dater avec précision<sup>247</sup>. Mais la chronologie importe sans doute moins que l'évolution elle-même, qui doit être soulignée comme une indication de la porosité des genres<sup>248</sup>. La parenté entre le chant royal et la ballade est indéniable : en effet, les théoriciens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'hésitent pas à rapprocher ces deux formes. Selon Molinet, le chant royal « se fait à refrain comme ballade, mais il a cinq couples et l'envoy »<sup>249</sup>. Au-delà du simple rapprochement, le chant royal est parfois présenté par les théoriciens comme étant une sorte de ballade amplifiée – ce qui paraît logique puisque les deux formes partagent le refrain, l'envoi, et la *quadrature* des strophes<sup>250</sup>. Or, le chant royal comporte cinq strophes au lieu de trois, et celles-ci revêtent généralement la forme de dizains décasyllabiques<sup>251</sup> au lieu de huitains octosyllabiques. Sur le plan de la structure rhétorique, tant le chant royal que la ballade sont des genres à caractère narratif.

---

<sup>247</sup> Le premier exemple de chant royal palinodique avec refrain qui nous ait été conservé provient du puy d'Amiens et daterait de 1460 (G. Gros, *Le poème du Puy marial ... op. cit.*, p. 134 et suiv.). Mais il se peut que l'ajout du refrain se soit produit plus tôt, car D. Hüe note que Machaut avait déjà inclus un refrain dans son dernier chant royal (D. Hüe, *La poésie palinodique ... op. cit.*, p. 886).

<sup>248</sup> On a déjà vu que le transfert allait dans les deux sens, étant donné que la ballade a emprunté au chant royal l'envoi.

<sup>249</sup> *Muse*, p. 250.

<sup>250</sup> Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Thomas Sébillet affirme que « le Chant Royal n'est autre chose qu'une Ballade surmontant la Ballade commune en nombre de couplets [...] » (T. Sébillet, « Art poétique français », in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 118).

<sup>251</sup> ... ou éventuellement de onzains hendécasyllabiques dans le cas d'un refrain féminin.

Signalons également l'existence de poèmes hybrides – c'est-à-dire de poèmes qui mélangent les caractéristiques du chant royal et de la ballade. L'affiche d'un *puy* rouennais de 1533 en présente un exemple : il s'agit d'un poème d'introduction qui invite les poètes à venir présenter leurs compositions<sup>252</sup>. Le texte comporte trois strophes, ce qui le rapproche de la ballade ; mais celles-ci revêtent la forme d'onzains hendécasyllabiques, conformément à l'usage du chant royal. Comme le précise Gérard Gros, cette pièce est à classer hors concours<sup>253</sup>, ce qui explique sans doute la liberté que prend le poète à l'égard des règles établies. Mais l'existence même d'un tel genre – que Pierre Fabri nommait d'ailleurs un « bastar de champ royal »<sup>254</sup> – tend à prouver que les formes poétiques se plaçaient sur un *continuum*. Cela vaut même pour un contexte aussi formel et réglé que celui des *puy*s.

Revenons à présent aux mystères. Bien que les quatre pièces de notre corpus ne comportent pas de chant royal tel que défini dans les *Arts de la seconde rhétorique*, nos remarques précédentes laissent à penser que le grand genre palinodique pourrait y être présent à l'arrière-plan. Il est vrai que le chant royal devait en principe respecter des critères formels stricts. N'empêche qu'en considérant l'histoire du genre, l'on demeure frappé par l'impression d'une véritable plasticité. C'est ce que fait observer Denis Hüe :

[L]e chant royal est un genre ambigu [...] Il faut donc comprendre non pas cette appellation comme celle d'une structure isolée, mais bien la percevoir à l'intérieur

---

<sup>252</sup> G. Gros a proposé l'édition de ce morceau, dont le refrain est « Le pur Concept d'une parfaite au monde ». Voir *Le poète, la vierge et le prince du Puy ... op. cit.*, p. 152 pour la transcription de ce poème hybride.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>254</sup> *Fabri*, t. II, p. 88.

d'un ensemble ballade-chant royal-serventois aux contours parfois indécis, dont elle est par définition la forme la plus aboutie<sup>255</sup>.

Somme toute, l'évolution du chant royal témoigne d'un processus qui remet en cause les classifications formelles traditionnelles, même s'il ne les efface pas tout à fait<sup>256</sup>. Dans les chapitres qui suivent, on verra bon nombre d'exemples qui prouvent que la versification des mystères participe elle aussi de cette porosité formelle. C'est que les *fatistes* n'hésitent pas à adapter les formes poétiques afin de les faire correspondre aux exigences de la fiction dramatique.

#### 2.4.2 Le rondeau palinodique

Le rondeau palinodique constitue une exclusivité du milieu rouennais, où il est reconnu à partir de 1510. Selon Gérard Gros, l'ajout de ce genre au programme du Puy de l'Immaculée Conception pourrait avoir été lié au désir de revitaliser le concours à un moment où le chant royal risquait de se figer<sup>257</sup>. Quoiqu'il en soit, il est certain que les caractéristiques formelles du rondeau le distinguent nettement du grand genre palinodique. Le chant royal, on l'a dit, prenait souvent en charge un développement narratif ; en revanche, les proportions réduites du rondeau rendaient ce dispositif plus apte à « chanter un postulat, [ou] à commenter un axiome »<sup>258</sup>. C'est dire qu'au lieu de présenter une accumulation de détails, le rondeau palinodique s'en tenait en général à

---

<sup>255</sup> D. Hüe, *La poésie palinodique ... op. cit.*, p. 889.

<sup>256</sup> Ce processus tend d'ailleurs à appuyer l'argument que nous avons avancé au chapitre précédent, lorsque nous avons évoqué la « non-fixité » des formes fixes.

<sup>257</sup> G. Gros, « Le rondeau marial ... », *art. cit.*, p. 129.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 135.

l'expression ou à la défense d'une seule idée. Il se rapproche en cela du rondeau scénique, qui, comme on l'a dit au chapitre précédent, était adapté à l'expression simple et directe des valeurs d'un groupe.

Il convient à présent de proposer quelques remarques sur la forme du rondeau palinodique. En ce qui concerne l'avis des théoriciens, on constate que Pierre Fabri n'impose pas de modèle particulier pour le rondeau – même si, comme on vient de le voir, il affichait son dédain pour le rondeau simple. Mais, dans la pratique, c'est le rondeau cinquain qui domine<sup>259</sup>. Voilà précisément le type de rondeau qu'écrivit le jeune Clément Marot lorsqu'il se présenta au *puy* de Rouen en 1521 :

Comme Nature est en peché ancrée  
 Par art d'Enfer : grâce, qui nous recrée  
 Par art du Ciel, Marie en garentit  
 Car aultrement cil, qui se y consentit,  
 Ne l'eust jamais à son Filz consacrée<sup>260</sup>.

Au seul examen du refrain, on constate que le poème de Marot fonctionne par la juxtaposition de termes péjoratifs et mélioratifs : *Nature*, *peché* et *Enfer* s'opposent à *Marie*, *grâce*, et *Ciel*<sup>261</sup>. Cette disposition, qui revêt la forme d'un parallélisme, permet au poète de mettre en relief la suprématie de la Vierge en insistant à plusieurs reprises sur la perfection de celle-ci. C'est justement cette nécessité de défendre un postulat théologique qui explique la prépondérance du rondeau cinquain dans le corpus palinodique : en effet, le rondeau simple n'aurait pas fourni assez d'espace au *facteur* pour déployer son

---

<sup>259</sup> Surtout après 1518. Voir *ibid.*, p. 146.

<sup>260</sup> Clément Marot, *Œuvres poétiques complètes*, éd. G. Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1990, t. 1, p. 151.

<sup>261</sup> G. Gros évoque brièvement la « structure ternaire » de ce morceau, paraissant faire référence aux trois oppositions présentées par Marot (G. Gros, « Le rondeau marial ... », *art. cit.*, p. 146).

argument<sup>262</sup>. Le contexte de déclamation pourrait également y avoir joué un rôle, car les théoriciens précisent que dans le milieu des *puy*s, le poète « recorde » son poème devant l'auditoire – c'est-à-dire qu'il le *récite*. Ce terme semble suggérer une déclamation statique, à laquelle le rondeau cinquain aurait convenu parfaitement. Or, l'on a vu que le rondeau dramatique était souvent associé à un déplacement, ce qui rendait le refrain long impraticable. Au bout du compte, on peut dire que le rondeau palinodique et le rondeau théâtral partagent une visée rhétorique semblable, même si des aspects pragmatiques tendent à les différencier du point de vue formel.

### 2.4.3 La ballade palinodique

En considérant la ballade telle qu'elle a été pratiquée dans le milieu des *puy*s, il convient de distinguer entre la ballade sacrée et la ballade amoureuse. La ballade sacrée est le dernier des genres à être admis dans le programme du Puy de la Conception, où elle est ajoutée en 1514<sup>263</sup>. Quant à la ballade amoureuse, on sait qu'elle a été pratiquée avant son homologue religieux, puisqu'André de la Vigne en a rédigé deux pour le concours de 1511<sup>264</sup>.

Dans un article portant sur la ballade palinodique, François Rouget distingue entre deux modes rhétoriques que cette forme pouvait adopter : le mode « paradigmatique » et

---

<sup>262</sup> Dans cette perspective, il n'est peut-être pas surprenant que Fabri ait voulu bannir le rondeau simple du podium des *puy*s.

<sup>263</sup> À vrai dire, on sait que la ballade avait déjà été pratiquée à Amiens au XV<sup>e</sup> siècle (voir la discussion *supra*), mais les poèmes de ce *puy* antérieur n'ont guère été diffusés. Nous nous contenterons donc de proposer quelques remarques sur la ballade du milieu rouennais.

<sup>264</sup> Voir C.J. Brown, « André de la Vigne ... » *art. cit.*, p. 165.

le mode « syntagmatique »<sup>265</sup>. Dans le mode paradigmatique, chaque huitain de la ballade renferme un argument complet<sup>266</sup>. Le mode syntagmatique, quant à lui, repose sur un « écoulement discursif linéaire »<sup>267</sup> qui fait correspondre les étapes de la pensée et celles du rythme strophique. C'est ce que l'on voit dans l'exemple suivant :

Quant Dieu vollut former Marie  
 Il appella dame nature  
 Et luy dit : Il fault que Marie  
 Mon filz a une creature  
 Que produyras par geniture  
 Exempte de cas vitieux  
 Pour estre dicte en l'escripture  
 L'honneur de la terre et des cieulx<sup>268</sup>.

En cherchant à mettre en évidence la progression linéaire des idées dans cette ballade, Rouget assigne à chacune des strophes une étiquette qui décrit sa fonction rhétorique<sup>269</sup>. Ces descriptions exceptées, on est frappé par la *narrativité* de ce morceau. À la différence du rondeau, qui se borne à l'expression d'une seule idée, la ballade relate une série d'événements en les présentant de manière séquentielle : cela vaut également pour les ballades dramatiques, comme on l'a vu. Mais c'est peut-être le sujet du poème qui est l'aspect le plus intéressant. En évoquant les conditions qui entouraient la conception de la Vierge – et ce, jusque dans les paroles des parties intéressées – le *facteur* explicite à son public la véritable raison d'être du *puy*. Les spectateurs sont invités à louer Notre-Dame

---

<sup>265</sup> F. Rouget, « Une forme reine des puy poétiques : la ballade », in *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puy poétiques normands. Actes du Colloque international organisé par le CÉRÉDI Université de Rouen, 30 septembre – 2 octobre 1999*, éd. J-C. Arnould et T. Mantovani, Paris, Champion, 2003, pp. 329-346.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>268</sup> Texte cité dans *ibid.*, p. 342.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 343.

grâce à un morceau dont l'ambition est autoréflexive. Or on a vu que cette même autoréflexivité caractérisait la ballade des mystères. En ce sens, la ballade dramatique et la ballade palinodique se rejoignent.

## 2.5 Conclusion

Au terme de ce chapitre, on a pu apprécier que le mystère entretenait des liens étroits avec bon nombre d'institutions sociales propres à son époque. En effet, ce genre théâtral doit son existence aux « maîtres de la parole » – ces rhétoriciens et poètes qui déployaient leur savoir-faire non pas au sein de la tour d'ivoire, mais plutôt au sein de la ville. Dans les pages qui précèdent, nous avons évoqué à plusieurs reprises le concept de la *poésie communautaire* : il s'agit d'un « supra-genre » qui engloberait tous les types de vers pratiqués dans l'espace urbain, y compris le théâtre. Qu'un texte ait été destiné à la représentation scénique, à la récitation par les membres d'une confrérie, ou à la déclamation sur le podium des *puy*s, cela importe moins que la nature communautaire et poétique du texte lui-même.

En ouvrant ce chapitre, nous avons promis de revenir sur un terme cher aux historiens du théâtre : celui de *fatiste*. Bien que les critiques modernes aient assigné à ce mot la signification précise de « dramaturge », le terme désignait tout simplement un auteur ou un poète aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>270</sup>. Il est intéressant de considérer à ce propos la page titre d'une édition de la *Naissance de Charles d'Autriche* publiée à Lyon en 1503 :

Cy comence la tresdesiree et prouffitabile naissance

---

<sup>270</sup> Voir le *Dictionnaire du Moyen Français*, éd. 2015, sous l'entrée « faitiste » : [www.atilf.fr/dmf/](http://www.atilf.fr/dmf/)

du tresillustre enfant Charles d'Autriche filz de trespuis  
sant prince monseigneur l'archeduc tresredoubté prince  
Laquelle nativité a esté composee par un fatiste appellé  
Molinet<sup>271</sup>.

Il n'est pas question ici de la production dramatique de Molinet, mais plutôt de sa production poétique : voilà un constat qui invite à réfléchir sur la distinction entre poésie et théâtre. Reconnaissons que la catégorie de la « poésie communautaire » est peut-être trop vaste pour s'avérer utile dans la description de la production littéraire du bas Moyen-Âge. Mais il est à espérer que les arguments présentés dans ce chapitre – ainsi que ceux présentés au chapitre précédent – amèneront les chercheurs à examiner leur propre vision du mystère et à repenser la relation qu'il a pu entretenir avec les autres genres.

---

<sup>271</sup> Ce texte est reproduit dans C. J. Brown, *Poets, Patrons and Printers ... op. cit.*, p. 78.

Deuxième partie – Forme et fonction sur scène

## Chapitre 3

### 3 Pour une typologie des formes fixes

#### 3.1 Introduction

La section qui précède a permis surtout de replacer les formes fixes dans leur contexte historique. En discutant l'épanouissement de ces genres tant à la cour que dans le milieu urbain, on a pu voir l'évolution significative qu'ils ont connue, tout en appréciant la diversité de leurs usages. Pourtant, le lecteur aura constaté que les mystères et le théâtre étaient en grande partie absents de cette discussion. Il est donc temps de nous pencher sur les textes qui constituent l'objet principal de notre étude, sans pour autant délaissier les éléments d'histoire littéraire déjà présentés. Dans les pages qui suivent, il s'agira de revisiter certaines de nos hypothèses antérieures pour les affiner, voire pour les reformuler. Notre but avoué est d'arriver à mieux comprendre la spécificité des formes fixes dans le contexte dramatique, ainsi qu'à mieux cerner la place que les mystères ont pu occuper dans l'univers culturel des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

En bref, l'enjeu de ce chapitre sera de proposer un classement fonctionnel des formes fixes rencontrées dans nos quatre mystères. Dès l'introduction de ce travail, l'on a évoqué un certain nombre de relevés dressés par d'autres chercheurs, tout en précisant que, dans la plupart des cas, ces critiques ne se sont guère intéressés à décrire le fonctionnement des formes qu'ils recensaient. La typologie que nous proposons ici vise donc à combler cette lacune. Or il faut reconnaître que la « pratique du relevé » n'est pas

dépourvue d'intérêt : en effet, il nous a paru indispensable de répertorier chacune des formes fixes présentes dans les textes de notre corpus, afin que les résultats de notre enquête puissent être aussi concluants que possible. Nous avons donc entrepris une « récolte des données », relevant toutes les occurrences de rondeaux et de ballades au sein de nos quatre mystères<sup>272</sup>. Les ouvrages d'Henri Chatelain<sup>273</sup>, de Ludwig Müller<sup>274</sup>, et d'Omer Jodogne<sup>275</sup> ont été d'un grand secours lorsqu'il s'agissait de vérifier les résultats de cette récolte, même si on a pu repérer quelques omissions au sein de ces documents. Ensuite, nous avons procédé à la création d'une base de données contenant la trace de chacune des formes fixes présentes dans nos pièces : le recours à l'informatique paraissait essentiel, vu la grande quantité de données à gérer. Une fois ce travail accompli, il convenait de faire des divisions opérantes au sein du matériau. C'est précisément ce travail de classification qui sera décrit à présent.

### 3.2 Classement des rondeaux

L'on sait que dans ses *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle*, Henri Chatelain a renoncé à décrire la fonction des formes qu'il a présentées, de même qu'à cerner les facteurs qui auraient pu motiver l'utilisation d'une forme donnée. Or, les quelques pages qu'il a consacrées au rondeau dramatique représentent une exception

---

<sup>272</sup> Le virelai constitue un cas particulier, car on n'en trouve que dans la *Passion* de Gréban. En ce qui concerne les rondeaux, nous nous en sommes tenu aux formes régulières telles que décrites au premier chapitre.

<sup>273</sup> H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au quinzième siècle*, Paris, Champion, 1909 ; voir surtout les chapitres consacrés au rondeau et à la ballade (soit pp. 199-221 et pp. 167-185 respectivement.)

<sup>274</sup> L. Müller, *Das Rondel in dem französischen Mirakelspielen und Mysterien des XV und XVI Jahrhunderts*, Dissertation, Marburg, 1884, pp. 11-20.

<sup>275</sup> *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, t. II, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1983, p. 132-139.

notable à cette règle. En effet, notre philologue offre des commentaires originaux et perspicaces en ce qui concerne l'emploi des rondeaux dans les mystères :

Mis à part le nombre considérable de rondeaux qui se présentent naturellement quand les personnages s'abordent ou se quittent, on en trouve au milieu des scènes : ils semblent placés là quand il va se produire ou qu'il vient de se produire un fait, une nouvelle, une décision, un mouvement sur lequel l'attention du spectateur est particulièrement appelée. Ce n'est donc pas selon les diverses catégories de personnages, mais par rapport aux divers moments de l'action qu'il conviendrait de classer les rondeaux<sup>276</sup>.

Chatelain est de toute évidence le premier critique à avoir mis le doigt sur une vérité incontournable en ce qui a trait au rondeau dramatique : à savoir, que ce dispositif est associé à un certain nombre de situations et d'actions types<sup>277</sup>. Mais notre critique évacue de façon trop cavalière la question des *personnages*, alors que ceux-ci sont au cœur de toute représentation théâtrale, médiévale ou moderne. Ainsi, avant d'aborder les diverses situations dans lesquelles apparaît le rondeau, il convient de revenir sur une question que l'on a effleurée au premier chapitre : par quels personnages le rondeau des mystères est-il déclamé ?

Rappelons pour mémoire que le rondeau curial représentait le lieu d'une tension entre le *Moi* et le *Nous* – ou, à tout le moins, entre les valeurs subjectives du poète et les valeurs de la communauté qui l'entourait. Le rondeau dramatique, quant à lui, revêtait un caractère propre, sans pour autant être complètement distinct de son cousin curial. Il

---

<sup>276</sup> H. Chatelain, *op. cit.*, p. 219.

<sup>277</sup> Le critique accorde une attention particulière aux rondeaux qui soulignent ce qu'il appelle des « moment[s] décisif[s] » (*ibid.*, 220). En effet, il énumère plusieurs exemples de situations dans lesquelles le rondeau est susceptible d'apparaître, toutes très importantes sur le plan dramatique : « assaut, bataille, martyr, rossée de diables ... » (*loc. cit.*). Il s'agit d'une brève tentative de catégorisation, dont on trouve certains échos dans notre propre typologie.

apparaît que les *fatistes* privilégient un rondeau où le *Nous* l'emporte sur le *Moi* ; car lorsque ce dispositif est utilisé sur scène, il fait généralement parler la voix collective. Si le rondeau dramatique n'offre guère au dramaturge la possibilité d'exprimer ses sentiments personnels, il se montre propice à exprimer les valeurs des diverses communautés présentes dans l'espace scénique. Avouons cependant que le terme de « communauté » n'a plus toute sa pertinence ici, car nos préoccupations seront désormais moins sociales que textuelles : dans la présente section, l'on se penchera non pas sur les institutions « communautaires » qui ont donné naissance aux mystères, mais plutôt sur les textes des mystères eux-mêmes. Pour bien marquer ce changement de perspective, il convient de substituer au terme de « communauté » le terme de « cohorte »<sup>278</sup>.

Les personnages des mystères sont presque toujours regroupés en cohortes ; rares sont ceux qui apparaissent seuls. Signalons au demeurant que le regroupement des personnages est explicitement conseillé au X<sup>e</sup> chapitre de l'*Instructif de la seconde rhétorique* :

Item, considerer convient  
 Les faiz et estatz des seigneurs,  
 Comment à chascun il advient,  
 Et, selon qu'ilz sont gens d'honneurs,  
 Leur contribuer serviteurs [...]<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Dans ce chapitre, nous aurons souvent recours au concept de la « cohorte », développé par Mario Longtin. Selon lui, le terme décrit « les regroupements de personnages effectués par le *fatiste* afin d'organiser le personnel dramatique de son mystère ». Voir M. Longtin, « Chœur à chœur : 'le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées' et le roman médiéval », in *De l'oral à l'écrit : le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, dir. Corinne Denoyelle, Orléans, Éditions Paradigme, 2013, pp. 301-325, p. 302, n.1.

<sup>279</sup> *Muse*, p. 135.

On comprend alors que les nobles doivent être accompagnés de leurs serviteurs, qu'un juge doit être flanqué de son varlet, et ainsi de suite<sup>280</sup>. Mais en réalité, cette insistance sur la multiplicité des personnages ne vaut pas seulement pour les « gens d'honneur ». Car le lecteur des mystères est souvent confronté à des cohortes de diables, de bourreaux, ou encore de soldats. C'est justement en considérant ces groupes de personnages que l'on arrive à saisir la véritable fonction du rondeau dramatique : dans les mystères, ce dispositif permet à la cohorte de parler et d'agir collectivement. Un simple indice formel vient appuyer cette hypothèse – à savoir, la répartition fréquente du rondeau entre plusieurs personnages<sup>281</sup>. Que les vers du morceau soient souvent distribués entre les membres du groupe, c'est la preuve que cette forme servait la collectivité : elle donnait une voix à l'ensemble de la cohorte.

---

<sup>280</sup> « Notamment, l'on se doit garder / De laisser un juge seulet, / ou ung prince. Contregarder / l'on se doit, car il est trop let / Se l'on ne leur laisse un varlet ou escuier ou serviteur [...] » (*loc. cit.*)

<sup>281</sup> Voilà une caractéristique du rondeau théâtral dont on a pris note au moins depuis l'époque de Chatelain (*op. cit.*, pp. 217-219). A.-J. Surdel fait notamment observer que le rondeau influait sur la constitution des groupes de personnages : il constate que ceux-ci vont souvent par quatre, parce que ce nombre permet une répartition harmonieuse des huit vers du rondeau triolet (« Mystère hagiographique et vie profane: la guerre dans 'La vie et passion de Monseigneur Saint Didier' », in *La littérature d'inspiration religieuse. Théâtre et vie des saints, Actes du Colloque d'Amiens des 16-18 janvier 1987*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988, pp. 203-213, p. 209). G.A. Runnalls signale que dans le *Mystère de Judith et Holofernés*, les rondeaux sont déclamés par des groupes comptant de deux à cinq personnages (« Monologues, dialogues et versification dans le mystère de Judith et Holofernés », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 115-139, p. 118). D. Smith, pour sa part, distingue entre ce qu'il nomme les *personnages d'avant* – qui disent le verset du rondeau – et les *personnages de chœur*, qui disent le refrain (« La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la Création du Monde d'Arnoul Gréban », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 141-165, p. 155). On constate en fin de compte que la très grande majorité des rondeaux de notre corpus sont des formes dialoguées. Précisons toutefois qu'on y trouve un petit nombre de rondeaux monologués : ceux-ci seront traités au chapitre suivant.

Certains chercheurs font également observer que le rondeau dramatique est souvent associé à un mouvement<sup>282</sup>. À ce titre, il favorise une cohésion qui permet au groupe de mener à bien les déplacements scéniques qui lui sont propres. Que bon nombre de nos catégories évoquent des actions physiques n'a donc rien de surprenant. Or le rondeau peut aussi souligner ce que Willem Noomen appelle des « conditions affectives »<sup>283</sup>. Dans de tels cas, le dispositif sert à mettre en valeur non pas un déplacement, mais plutôt une émotion : « La gamme des sentiments va de la convoitise à la colère, en passant par le regret, l'angoisse et le chagrin »<sup>284</sup>. Toutefois, les conditions affectives sont trop nombreuses et trop variées pour que cette approche permette un classement opérant des rondeaux<sup>285</sup>. Ainsi, l'on a voulu chercher des fonctions qui tiennent compte de la valeur rhétorique du rondeau – mais aussi et surtout, de sa valeur scénique. Au bout du compte, nous avons pu dresser une liste contenant treize fonctions possibles de ce dispositif. Ces fonctions sont ici décrites par ordre alphabétique :

<b>bataille</b>	Le rondeau de bataille s'inscrit toujours dans le cadre d'un combat guerrier. Mais nous rangeons également dans cette catégorie les morceaux qui soulignent la préparation au combat plutôt que le combat
-----------------	---

<sup>282</sup> Chatelain n'évoque cette association que de façon passagère (voir la citation *supra*). Mais pour certains critiques plus récents, il s'agit d'une caractéristique presque intrinsèque du rondeau des mystères. Voir notamment G. A. Runnalls, *art. cit.*, p. 118 ; ainsi que C. Thiry, « Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in *Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance*, numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, éd. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69, p. 62. Les remarques offertes par Véronique Dominguez sur le lien entre le rondeau et le geste méritent une attention toute particulière. Voir *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 235 et *suiv.*

<sup>283</sup> W. Noomen, *Étude sur les formes métriques du mystère du vieil testament*, Amsterdam, N.V. Noord-hollandsche uitgevers maatschappij, 1962, p. 93.

<sup>284</sup> *loc. cit.*

<sup>285</sup> Nous partageons ici l'avis de Véronique Dominguez (*La scène et la Croix ... op. cit.*, p. 233).

	lui-même. Ce type de rondeau est déclamé tant par des cohortes chrétiennes que par des cohortes païennes.
<b>besogne</b>	Le rondeau de besogne accompagne le plus souvent un travail physique. Toutes les cohortes humaines peuvent s'en servir, indépendamment de leur statut religieux ou social.
<b>boisson</b>	Le rondeau de boisson – ou de « boisson et de repas » – apparaît lorsque les personnages s'appêtent à boire ou à manger. Il concerne des personnages humains, que ceux-ci soient chrétiens ou païens.
<b>commande</b>	Le rondeau de commande formalise un ordre : à ce titre, il laisse toujours transparaître une hiérarchie. Tant les chrétiens que les païens peuvent être concernés.
<b>déférence</b>	Le rondeau de déférence vient souligner les moments où la cohorte exprime sa soumission vis-à-vis d'un supérieur. Toutes les cohortes sont concernées, qu'il s'agisse de chrétiens, de païens, de diables ou encore d'anges.
<b>départ</b>	Les rondeaux de départ sont déclamés lorsque la cohorte quitte un lieu pour se rendre à un autre : ainsi, ces morceaux sont le plus souvent associés à un changement de décor. Toutes les cohortes sont concernées, indépendamment de leur statut religieux ou social.
<b>désordre</b>	Nous appelons « rondeaux de désordre » ces morceaux qui soulignent le chaos au sein de la cohorte. Souvent, ce chaos empêche les personnages de mener à bien leurs projets. Toutes les cohortes humaines peuvent déclamer des rondeaux de ce type, ainsi que la cohorte des diables.
<b>« haut fait »</b>	Certains rondeaux viennent souligner ce que l'on appellera des « hauts faits » : il s'agit bien sûr d'un clin d'œil au monde épique, où ce terme désigne les grands exploits du héros. Dans le contexte des mystères, les « hauts faits » prennent en général la forme de miracles réalisés par Jésus ou par le saint <sup>286</sup> .

<sup>286</sup> Voir D. Smith, « La question du prologue ... » *art. cit.*, p. 162, où l'auteur emploie le terme « hauts faits » pour désigner les miracles accomplis par le Christ.

<b>louange</b>	La visée de ces morceaux est des plus claires : elle consiste à faire l'éloge d'une entité divine ou humaine. De façon générale, ce type de rondeau est déclamé par des cohortes chrétiennes, mais il arrive aussi que des cohortes païennes s'en servent.
<b>lutte</b>	Les rondeaux de lutte impliquent toujours une interaction ou un échange entre les membres de deux cohortes différentes : dans bien des cas, il s'agit d'un va-et-vient violent. Ces morceaux sont le propre des cohortes humaines.
<b>passage</b>	Les rondeaux ainsi désignés soulignent le « passage » d'une cohorte à une autre. On en trouve notamment lorsqu'un personnage change d'affiliation religieuse. Mais ce type de rondeau apparaît également dans les scènes de décès, car le personnage « passe » de la cohorte des vivants à la cohorte des morts. Dans tous les cas, le rondeau de passage souligne un changement d'état.
<b>salutation</b>	Les rondeaux de salutation sont déclamés lorsque les personnages se rencontrent : ils sont donc souvent associés au début d'une entrevue. Toutes les cohortes humaines sont concernées, qu'il s'agisse de chrétiens ou de païens.
<b>torture</b>	Comme on pourrait le deviner, les rondeaux de torture interviennent lorsqu'un personnage est mis au supplice ; sont également rangés dans cette catégorie les morceaux soulignant les préparatifs nécessaires à la torture plutôt que l'acte lui-même. Ce type de rondeau concerne exclusivement la cohorte des bourreaux.

Ainsi se désignent les fonctions les plus souvent associées au rondeau des mystères. En effet, les treize rubriques que nous venons de présenter circonscrivent presque quarante-vingt-dix pourcents des rondeaux de notre corpus<sup>287</sup>. On reconnaîtra cependant que ces rubriques ne sont pas étanches et que, dans bien des cas, un morceau peut relever de plus

---

<sup>287</sup> Les rondeaux n'ayant pu être rangés dans les catégories susmentionnées feront l'objet d'une analyse au chapitre suivant.

d'une catégorie. Mais cet élément de subjectivité ne devrait pas miner les résultats de notre enquête : il est plutôt une indication de la complexité de l'écriture théâtrale – complexité que notre travail cherche justement à mettre en lumière. Dans les pages qui suivent, on sera amené à considérer la valeur poétique et rhétorique du rondeau, mais aussi sa valeur en tant que dispositif théâtral. Cette approche aux multiples facettes permettra de renouveler la vision critique du rondeau des mystères, grâce à des analyses de nature variée.

### 3.3 Quelle spécificité pour le rondeau quatrain ?

Nous avons déjà signalé que le rondeau simple était de loin le rondeau le plus fréquent dans notre corpus de mystères : on y recense 245 morceaux de ce type, alors que le rondeau quatrain arrive loin derrière avec seulement 37 exemples. Ce constat purement numérique amène à penser que, sous la plume des *fatistes*, le rondeau double était doté d'une spécialisation – d'une *spécificité*<sup>288</sup>. Précisons toutefois que cette spécificité n'est pas liée de façon fiable à la situation sur scène<sup>289</sup>. Or si l'on aborde la question en examinant les *personnages* qui se servent du rondeau long, quelques pistes se dégagent. En effet, certains de nos devanciers ont fait remarquer qu'Arnoul Gréban semblait réserver le rondeau quatrain à des personnages particuliers. Selon Véronique Dominguez, le rondeau simple est associé aux gestes négatifs, tandis que le rondeau quatrain

---

<sup>288</sup> Sauf indication contraire, nous employons les termes « rondeau double » et « rondeau long » comme synonymes de *rondeau quatrain* – même si ces termes peuvent en principe inclure le rondeau tercet et le rondeau cinquain.

<sup>289</sup> La preuve en est que la quasi-totalité des catégories évoquées plus haut circonscrit à la fois rondeaux simples et rondeaux quatrains. Seuls le « rondeau de boisson » et le « rondeau de passage » font exception à cette règle : ces catégories ne contiennent que des rondeaux simples.

accompagne les gestes mesurés des anges<sup>290</sup> ; Darwin Smith constate pour sa part que le rondeau long intervient lors des épisodes les plus importants de la vie de Jésus<sup>291</sup>. On a déjà vu combien le personnage influait sur le style des textes médiévaux : tant Jean de Garlande que l'Infortuné insistent sur ce point. Revenons à présent aux remarques de ce dernier – et tout particulièrement, à ses commentaires au sujet des textes de théâtre :

S'en personnaiges l'on veult faire,  
L'on doit penser et minuter  
Quans personnaiges il fault traire  
Sans superfluité porter  
Ne diminucions traicter.  
Puis considerer quelle forme  
À chascun convient assorter  
Selon qu'el' peult estre conforme<sup>292</sup>.

Outre ses prescriptions concernant le nombre de personnages à inclure, l'Infortuné évoque explicitement la question de la forme : celle-ci doit être « assortée » – c'est-à-dire *adaptée* – au personnage qui prend la parole. L'étude du rondeau quatrain permet justement de voir un exemple concret de ce phénomène. Que cette forme soit associée au Christ et aux anges, c'est la preuve qu'elle était adaptée aux personnages de « haut parage ». On ajoutera que, dans notre corpus, le rondeau long n'est jamais prononcé par les personnages marginaux : les diables, le fou et le messager n'ont droit qu'au rondeau simple. Conformément au principe de la *congruentia*, le rondeau quatrain est réservé aux personnages jouissant d'un certain prestige.

---

<sup>290</sup> V. Dominguez, *La scène et la Croix ... op. cit.*, p. 238.

<sup>291</sup> D. Smith, « La question du prologue ... » *art. cit.*, p. 156.

<sup>292</sup> *Muse*, p. 134.

Signalons en outre que, dans nos textes, le rondeau double n'est pas associé de façon systématique au mouvement : il ne revêt pas toujours le caractère « actif » typique de son cousin plus court. Or, les propos qu'il véhicule ont souvent une qualité abstraite ou intellectuelle. L'on a soutenu au deuxième chapitre que les poètes du milieu palinodique préféraient le rondeau long parce qu'il leur permettait de déployer un argument ; l'examen des rondeaux quatrains intégrés dans nos mystères suggère que cette affirmation vaut également pour le milieu théâtral. Somme toute, on peut dire que le rondeau quatrain favorise l'explication et la justification, plutôt que l'action et le mouvement.

### 3.4 Analyse des rondeaux

Avant d'entrer dans l'examen de nos treize catégories, une remarque générale s'impose. Nous venons d'affirmer que le rondeau dramatique était souvent associé à des actions. Or on verra au cours de cette section que ladite association repose en grande partie sur une esthétisation de la parole. Nous affirmons que, dans bien des cas, le rondeau des mystères fait office de *sceau poétique* : grâce à ses particularités formelles, il devient le « garant » verbal de l'action représentée sur scène.

\*\*\*

Commençons notre étude par le « rondeau de bataille », l'un des types de rondeau les plus fréquemment employés dans notre corpus<sup>293</sup>. Le poids statistique que revêt cette catégorie ne devrait pas surprendre : en effet, tant le *S. Quentin* que le *S. Didier*

---

<sup>293</sup> En effet, nous avons relevé 45 rondeaux de ce type : voir l'annexe 3, dans la catégorie « bataille » pour la liste complète.

contiennent bon nombre de conflits armés entre chrétiens et païens<sup>294</sup>. Dans une situation de combat, le rondeau permet aux personnages de bien marquer leur appartenance à l'une ou l'autre de ces cohortes. Considérons l'exemple suivant, qui accompagne l'un des premiers assauts militaires dans le *S. Quentin*. Au moyen d'un rondeau simple, le fils de l'empereur païen incite ses soldats à attaquer une colonie chrétienne :

MAXENCE

Il est tamps de les esclauler  
Tant qu'ils muirent de mort villaine.      *S.Q.*, v. 5835-6

Véritable cri de ralliement, cette déclaration a pour but de pousser la cohorte à l'action ; mais elle permet également de « certifier poétiquement » le début de la bataille. Grâce à la stylisation caractéristique du rondeau, le public comprend qu'un combat est imminent. On constate que les chrétiens font eux aussi un grand usage du rondeau de bataille.

Toutefois, leurs cris n'affichent pas la rudesse de ceux des païens<sup>295</sup>. Pour eux, les combats sont surtout une occasion de faire preuve de force et d'hardiesse. C'est ce que l'on voit dans le morceau suivant, qui précède le premier conflit guerrier du *Mystère de saint Didier* :

Sus, chascun se face vaillant,  
Allons ces payens rencontrer !      *S.D.*, p. 195

Ici encore, on a affaire à un « sceau poétique » qui souligne le début d'un combat. Or cette fois, l'enjeu n'est pas d'écraser l'ennemi, mais plutôt d'afficher son courage face au

---

<sup>294</sup> En ce qui concerne le *S. Didier*, on notera que Jelle Koopmans est allé jusqu'à comparer cette pièce à une chanson de geste, vue l'importance accordée à l'action militaire. Voir J. Koopmans, « Turning a Chanson de Geste into a Mystery, or Non-Religious and Chivalric Mystery Plays », in *Les Mystères : Studies in Genre, Text and Theatricality*, eds. Peter Happé et Wim Hüskén, New York, Rodopi, 2012, pp. 219-246, p. 238.

<sup>295</sup> On peut notamment comparer les exemples fournis dans l'annexe 4. Voir respectivement, 1.1 « Les cohortes chrétiennes se préparent à la bataille » et 1.2, « Les cohortes païennes se préparent à la bataille ».

danger. On voit ainsi que le contenu du rondeau est toujours en rapport avec les valeurs de la cohorte qui le déclame.

Nous considérons également comme des rondeaux de bataille certains morceaux dont le lexique relève du domaine de l'armement – même si le morceau en question ne s'inscrit pas dans un combat proprement dit. Tel est le cas d'un rondeau prononcé par les *Picquenaies* : il s'agit d'un groupe de soldats embauché par le roi païen Croscus. Les guerriers se vantent ici de leurs armes :

DURANDAL, *picquenaire*  
Veesci ma picque belle & grande.

DESPITEULX, *picquenaire*  
Veecy aussy ma brigandine [...] S.D, p. 159

Les critiques n'ont pas manqué de constater que Guillaume Flamang s'est attaché à décrire toutes les facettes de l'art militaire dans son mystère<sup>296</sup> ; justement, l'intérêt de ce morceau vient du fait qu'il attire l'attention sur les outils dont les guerriers sont sur le point de se servir<sup>297</sup>. Cette mise en valeur des armes devait générer une tension importante à l'approche de la bataille. On comprend donc que la fonction de ce rondeau est d'*anticiper* une action future, plutôt que de souligner une action en cours.

Passons maintenant aux « rondeaux de besogne » : ces morceaux accompagnent un travail que la cohorte doit mener à bien<sup>298</sup>. Dans bon nombre de cas, ce type de

---

<sup>296</sup> En plus de l'article de Jelle Koopmans cité *supra*, voir A.-J. Surdel, « Mystère hagiographique et vie profane ... » *art. cit.*, p. 205.

<sup>297</sup> On ne peut s'empêcher de penser aux remarques offertes par l'Infortuné. En effet, notre théoricien précise que le personnage de théâtre doit parler de son métier, « louer [ses] outiliz [...] les utencilles renommer » (*Muse*, p. 137).

<sup>298</sup> Voir l'annexe 3 sous la rubrique « besogne » pour un relevé de tous les rondeaux de ce type. Nous en fournissons quelques exemples supplémentaires dans l'Annexe 4.2 : « Rondeaux de 'besogne' ».

rondeau paraît lié à un mouvement. On songera par exemple au morceau déclamé dans le *S. Quentin* lorsque les habitants d'Aouste doivent creuser pour chercher le corps du saint : « Nous levons pierres et quarreaux / Pour faire fosses et fossettes » (v. 23589-90). De prime abord, ce morceau semble accompagner un travail physique de la part des personnages. On notera toutefois que ledit travail présenterait un défi considérable du point de vue de la mise-en-scène : en effet, il serait difficile de montrer le déplacement de grandes pierres sur les tréteaux. Il ressort donc que le rondeau sert principalement à décrire la tâche. Revêtant son statut de *sceau poétique*, il « garantit » que les Aoustiens sont en train de chercher le corps du saint, même si le public ne voit pas leurs déplacements.

Or il existe d'autres rondeaux de besogne qui n'impliquent pas de mouvement. Considérons les paroles des gardes chargés de faire le guet devant le tombeau de Jésus : « Chascun sa diligence face / de garder tres bien son coste » (*Passion*, v. 28635-4). Il s'agit à vrai dire de notre première rencontre avec ces personnages : le rondeau permet donc de les identifier, en les associant d'emblée à la tâche qui est la leur. On sait toutefois que les gardes manqueront à leur besogne et seront vaincus par le sommeil. Nous reviendrons plus loin sur cette cohorte intéressante.

Une autre catégorie de rondeau rencontrée dans notre corpus, c'est le « rondeau de boisson » : ces poèmes interviennent lorsque les personnages se préparent à boire ou à manger<sup>299</sup>. Dans la *Passion* de Gréban, l'épisode des noces de Cana comporte un rondeau de ce type. Sur un ton festif, quelques convives demandent qu'on leur serve du vin :

---

<sup>299</sup> Voir l'annexe 3, sous la rubrique « boisson ». On n'en compte que 3 exemples.

« Faictes moy ces potz descharger / despechez ce premier venant » (*Passion*, v. 11182-3). La fonction de ce type de morceau est sans doute d'introduire un élément de couleur locale au sein du spectacle<sup>300</sup>. Comme le fait observer Claude Thiry, l'épisode des noces de Cana montre la diversité des usages possibles des formes lyriques : il note que ce rondeau farcesque y est juxtaposé avec un virelai solennel qui souligne la rencontre entre Notre Dame et l'épouse<sup>301</sup>. Si le boire et le manger sont généralement considérés comme des actions négatives sur le plan théologique<sup>302</sup>, le rondeau de boisson peut néanmoins être déclamé par des personnages de haut statut. C'est le cas notamment lorsque les pèlerins d'Emmaüs partagent du pain et du vin en la présence du Christ ressuscité. Saint Luc profite alors d'un rondeau pour remercier leur hôte de sa générosité : « Vive toujours un hoste tel / qui ainsi scet servir ses gens » (*Passion*, v. 30991-2). En fin de compte, ce type de morceau permet d'humaniser les personnages : on voit qu'en dépit de leur statut élevé, ils partagent bon nombre de préoccupations avec l'homme moyen.

Évoquons maintenant les « rondeaux de commande » : comme on pourrait s'y attendre, ces rondeaux expriment des ordres<sup>303</sup>. Dans le *S. Didier*, l'empereur chrétien Honorius apprend que les citoyens d'Arles sont menacés par l'arrivée des païens. Il demande alors à ses conseillers de lui nommer un militaire qui pourra les secourir :

---

<sup>300</sup> Sur la notion de « couleur locale » et sa pertinence pour le genre du mystère, voir G.A. Runnalls, « Le mystère français: un drame romantique? », in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento, XVI Convegno*, eds. M. Chiabó et F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Rome, 1992, pp. 225-244, spécialement p. 235.

<sup>301</sup> C. Thiry, « Le théâtre ... » *art. cit.*, pp. 65-66.

<sup>302</sup> V. Dominguez, *La scène et la Croix ... op. cit.*, p. 240-241.

<sup>303</sup> Voir l'annexe 3, sous la catégorie « commande » pour la liste complète.

HONORIUS *Empereur*  
 Nommez moy quelque homme auctentique  
 Pour y aler.

LE CONSUL  
 Marianus. *S.D.*, p. 117-118

Visiblement, l'empereur donne ici un ordre, lequel provoque une réponse immédiate de la part de ses conseillers. Dans cette perspective, le morceau formalise une interaction hiérarchique. Qui plus est, il confère un caractère cérémonial à la nomination du général Marrien, personnage capital de la pièce. Or ce caractère cérémonial est également exploité par la *mesnie infernale*. Ayant ramené en enfer l'âme du roi Croscus, Satan demande une récompense à Lucifer. Ce dernier ordonne qu'on lui prépare une couronne : « Qu'il soit d'un trépied coroné ! / Ho, dyables, mettez y la patte ! » (*S.D.*, p. 310). Les autres diables obéissent à leur maître sans tarder, et Satan est proclamé roi de l'enfer. Somme toute, on peut dire que le rondeau de commande ne fait pas ; plutôt, il *fait faire*<sup>304</sup>. Que le contexte soit solennel ou grotesque, ce type de morceau introduit un élément de faste sur la scène.

Considérons à présent les « rondeaux de déférence » – ces poèmes qui expriment la soumission vis-à-vis d'une autorité<sup>305</sup>. On pense au passage dans lequel Eloi, évêque de Noyon, ordonne aux Aoustiens de prier pour que le corps de saint Quentin soit trouvé. Les habitants s'exécutent tout de suite, mais non avant de proférer un rondeau : « Puis que nous y sommes tenus / nous ferons le commandement » (*S. Q.*, 23465-6). Dans ce

---

<sup>304</sup> Dans la même veine, Véronique Dominguez identifie au sein des *Passions* une série de rondeaux qui reposent sur l'exploitation de la fonction conative du langage. Théorisée à l'origine par R. Jakobson, le propre de cette fonction est qu'elle vise à provoquer une action future (voir V. Dominguez, *La scène et la Croix ...*, *op. cit.*, p. 247-248).

<sup>305</sup> Pour la liste complète des rondeaux de ce type, voir l'annexe 3, sous la catégorie « déférence ».

type de morceau, la hiérarchie sociale est rigoureusement maintenue : on comprend en effet que les citoyens s'empressent de respecter le dessein de l'évêque, leur supérieur. D'une certaine façon, le rondeau de déférence ressemble au rondeau de commande ; seulement, on souligne les paroles de celui qui reçoit l'ordre plutôt que les paroles de celui qui le donne. Le cas de la *mesnie infernale* est intéressant, car on vient de voir que les diables ont leur hiérarchie propre. Vers le début de la *Passion* de Gréban, Lucifer ordonne à Satan et à Astaroth de se rendre sur terre. Les deux personnages se plient à sa volonté en déclamant un rondeau : « Sans longue protestation, / je m'offre a faire tout devoir » (*Passion*, v. 3944-3). Vu que les diables sont ici sur le point de quitter l'enfer, on aurait pu ranger ce morceau parmi les rondeaux de départ ; or, il ne s'agit pas d'un simple déplacement, mais bien d'une déclaration par laquelle les diables reconnaissent l'obéissance qu'ils doivent à leur maître.

Ensuite, les rondeaux les plus fréquents dans notre corpus sont ceux qui accompagnent les salutations et les départs<sup>306</sup>. Le « rondeau de salutation » sert le plus souvent à ouvrir une entrevue. On a déjà vu que le général Marrien sera chargé de porter assistance aux Alésiens dans le *S. Didier*. Le général et ses hommes, arrivés en présence de l'empereur, déclament le morceau suivant : « Honneur & exultacion / Vous accroisse Dieu tout parfait ! » (p. 121). C'est alors que l'empereur leur confie la tâche d'aller secourir les habitants d'Arles et de repousser la menace païenne. Les militaires acceptent

---

<sup>306</sup> Pour la liste complète, voir l'annexe 3, dans les catégories « salutation » (34 ex.) et « départ » (40 ex.) respectivement. À bien des égards, la salutation et le départ constituent deux facettes d'une seule et même démarche : nous avons donc jugé bon de « fusionner » ces deux catégories dans la présentation des exemples supplémentaires. Voir l'annexe 4, sec. 6.1, « Salutations et départs : les cohortes chrétiennes », et sec. 6.2, « Salutations et départs : les cohortes païennes ».

cette mission après un court échange, et quittent l'empereur au rythme d'un rondeau de départ : « Adieu, puissance impératrice ! / Je prans congé de vostre court ! » (*S.D.* p. 124). Ces deux rondeaux servent donc à *encadrer* l'entrevue : ici comme ailleurs, la forme poétique joue un rôle dans la délimitation d'un épisode<sup>307</sup>. Mais outre ce constat formel, on voit à nouveau que les rondeaux permettent d'insister sur le respect de la hiérarchie. En proférant des formules de salutation et de départ respectueuses, les hommes rendent hommage à l'empereur, qu'ils considèrent comme leur maître<sup>308</sup>. Si l'exemple qu'on vient d'évoquer concerne une cohorte chrétienne, il faut noter que ces types de rondeaux sont également prononcés par les païens. Dans le morceau suivant, tiré du *S. Quentin*, des soldats romains saluent le général Maximien : « Bachus, souverain dieu du vin, / vous doit gloire et parfaicte joye » (v. 8372-3). La formule de salutation paraît proche de celle employée par Marrien et ses hommes, à cette différence près qu'on invoque ici un dieu païen. C'est encore une preuve que le contenu du rondeau reflète toujours les valeurs de ceux qui le déclament.

---

<sup>307</sup> D'autres critiques ont déjà fait remarquer que le rondeau contribuait par divers aspects à délimiter les séquences du spectacle. Selon Lynda Burgoyne, ce dispositif permettait de suspendre l'action en introduisant un « hiatus chronologique » (« La rime mnémorique et la structuration du texte dramatique médiévale », *Le Moyen Français*, vol. 29, 1991, pp. 7-20, spécialement pp. 13-15). Véronique Dominguez se concentre sur le lien entre le rondeau et le geste : pour elle, l'insertion du rondeau « permet le découpage du texte théâtral en unités d'action [...] » (*La scène et la Croix ... op. cit.*, p. 237). Quant à Mario Longtin, il considère que l'utilisation du rondeau jouait un rôle important auprès du public : « The ternary structure of the rondeau establishes an aesthetic distance to the dramatic fiction. The form is easily identified by the spectators and makes them aware of a change about to take place » (« Prompting the Action : The Prologue, the Messenger and the Fool », in *The Narrator, the Expositor and the Prompter in European Medieval Drama*, éd. Philip Butterworth, Turnhout, Brepols, pp. 191-209, p. 202). La nature « structurante » du rondeau sera discutée plus amplement au chapitre suivant.

<sup>308</sup> Dans un ouvrage classique sur la dramaturgie médiévale, Henri Rey-Flaud notait que ce théâtre reproduisait fidèlement tous les aspects hiérarchiques propres à la société de l'époque : « L'ordonnance de la société est jouée avec une rigueur et un formalisme qui sont la garantie de sa pérennité » (H. Rey-Flaud, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1973, p. 262). Même si ce commentaire portait surtout sur la mise-en-scène du théâtre médiéval, il ressort que les formes poétiques participent elles aussi de ce goût pour l'ordre.

Une précision semble nécessaire en ce qui concerne les rondeaux de départ : même si bon nombre de ces morceaux contiennent des formules d'adieu, l'étiquette recoupe un ensemble de poèmes assez hétérogène. En effet, nous rangeons dans cette catégorie tous les rondeaux qui soulignent un changement de lieu. Ainsi, l'on a affaire à un rondeau de départ lorsque les compagnons de Quentin décident de s'en aller à la suite de son exécution : « Puis que Quentin a rendu l'ame / Alons en Amiens droite voie » (v. 16437-8). Bien entendu, les diables se servent eux aussi de ce type de morceau. Dès la première journée du *S. Didier*, Lucifer exprime sa colère face aux progrès spirituels des Langrois et invite les autres diables à aller semer la discorde. Ceux-ci acceptent la tâche avec alacrité et partent au rythme d'un rondeau simple : « Nous alons à mont & et à val, tout tempester & tout gaster » (*S.D.*, p. 27). Si le contexte de ce morceau rappelle le rondeau de déférence dit par Satan et Astaroth dans la première journée de la *Passion*, reconnaissons que l'aspect hiérarchique n'est guère présent ici : on insiste plutôt sur le changement de lieu. C'est que le rondeau de départ sert avant tout les besoins de la mise-en-scène. Ce type de morceau certifie que l'action va bientôt se déplacer<sup>309</sup>.

Quant aux « rondeaux de désordre », ces morceaux interviennent à des moments où les personnages sont en proie au chaos<sup>310</sup>. Un exemple notable apparaît dans le *S.*

---

<sup>309</sup> Précisons que les *fatistes* avaient d'autres procédés à leur disposition pour indiquer un changement de lieu. On pense notamment à la *Pausa* : cette convention dramatique pouvait revêtir plusieurs fonctions, dont celle de signaler un changement de décor (voir M. Longtin, « Conventions de lecture : l'exemple de la *Pausa* dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 2002, pp. 83-92, spécialement pp. 90 et *suiv.* pour la liste des fonctions). Nous reviendrons plus loin sur la *Pausa*, car elle est également présente dans les textes de notre corpus.

<sup>310</sup> Voir l'annexe 3 sous la rubrique « désordre » pour la liste complète.

*Quentin*. Alors que le saint titulaire est en train de subir ses premiers supplices, les bourreaux qui assurent la séance sont soudainement frappés par la foudre : « Las, Rictiovaire, aide moy : / je chiech, je brule et si soubite » (*S. Q.*, v. 7783-4). De toute évidence, le projet des bourreaux est entravé par une vive souffrance physique. Or, on reconnaîtra que cette souffrance serait difficile à montrer sur scène, car il est peu probable qu'un acteur se fasse brûler sur les tréteaux. Ainsi, le rondeau intervient pour décrire le chaos : en effet, le *sceau poétique* permet de transformer un tourment physique en un tourment esthétique. Dans d'autres cas, les conséquences du désordre sont moins grotesques, mais tout aussi intéressantes sur le plan de la dramaturgie. Considérons les suites de l'arrestation de Jésus dans la *Passion*. Tâchant d'éviter les autorités, Pierre cherche refuge dans une demeure : « Vous plairoit il point que j'entrasse, / dame, par vostre courtoisie ? » (*Passion*, v. 19417). Ce rondeau, qui n'est pas sans rappeler le style d'une entrevue courtoise, met en relief un moment de désordre moral : on voit que le futur saint préfère se soustraire à la mêlée plutôt que de rester aux côtés de son maître. Mais le morceau possède également une valeur scénique, car il sert à indiquer un changement de décor. Par le biais du rondeau, Pierre *signe* ou « délimite » son entrée dans la demeure, se déclarant ainsi temporairement à l'abri.

D'autres rondeaux de désordre apparaissent lorsque la cohorte éprouve un conflit interne : dans de telles situations, le chaos résulte d'un désaccord entre les membres du groupe. C'est ce qu'on voit dans la *Passion* lorsque les grands prêtres discutent du sort de Jésus. Dans un rondeau quatrain – le premier exemple de ce dispositif que l'on ait vu – Pilate exprime son hésitation quant à l'imposition de la peine de mort. Les prêtres, pour leur part, s'efforcent de l'attirer de leur côté :

PYLATE

Ha, messeigneurs !

ANNE

Quelz messeigneurs] ?  
S'il a dure mort desservye,  
et tu luy fais finer sa vye :  
c'est la fin de telz malfacteurs.

CELSIDON

Il a tant fait de telz erreurs  
qu'il en mourra.

PYLATE

C'est par envye,  
Ha, messeigneurs ! *Passion, v. 23035 et suiv.*

En répartissant les vers du morceau entre les prêtres et Pilate, Gréban met en relief le manque de cohésion au sein du groupe – et surtout, l'indécision du gouverneur.

Impatients devant les hésitations de ce dernier, les prêtres offrent des arguments qui, à leurs yeux, justifient la peine capitale. Au début de ce chapitre, on a fait observer que le contenu du rondeau quatrain avait souvent un caractère abstrait : justement, le désordre évoqué ici est clairement de nature intellectuelle. Grâce à l'ampleur caractéristique du rondeau double, le dialogue entre Pilate et les prêtres devient un véritable débat dramatisé<sup>311</sup>.

Avant de quitter le rondeau de désordre, il convient de revenir à une cohorte que l'on a déjà rencontrée – à savoir, les gardes chargés de faire le guet devant le tombeau de

---

<sup>311</sup> Rappelons qu'au Moyen-Âge tardif, le « débat » constituait un genre à part entière. Or Claude Thiry a souligné la parenté qui existait entre le théâtre et les débats : il note en effet que ces derniers faisaient souvent l'objet d'une représentation (voir C. Thiry, « Débats et moralités dans la littérature française du XV<sup>e</sup> siècle : intersection du narratif et du dramatique », *Le Moyen Français*, vol. 19, 1986, pp. 203-44). On pensera également aux *causes grasses* – ces procès à visée pédagogique où pratiques judiciaires et pratiques théâtrales se confondaient (voir M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 156 et suiv). Tout porte à croire que la frontière entre les débats et le théâtre était des plus floues à l'époque qui nous intéresse : les répliques de nos prêtres le confirment encore.

Jésus. Lorsqu'on les vit auparavant, les gardes déclamaient un rondeau de besogne qui permettait de les identifier : ils juraient de veiller sur le sépulcre sans relâche. Or, ces personnages seront bientôt emportés par le sommeil. Au réveil, on constate que le tombeau est vide. Cette prise de conscience entraîne le chaos au sein du groupe, car les gardes ont manqué au devoir qui leur avait été confié :

ASCANIÛS

C'est par vous.

MARCUS ANTHONÛS

Vous avez menty ;  
ne m'imposez point lacheté.  
J'ay mieulx gardé de mon costé  
que vous et de meilleur party.

*Passion*, v. 29185-88

Les soldats se lancent des accusations, essayant d'étoffer leurs propos d'explications et de preuves : voilà ce qui confirme le caractère argumentatif du rondeau quatrain. Malgré leurs justifications, ces personnages ignorent le sens profond de l'événement qui vient de se produire. Le public est le seul à saisir qu'il s'agit ici des suites d'un miracle – à savoir, de la Résurrection du Christ.

Justement, certains rondeaux permettent de souligner la réalisation de miracles : il s'agit de « hauts faits » accomplis par Jésus ou par le saint<sup>312</sup>. Dans la *Passion* de Gréban, quelques convertis remercient le Sauveur lors de la Multiplication des Pains :

ABACUT

Jhesus, nous vous remerçons  
des biens haultement aprestéz  
que nous avez icy prestéz,  
car grant besoing en avions.  
[...]

JHESUS

En semblable afflictions,

---

<sup>312</sup> Voir l'annexe 3 sous la rubrique « haut fait » pour la liste complète des rondeaux de ce type.

voz cueurs et fermes voulentéz  
 en Dieu de parfait vueil entez  
 et vous avez provisions. [...] *Passion*, v. 12945 et suiv.

L'on a déjà vu que le rondeau quatrain était associé au Christ : il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il soit utilisé ici pour souligner le miracle. Or le contenu du morceau est tout à fait remarquable. En effet, le Sauveur en profite pour « doctriner » ses ouailles. À l'instar du milieu palinodique, le rondeau long s'avère propice à expliquer un point de théologie. Mais le morceau possède également une fonction sur le plan de l'organisation scénique : il confirme formellement pour le spectateur que la multiplication des pains a véritablement eu lieu. Vu que ce phénomène est difficilement transposable sur scène, le dramaturge choisit le rondeau pour « sceau poétique » afin de formaliser le miracle. Précisons au demeurant que Gréban n'est pas le seul de nos *fatistes* à associer le rondeau double aux événements miraculeux. Dans le *S. Didier*, deux parents amènent leur fils « enragé » devant les reliques du saint titulaire. Leur garçon guéri, la famille adresse un rondeau quatrain au saint :

Saint Didier martyr vertueux  
 Qui es lassuz en gloire assiz,  
 Je te rends cent mil marcis  
 De ce miracle sumptueux. *S.D.*, p. 406

La famille emploie le rondeau double ici pour exprimer sa gratitude. Tant pour ce passage que pour celui tiré de la Multiplication des Pains, c'est le statut du destinataire qui explique l'utilisation du rondeau long. On sait que le rondeau quatrain est associé au Christ et aux anges, mais il est également associé aux saints. Somme toute, c'est un dispositif « élevé », grâce auquel on peut interpeller les protagonistes chrétiens.

Tournons-nous à présent vers les « rondeaux de louange »<sup>313</sup>. Voilà une catégorie qui ne requiert guère d'explication : ces poèmes servent à exprimer l'éloge collectif. Considérons le rondeau déclamé lorsque les dirigeants de Langres arrivent en Italie, où ils doivent chercher leur nouvel évêque : « Louee en soit la Trinité ! / Nous avons fait un bon voiage » (*S.D.*, p. 84). Ici, les personnages marquent la fin de leur voyage en rendant grâce au ciel<sup>314</sup>. Or il existe d'autres rondeaux de louange qui servent à mettre en valeur les qualités d'un personnage humain. À la conclusion de son premier sermon, Didier reçoit une telle louange de la part de ses ouailles : « Il est piteulx & amable / Fondé en toute humilité » (*S.D.*, p. 147). On notera avec intérêt que les païens peuvent eux aussi déclamer des rondeaux de louange : il arrive même que lesdits rondeaux concernent un personnage chrétien. C'est ce qu'on voit notamment lors des supplices de Quentin. Les bourreaux, étonnés par le courage du futur saint, ne peuvent s'empêcher d'en faire mention : « Que dictes vous de ceste feste ? / Quentin se moustre tres vaillant » (*S. Q.*, 11469-70). Même ces personnages grotesques reconnaissent les qualités du protagoniste chrétien, tellement qu'ils vantent, à leur façon, ses qualités<sup>315</sup>. Une telle louange de la part des antagonistes permet de renforcer la sainteté de Quentin à l'approche de son décès.

Or les scènes de décès sont intéressantes en elles-mêmes. Dans chacun de nos mystères hagiographiques, le saint fait l'objet d'un rondeau de louange au moment de son

---

<sup>313</sup> Pour la liste complète des rondeaux de ce type, voir l'annexe 3, sous la catégorie « louange ».

<sup>314</sup> Il y a également lieu de considérer que ce morceau souligne un changement de décor.

<sup>315</sup> Sur les valeurs généralement négatives associées aux bourreaux, voir J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997, pp. 114 et suiv.

trépas. Le rondeau cinquain qui accompagne la mort de saint Martin ressort du lot, car il s'agit du seul rondeau présent dans cette pièce. Ce morceau est chanté par la cohorte des anges alors qu'elle emporte l'âme de Martin en paradis<sup>316</sup> :

De Martin, le bon catholique,  
 Emportons l'ame magnifique  
 En la gloire sempiternelle,  
 Laquelle de joye eternelle  
 Sera comme nous paciffique. S.M. v. 10232-36

Que le *Mystère de saint Martin* comporte un seul exemple de rondeau peut surprendre – après tout, cette forme est très présente dans les œuvres curiales du même auteur<sup>317</sup>. Il ressort qu'en écrivant son mystère, La Vigne a délaissé le rondeau au profit d'un autre dispositif dont on a déjà eu un aperçu – à savoir, la *Pausa*. Vicki Hamblin a déjà signalé que le *S. Martin* regorgeait de pauses<sup>318</sup>. Ajoutons à ce constat que lesdites pauses apparaissent souvent dans des contextes qui sont typiquement associés au rondeau<sup>319</sup>. L'abandon quasi-complet de ce dernier reste pourtant difficile à expliquer. La Vigne aurait-il considéré la *Pausa* comme étant plus polyvalente du point de vue de la mise-en-

---

<sup>316</sup> En effet, le caractère musical de ce poème est précisé par une didascalie.

<sup>317</sup> Il n'est que de songer à *L'épitaphe en rondeaux de la royne* – suite de onze rondeaux que notre poète rédigea à l'occasion des funérailles d'Anne de Bretagne (voir C.J. Brown, « André de la Vigne au puy de 1511 : étude du manuscrit Douce 379 de la bibliothèque bodléienne » in *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puy poétiques normands. Actes du Colloque international organisé par le CÉRÉDI Université de Rouen, 30 septembre – 2 octobre 1999*, eds. J-C. Arnould et T. Mantovani, Paris, Champion, 2003, pp. 161-192, p. 169)

<sup>318</sup> V. L. Hamblin, « Performing the Text: A Comparative Analysis of Three French Mystery Plays », in *Mainie belle œuvre faite, études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, eds. Denis Hüe, Mario Longtin et Lynette Muir, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 191-205, p. 200.

<sup>319</sup> Un examen rapide confirme que le *fatiste* emploie régulièrement la *Pausa* pour souligner les entrées et les sorties des personnages : le dispositif fonctionne donc de la même manière que les rondeaux de salutation et de départ. Qui plus est, La Vigne insère plusieurs pauses lorsque le saint titulaire est mis au supplice (voir v. 4855 et *suiv*). Or on sait que, dans nos autres mystères, les scènes de torture comportent souvent des rondeaux.

scène ? Quoi qu'il en soit, nous sommes ici devant le seul rondeau que le Rhétoricien ait inclus dans son mystère. L'enjeu est de broser un portrait idéalisé du protagoniste au moment de sa mort, afin que sa sainteté ne fasse aucun doute. Signalons qu'un procédé semble est employé par les disciples de Quentin, à cette différence près qu'on a affaire à un rondeau quatrain :

Mercions Dieu qui tout a fait,  
 Il [*sc.* Quentin] est en eternal royaume :  
 Recommandons luy corps et ame,  
 Quant il y a riens de forfait. *S.Q.*, v. 17347-17350

Dans l'un et l'autre de ces morceaux, on insiste sur la pureté du personnage, tout en soulignant la faveur divine dont il bénéficiera<sup>320</sup>. Cet intérêt pour le destin du saint cadre bien avec ce qu'on sait de l'emploi du rondeau long. Mais il faut considérer que ces rondeaux revêtaient également une fonction auprès du public : à l'instar d'un petit *exemplum*, ils invitaient les spectateurs à viser le même niveau de perfection spirituelle que celui atteint par le protagoniste.

Passons maintenant aux « rondeaux de lutte »<sup>321</sup>. À bien des égards, ces poèmes ressemblent à des rondeaux de bataille : en effet, certains sont clairement intégrés dans des séquences de combat. C'est le cas de l'exemple suivant, qui est tiré du *S. Didier*. De toute évidence, il s'agit d'une scène de guerre meurtrière, car une didascalie d'une concision mécanique indique qu'une bourgeoise chrétienne y est tuée :

SARRAGOT  
 En qui crois-tu ?

---

<sup>320</sup> Voir également le rondeau de louange qui accompagne la mort de saint Didier : annexe 4, sec. 9, ex. (v).

<sup>321</sup> Voir l'annexe 3, sous la rubrique « lutte » pour la liste complète.

LA BOURGEOYSE  
En Jhésu Crist.

SARRAGOT  
Il est donques fin de ta vye.

*Il la tue.* *S.D.*, p. 246

Il n’y a aucun doute que le contexte est ici celui d’un combat. Mais entre le rondeau de bataille et le rondeau de lutte, il y a une distinction importante : alors que le premier est déclamé par les membres d’une seule cohorte, le second implique toujours une interaction entre deux cohortes. Dans le présent exemple, un va-et-vient se laisse nettement percevoir au niveau du texte, car les vers du refrain sont répartis entre le personnage païen et le personnage chrétien. On songera également au rondeau déclamé lorsqu’Arbeline essaie de protéger son fils dans la *Passion* de Gréban. Ce morceau fait partie de l’épisode du Massacre des Innocents :

ARBELINE  
Que feras tu, mauvais tirant ?  
Laisse le povre innocent vivre.

AGRIPPART  
Se je n’ay tost un secourant...

ARBELINE  
Que feras tu, mauvais tirant ? [...] *Passion*, v. 7714-7717

Ici, les paroles des personnages sont en quelque sorte dépersonnalisées. En demandant que son fils soit épargné, Arbeline parle au nom de toutes les mères présentes sur scène : ses propos illustrent la compassion que l’on peut estimer typique de cette cohorte. Quant à Agrippart, il incarne la rudesse typique des soldats. Grâce à une répartition judicieuse des répliques, Gréban met en scène le choc de deux univers. Signalons au demeurant que notre *fatiste* n’en est pas à son premier rondeau de lutte. En effet, Gréban s’est déjà servi de ce type de rondeau pour souligner le meurtre d’Abel par son frère. Ce passage est tiré de la *Creacion du Monde* – épisode qui fait office de prologue à l’œuvre :

ABEL

Helas, frere, pour Dieu mercy,  
ne me vueilliés pas huy occire !

CAÿN

Vous n’eschapperez pas ainsi.

ABEL

Helas, frere, pour Dieu mercy ! [...] *Passion*, v. 928-931

Ici, le *sceau poétique* formalise l’anéantissement brutal d’un homme par un autre. Mais il formalise aussi, à un niveau plus abstrait, le choc des deux cohortes qu’on estime les plus importantes : celle des Pécheurs et celle des Justes. Dès le Prologue, Gréban profite ainsi du rondeau pour théâtraliser la lutte sur laquelle tout son mystère est fondé : à savoir, la lutte entre le Bien et le Mal<sup>322</sup>.

En considérant les rondeaux analysés jusqu’à présent, on serait tenté de croire qu’un personnage appartient toujours à la même cohorte, et que son adhésion à celle-ci est un fait immuable. Mais, dans certains cas, il arrive qu’un personnage change d’allégeance : le rondeau sert alors à souligner le « passage » d’une cohorte à l’autre<sup>323</sup>. C’est ce qui arrive notamment dans les scènes de conversion. Considérons l’exemple suivant, qui accompagne le baptême de Quentin et de ses amis :

MARCELLIN

Dictes le mot.

QUENTIN et ses compagnons ensemble  
Nous y creons.

---

<sup>322</sup> On pense notamment aux observations faites par Darwin Smith. En commentant l’usage des formes versifiées dans la *Passion* – et en particulier, dans le prologue de cette œuvre – il signale que la « démonstration théologique prend appui sur l’architecture métrique du texte » (D. Smith, « La question du prologue ... » *art. cit.*, p. 141).

<sup>323</sup> Voir l’annexe 3, sous la catégorie « passage » pour la liste complète des rondeaux de ce type.

## MARCELLIN

Affin que grace vous appere  
 Et que mieulx nous vous agreons,  
 Dictes le mot.

QUENTIN et ses compaignons ensemble  
 Nous y creons.

*S.Q.* v. 3199-3205

Par la déclamation de ce poème, Quentin et ses compaignons quittent la cohorte des païens pour se joindre à celle des chrétiens : en effet, ces personnages profitent du rondeau pour « signer » le moment glorieux de leur conversion. Mais le rondeau de passage peut intervenir dans des situations nettement moins positives. Il n'est que de songer aux événements découlant de la mort de Judas. À la suite de sa trahison, il désespère de l'existence et commet l'irréparable : un péché capital qui entraînera la condamnation de son âme<sup>324</sup>. On constate que l'arrivée de ladite âme auprès des diables déclenche un rondeau remarquable : « Sus, deables, sus ! A luy, a luy ! / Temps est de commancer l'esbat » (*Passion*, v. 22089-90). Il s'agit d'un « passage » des plus frappants. D'un côté, il y a changement de cohorte, car on comprend que le personnage fait désormais partie de la *mesnie infernale* ; mais, plus intéressant encore, il y a changement d'état. Par le biais du *sceau poétique*, l'âme du traître se transforme en un jouet destiné à amuser ses nouveaux maîtres. Or, Judas ne s'est-il pas comporté en quelque sorte comme le jouet des diables de son vivant ? Dans cette perspective, le rondeau formalise un « passage » qui est la conséquence naturelle des actions du personnage.

Terminons cette section en évoquant un type de rondeau dont on a déjà vu un exemple au premier chapitre : le « rondeau de torture ». On notera que ces poèmes sont

---

<sup>324</sup> Sur les enjeux théologiques liés au suicide de Judas, voir Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1998, p. 338 et suiv.

assez fréquents dans notre corpus<sup>325</sup>. Considérons le morceau suivant, où les bourreaux s'emparent de Jésus pour lui lier les mains :

GRIFFON

Or, tirez fort, fort, ribaudaille !  
La main y vient ou pou s'en fault.

BROIEFORT

Il n'est pas besoin que je y faille.  
Or tirez fort !

BRAYART

Fort, ribaudaille ! [...] *Passion*, v. 24705-24708

Ou encore cet exemple, qui vient du *Mystère de saint Quentin*. Les bourreaux sont ici en train de frapper les frères Crispin et Crispinien, deux cordonniers chrétiens :

RIGAL

Crocque ce poull.

ARSENICQ

Crocque ce poix.

LAYANT

Baille luy beau.

ESCORPION

Baille luy belle.

RIAGAL

Il fault frapper a contrepoix,  
Crocque ce poull. [...]

*S.Q.* v. 17429-17432

Ces poèmes permettent aux bourreaux d'accomplir leur mission collective : en l'occurrence, faire subir des supplices à Jésus et plus généralement aux protagonistes des mystères *par personnages*. On a déjà vu que Véronique Dominguez décrivait les rondeaux de torture comme des supports rythmiques pour le corps de l'acteur. Sans vouloir écarter cette interprétation – car il est clair que la forme poétique contribue

---

<sup>325</sup> En effet, nous en avons compté 29 exemples. Pour la liste complète, voir l'annexe 3, sous la rubrique « torture ».

sensiblement au rythme du spectacle – nous souhaitons en proposer une autre. Ici comme ailleurs, le rondeau sert à formaliser une souffrance qui est difficile à traduire dramatiquement. Comme Dominguez le reconnaît elle-même, la torture est une tâche physique des plus pénibles<sup>326</sup>. Or, le rondeau permet justement de se passer de coups pour laisser place à l'esthétisation de la parole<sup>327</sup>. C'est sans doute lorsque la matière du spectacle est autrement irréprésentable que ce type de procédé s'avère le plus utile. Revêtant son statut de *sceau poétique*, le rondeau fait office de « garant » de l'action, indépendamment de toute contrainte physique : ce faisant, il permet d'assurer la cohérence et la cohésion du spectacle.

### 3.5 Classement des ballades

Précédemment, nous avons mis en lumière l'évolution significative qu'a connue la ballade. Associée d'abord au registre lyrique, cette forme a fait l'objet d'un élargissement thématique avec le développement de la *ballade morale*. Sur le plan de la structure, rappelons que les théoriciens du XV<sup>e</sup> siècle imposaient à la ballade des critères formels stricts. Comme on le verra plus loin, ceux-ci sont parfois rejetés par les *fatistes*. Mais au-delà de toute question formelle, on retiendra que la ballade dramatique avait

---

<sup>326</sup> V. Dominguez, *La scène et la croix ... op. cit.*, p. 245.

<sup>327</sup> Nous partageons ici l'avis de Mario Longtin. En commentant l'usage du rondeau dans les scènes de torture, il fait remarquer que « [t]he very formalized language and the rhythm allow the description of otherwise gruesome scenes » (M. Longtin, « Prompting the Action ... », *art. cit.*, p. 202). Or, il existe d'autres perspectives sur le sujet. Pour Jody Enders, la violence représentée sur la scène médiévale reflétait fidèlement la brutalité de la vie quotidienne (voir J. Enders, *The Medieval Theater of Cruelty : Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, en particulier « The Performance of Violence », pp. 160-229).

surtout une fonction didactique : par son caractère autoréflexif, elle servait à faire connaître au public l'importance des événements présentés sur scène.

Il convient à présent de nuancer ces observations en explorant dans quelles situations la ballade dramatique était déclamée et qui en étaient les destinataires. Au premier chapitre, l'on a implicitement avancé l'idée que la ballade s'adressait aux *spectateurs* : elle permettait de revenir sur certains éléments de l'action afin d'éclairer le public sur leur signification profonde. Mais ce constat, aussi valide soit-il, ne permet pas d'arriver à une classification opérante des ballades de notre corpus. Il fallait donc chercher notre inspiration ailleurs.

Force est d'admettre cependant que le fonctionnement de la ballade dramatique n'a guère été analysé de façon systématique. Or Willem Noomen propose quelques remarques à ce sujet. Dans son étude sur le *Mystère du Vieil Testament*, l'érudit néerlandais accorde une attention particulière à l'envoi de la ballade : il précise que, sous la plume des *fatistes*, cet élément était souvent « détourné de sa fonction primitive »<sup>328</sup>. On sait que l'envoi trouve son origine dans le milieu palinodique, où il servait à interpellier le Prince du *puy*. Or, Noomen constate que, dans le *Mystère de Viel Testament*, l'apostrophe *Prince* se réfère souvent à Dieu ou au diable<sup>329</sup>. En nous basant sur cette observation, nous avons procédé à un classement qui opposait la ballade dite « céleste » et la ballade dite « infernale ». Si la première s'adresse à Dieu ou à Jésus, la seconde convoque plutôt le pouvoir de l'enfer. Il apparaît ainsi que, dans bien des cas, la ballade

---

<sup>328</sup> W. Noomen, *op. cit.*, p. 97.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 98.

des mystères prend en charge les préoccupations de l'Autre Monde. Tout en gardant sa nature autoréflexive, elle devient une chaîne par laquelle on peut communiquer avec l'Au-delà<sup>330</sup>.

### 3.6 Analyse de la « ballade céleste »

Nous avons déjà affirmé à plusieurs reprises que la ballade des mystères avait une visée explicative. Certains rondeaux de notre corpus partagent cette visée, comme on vient de le voir : celui qui accompagne la Multiplication des Pains en est un bon exemple. Or, la ballade commente l'action théâtrale selon des principes qui lui sont propres. L'on a vu au premier chapitre que cette forme favorisait à la fois le développement narratif et l'amplification descriptive. C'est justement la tension entre ces deux éléments qui permet de créer des morceaux originaux. Pour illustrer ces propos, tournons-nous vers une ballade tirée du *Mystère de saint Martin*. Il s'agit de notre premier exemple de « ballade céleste »<sup>331</sup>.

Ayant été emprisonné par l'empereur romain, Martin déclame un morceau qui est intéressant en raison de la diversité de matière qui y est présentée. La première strophe, essentiellement de caractère narratif, est consacrée à l'exposition des événements du passé : elle rappelle les épisodes fondamentaux de l'histoire chrétienne que sont la Crucifixion, la Résurrection et l'Ascension. Dans la strophe suivante, en revanche, le futur saint se concentre sur la description de sa situation actuelle. Grâce à une

---

<sup>330</sup> Il arrive cependant que la ballade soit adressée à un personnage humain : dans de tels cas, les préoccupations sont plutôt de nature terrestre. Nous nous pencherons sur ce sous-ensemble de morceaux au chapitre suivant.

<sup>331</sup> Pour la liste complète des morceaux de ce type, voir l'annexe 3 sous la catégorie « céleste ».

accumulation de détails, il met nettement en relief le dégoût que lui inspire son emprisonnement : « Las, on m'a fait en ce lieu cy estandre, / Lequel est tout remply d'infection ! » (*S.M.*, v. 2810-11). La troisième strophe, enfin, est orientée vers le futur. Le personnage y formule plusieurs requêtes concernant l'avenir qu'il désire : « Entre nous tous qui sommes faiz de cendre, / La paix des cieulx faiz en terre descendre ... » (*S.M.*, v. 2818-19). Au bout du compte, notre protagoniste profite de ce poème pour présenter une sorte de *bilan* de l'action. Évoquant à la fois passé, présent et futur, Martin oriente les spectateurs vers une meilleure compréhension de plusieurs aspects essentiels de la pièce.

Mais l'élément le plus notable de ce morceau est sans doute l'envoi, car c'est lui qui permet de déterminer avec certitude le destinataire du morceau. Ici le fameux « Prince » de l'envoi, structurellement associé à la ballade, n'est autre que Jésus :

Prince Jhesus, ayez compassion  
 De vostre peuple et generacion  
 Et le vueillez de tous perliz deffendre.  
 O Plasmateur de la redempcion,  
 Si les seigneurs sont en discencion  
 Ne laisse poinct le sang humain espandre.                    *S.M.*, v. 2830-2835

Cette strophe finale contient la preuve de l'orientation « céleste » du morceau. Il est clair en effet que La Vigne n'interpelle pas ici un prince mortel : plutôt, il adapte les conventions du milieu palinodique pour permettre à Martin d'interpeller directement le prince des cieux. On voit ainsi que la ballade céleste favorise l'union entre le personnage et son Créateur.

Lorsque Martin s'apprête à rencontrer Hilaire – personnage par qui il sera baptisé – il prononce une autre ballade dont l'envoi fonctionne de manière semblable. Or, dans ce cas précis, la mention de Jésus est moins directe et revêt la forme d'une périphrase :

Prince des cieulx par puissance infinie	
Infiny Dieu, sans a vous me torfaire*,	* <i>se torfaire à qqn.</i> = faire du tort à qqn.
Faictes qu'Il্লাire ung petit me manye ;	
Nÿer ne puis que de luy n'aye affaire.	S.M., v. 5115-5118

Revenons à présent sur une ballade déjà évoquée au premier chapitre : celle qui annonçait la victoire des chrétiens dans le *Mystère de saint Didier*. On a vu que ce morceau insistait tant sur l'immédiateté de la victoire chrétienne que sur les événements ayant précédé ladite victoire. Mais, encore une fois, la véritable clé d'interprétation réside dans l'envoi du morceau :

Prince seul, Dieu en trinité,	
Lengres, ville d'antiquité	
A esté bien fort dommaigée,	
Mais à dire la vérité,	
La mort des Saincts est bien vangée.	S.D, p. 312

Comme le faisait André de la Vigne, Guillaume Flamang conclut son morceau en prenant à témoin le Ciel. On comprend donc que la ballade céleste revêt une double fonction. D'abord, elle synthétise et explique certains éléments de l'action ; ensuite, elle soumet cette déclaration à l'approbation divine.

### 3.7 Analyse de la « ballade infernale »

À l'opposé de la ballade « céleste », il existe des ballades que nous appellerons « infernales ». Cette désignation s'explique par le fait que ces morceaux ne sont pas

destinés aux habitants de l’Au-delà mais plutôt à ceux de l’En-deçà<sup>332</sup>. Dans le contexte d’un tel « renversement », la ballade infernale en vient à constituer une parodie de sa contrepartie céleste<sup>333</sup>.

Considérons la ballade qui suit la mort du bourreau Rictovaire dans le *Mystère de saint Quentin*. Devenu borgne, ce personnage malfaisant connaît un accès de folie et finit par se jeter dans le feu. Les diables, pour leur part, se préparent avec alacrité à recevoir l’âme du bourreau, sachant à coup sûr qu’elle sera maudite. Une fois qu’ils s’en emparent, Astaroth est invité à lire une épitaphe en forme de ballade qu’il a composée en l’honneur du défunt. Ce poème peut se comprendre comme une sorte de « célébration » de la vie du personnage :

ASTAROTH, *en lisant*<sup>334</sup>  
 Cy gist dampné a tousjours mais sans fin,  
 Rictiovaire, ung pruvost [*sic*] sans pitié  
 Le faulx, le fier, le felon et le fin,  
 L’effroy des Frans, le foudre despité,  
 Le ravisseur de paix et de unité,  
 L’ardan dragon, spectacle detestable,  
 Le chien raby, plain d’inhumanite,  
 L’orreur d’enffer et la fierté du deable. S.Q., v. 18394-18401

---

<sup>332</sup> Pour la liste complète des ballades de ce type, voir l’annexe 3 sous la rubrique « infernale ».

<sup>333</sup> Sur les fonctions de la parodie dans la littérature du Moyen-Âge, voir cette remarque de Jelle Koopmans : « La parodie est l’expression littéraire d’une ‘autre voix’. C’est justement dans la parodie littéraire que les auteurs ont pu exprimer leurs manières de concevoir un autre monde, un monde parallèle et c’est donc, forcément, par les parodies que les fictions de l’Autre ont pu être illustrées. Ces parodies sont bien moins gratuites qu’on ne le pense souvent : elles traduisent ouvertement des rituels d’exclusion et elles témoignent d’une vision de ce qui n’est pas à sa place dans la société actuelle. Par l’inversion du signifié dans une structure signifiante fixe, la parodie se relie également au *mundus inversus* » (*Le théâtre des exclus ... op. cit.*, p. 187). Si nous avons choisi de décrire la ballade infernale comme une parodie de la version céleste, c’est en grande partie en raison de cet effet d’*inversion* dont parle Koopmans.

<sup>334</sup> Voilà une didascalie des plus intéressantes. Faut-il y voir un clin d’œil au milieu palinodique, où on sait que les poèmes étaient lus devant le jury ?

On constate des différences frappantes entre cette ballade et celles analysées dans la section précédente. D’abord, le passage regorge de descripteurs péjoratifs, voire d’insultes ; ensuite, la progression logique de la pensée a cédé la place à une sorte de « pot-pourri » verbal. Arrivé au refrain, Astaroth précise que Rictoviare représente la « fierté du deable ». Dès lors, il devient clair que le morceau ne célèbre pas l’union avec Dieu ou Jésus, mais plutôt l’union avec la *mesnie infernale*. L’envoi, quant à lui, tend à confirmer cette lecture. Alors que dans les ballades discutées précédemment, cette strophe s’adressait aux habitants des cieux, il n’en va pas de même pour cette ballade infernale :

Prince dampnés, il [*sc.* Rictovaire] a tant disputé  
 Pour trouver choisis de torment miserable  
 Qu’i se noye ens et en est réputé,  
 L’orreur d’enfer et la fierté du deable. S.Q., v. 18418-21

Le prince sollicité ici n’est évidemment pas Jésus, mais plutôt le « prince dampnés » [*sic*] – c’est-à-dire Lucifer. En guise de conclusion, Astaroth soumet son texte à l’approbation de son maître, comme pour chercher la confirmation que l’accueil de Rictovaire en enfer s’est passé conformément à sa volonté.

Il arrive que la ballade infernale soit déclamée par des personnages autres que les diables. Mais l’étiquette reste valable, car lesdits personnages sont toujours contaminés par le péché ; de ce fait, leurs valeurs s’opposent nettement à celles des chrétiens. Tel est le cas de la ballade suivante, qui apparaît vers le début du *Mystère de saint Quentin*. Elle est déclamée au moment où le sénateur romain Quintus confie une mission au général Maximien :

QUINTUS

Tout premierement vous juréz  
 Devant ce precieux ymaige,

Que la loy des dieux mainterrés,  
 Ne jamais autres ne tenrés  
 Pour traveil de corps ne dommaige :  
 Aut [*sic*] senat, qui vous doibt hommaige  
 Feréz honneur comme j’espoir.

#### MAXIMIEN

Je le feray a mon pouvoir. S.Q. v. 727-34

La ballade revêt ici un caractère cérémonial qui ne devrait pas surprendre, étant donné ce que l’on sait de la nature solennelle de cette forme. Or ici, la solennité ne relève pas du respect de la religion chrétienne, mais plutôt du respect de la religion païenne<sup>335</sup>.

Maximien est formellement convié à défendre l’honneur des dieux romains – ce qui implique, bien entendu, d’écraser la menace chrétienne. Dans le cadre de cette cérémonie païenne, la ballade formalise les désirs infâmes des autorités romaines. À l’opposé des ballades célestes, ce morceau n’évoque ni la paix ni la sainteté, mais plutôt la destruction et le péché.

On notera que les nobles païens ne sont pas les seuls personnages humains à avoir droit à la déclamation d’une ballade infernale : ce genre est également exploité par d’autres personnages humains de « bas parage ». Considérons la ballade suivante, tirée du *Mystère de saint Martin*. Un « brigand » est ici sur le point d’être exécuté, à la suite de ses deux compagnons :

#### TIERS BRIGANT

Dure rigueur, desmesuree raige  
 Raige enragee, despiteuse, mortelle,

---

<sup>335</sup> Précisons au demeurant que Molinet n’est pas le seul *fatiste* à intégrer des formes strophiques complexes au sein d’une cérémonie païenne. L’auteur anonyme du *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* (c. 1493) fait déclamer des vers dits *rétrogrades* à une cohorte de païens dans la première journée de sa pièce. Comme le signale Mario Longtin, le passage est destiné à faire ressortir la logique « bestournée » des adorations païennes (M. Longtin, « Chœur à chœur : ‘le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées’ ... », *art. cit.*, p. 306 et *suiv.*

Mort telle n'est procurant mon dommaige :  
 Hommaige fois de mon ame immortelle,  
 Telle mort prens pour ma faulce cautelle,  
 Coste elle suis dessus cest eschaffault ;  
 Faulceté trop m'a mys en sa tutelle,  
 Puisque mourir a deshonneur me fault. S.M., v. 4375-82

Si nous estimons que cette ballade mérite l'étiquette d'*infernale*, c'est en grande partie en raison de son lexique. En effet, des dérivations du mot « rage » dominent les premiers vers, alors qu'on relève plusieurs occurrences du mot « faux » à la fin de la strophe.

Qu'y-a-t-il de plus diabolique en fin de compte que le rage et la fausseté ? Mais on se doit également de commenter le refrain, car le troisième brigand y insiste sur le fait qu'il mourra « a deshonneur ». De toute évidence, cette expression ne fait pas seulement référence au déshonneur terrestre qui a contaminé le personnage, mais également à la situation de son âme. Mourir « a deshonneur », c'est mourir dans un état de péché, ayant choisi de rejeter Dieu et de se tourner vers la *mesnie infernale*. Justement, l'envoi du morceau semble appuyer cette lecture :

Prince, je suis desnué d'esperance,  
 Espoir n'ay plus, car justice en sursault  
 Sault dessus moy pour finale sentence,  
 Puisque mourir a deshonneur me fault. S.M., v. 4399 et suiv.

Avouons que l'identité du prince n'est pas précisée ici. Or, il n'est pas anodin que le personnage profite de ses dernières paroles pour proclamer qu'il est « desnué d'esperance ». On le sait, la perte d'espérance était alors un péché capital, susceptible d'entraîner la damnation de l'individu<sup>336</sup>. Ainsi, il y a tout lieu d'interpréter cette ballade

---

<sup>336</sup> Cette idée est rendue manifeste en le personnage allégorique de Désespérance. Comme le note Jean-Pierre Bordier, Désespérance est la fille de Lucifer, et l'équivalent infernal de Miséricorde (J.-P. Bordier, *Le jeu de la passion ... op. cit.*, p. 343). Voilà ce qui prouve le lien entre le désespoir et la damnation.

comme une prière adressée à Lucifer : en effet, notre brigand va bientôt se retrouver aux côtes de celui-ci dans l'infernal *palu*.

Avant de conclure cette section, considérons une ballade qu'on a brièvement évoquée au deuxième chapitre – celle qui apparaît au début du *Mystère de saint Martin*<sup>337</sup>. Le morceau en question est déclamé par plusieurs diables à l'intention de leur maître : sa nature infernale ne fait donc pas de doute. Néanmoins, il y a incertitude quant à sa forme. L'on a déjà vu que, selon Jelle Koopmans, le passage « [parodiait] un chant royal »<sup>338</sup> ; or, d'autres critiques ont préféré le classer parmi les ballades<sup>339</sup>. En considérant la rubrique qui précède le morceau, on s'aperçoit immédiatement de la source de cette confusion :

*S'ensuit une ballade de champ royal finissant  
toute par c*<sup>340</sup>.

« Ballade de champ royal » – voilà une étiquette curieuse. Certes, on a vu que la ballade et le chant royal étaient des formes proches. N'empêche que le lecteur moderne aurait

---

<sup>337</sup> Il convient de préciser que l'*incipit* du *Mystère de saint Martin* est constitué de deux ballades formellement identiques déclamées l'une à la suite de l'autre. La première, prononcée par Lucifer seul, contient bon nombre d'allusions mythologiques ; pour une transcription partielle de ce morceau, voir l'annexe 4, sec. 13.2, ex. (ii). Mais nous souhaitons nous concentrer ici sur la deuxième ballade ; car, comme on le verra, elle est introduite par une rubrique des plus intéressantes.

<sup>338</sup> J. Koopmans, *Le théâtre des exclus ...*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>339</sup> C'est le cas notamment de Claude Thiry, qui range ce morceau dans la catégorie des ballades, tout en précisant qu'il présente une grande complexité formelle (C. Thiry, « *Pour faire ... misteres bien limitez* : observations sur la versification du *Mystère de saint Martin* d'André de La Vigne », in *Mélanges G. di Stefano*, 2004, pp. 423-435, p. 428).

<sup>340</sup> *Le mystère de saint Martin, 1496*, éd. André Duplat, Genève, Droz, 1979, p. 137.

préférez une classification claire et franche<sup>341</sup>. Or la clarté ne semble pas avoir figuré parmi les préoccupations majeures de La Vigne lorsqu'il écrivait ce morceau : le seul examen de ses choix lexicaux suffit à le prouver. Nous reproduisons ici la première strophe du poème :

SATHAN

Prodigue infect portant d'enfer le froc,  
 Corps innoque de tous venins le broc,  
 Que te fault il lupardin appostac,  
 Puy infernal, dampné gouffrineux roc,  
 Deable d'enfer, que vault ton villain croc  
 Quant ton parler ne prisions ung patac ?  
 Tu vas hurlant, cryant : patie, patac !  
 Que malle bosse, malle poisons, maultac  
 Et malle grayne te puisse prandre au bric,  
 Ort, vil, villain, puant coquodrilac,  
 Loup ravissant pour lequel je dys : gnac !  
 Que te fault il, paillart, puant aspic ?

*S.M.*, v. 55-66

On est frappé par l'effet de déstabilisation que provoque la lecture du passage. En élaborant un véritable jeu sonore, La Vigne fait appel à des mots rares ou dialectaux qui entravent la compréhension du texte : il s'agit d'un poème « volontairement incompréhensible »<sup>342</sup>. Précisons toutefois que l'intérêt manifesté ici pour le langage familier n'est pas unique. Même dans un milieu aussi formel que celui des *puy*s, les poètes se plaisaient à jouer des possibilités de la langue dialectale<sup>343</sup>. En fin de compte, il vaut mieux se concentrer sur le ton du morceau, plutôt que de se perdre dans la richesse

---

<sup>341</sup> Outre toute question de classification générique, il est intéressant de noter que cette rubrique précise les contraintes sonores du morceau. En effet, elle ressemble à une sorte de didascalie, destinée à indiquer aux acteurs la tonalité du poème.

<sup>342</sup> Voir E. Doudet, « Les scènes de la Grande Rhétorique : cohérences et paradoxes d'une pratique théâtrale », in *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City, Mélanges Alan Hindley*, pp. 181-198, p. 194, n. 28. On consultera également la « traduction » de ce passage proposée au sein du même article (pp. 193-194).

<sup>343</sup> Voir notamment les deux chants royaux en langue picarde édités par Denis Hüe : *Petite anthologie palinodique (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002, pp. 335-337.

de son lexique. On note avant tout le caractère caustique de ce passage : il regorge d'insultes et de menaces, ce qui amenait Estelle Doudet à l'associer fort justement au registre du *vitupere*<sup>344</sup>. Pour nos fins, il importe de souligner les similarités qui existent entre ce poème et l'épithaphe pour Rictovaire. Dans les deux cas, la ballade infernale représente une véritable parodie de la version céleste. Au lieu de louer le Créateur et d'insister sur sa divinité, on insulte un personnage diabolique en soulignant ses défauts<sup>345</sup>. Précisons en outre que les deux morceaux se terminent par la même apostrophe au prince :

BERITH

Prince dampné, scrupuleux coac,  
Germe maudit, corps d'infernal eschac [...] *S.M.*, v. 91-92

Il convient à présent d'offrir quelques remarques sur la classification formelle de ce morceau. On vient de voir qu'il portait l'étiquette « ballade de champ royal » – descripteur qui, en soi, n'a pas de sens. Le morceau compte trois strophes plus un envoi, ce qui le rapproche de la ballade ; mais son mètre et la longueur de ses strophes tendent à l'associer au chant royal. Rappelons que, dans notre discussion des *puy*s, l'on a évoqué un genre qui mélangeait les caractéristiques du chant royal et de la ballade – un genre attesté d'ailleurs par Pierre Fabri<sup>346</sup>. Peut-on hasarder que La Vigne ait choisi de faire parler ses diables dans la forme d'un « *bastar de champ royal* » ? La structure même du poème semble appuyer cette hypothèse. Avouons aussi que l'on ressent une certaine

---

<sup>344</sup> E. Doudet, « Les scènes de la Grande Rhétorique ... » *art. cit.*, p. 195.

<sup>345</sup> E. Doudet a tout à fait raison de voir dans ce type d'écriture « la mise en œuvre d'une idéologie de l'éloge et du blâme propre à la Grande Rhétorique » (*ibid.*, p. 195). Ce sont, après tout, nos deux Rhétoriciens – La Vigne et Molinet – qui utilisent les formes fixes pour faire ressonner la *vituperatio* depuis l'enfer.

<sup>346</sup> Le grant et vrai art de pleine rhetorique, p. ,

satisfaction à l'idée que les diables – personnages dont les actions et les propos sont toujours *bestournés* – aient pu s'exprimer dans une forme au nom si bigarré<sup>347</sup>. En enfer, c'est l'instabilité qui règne. Dès lors, on ne s'étonnera pas à ce que la *mesnie infernale* ait pu corrompre la ballade, tant sur le plan du contenu que sur le plan de la forme.

### 3.8 Le virelai

L'on a vu aux chapitres précédents que le virelai a connu une évolution remarquable. Étant à l'origine une composition à plusieurs strophes proche de la ballade, il se rétrécit graduellement et finit par se rapprocher du rondeau. Les huit virelais intégrés dans la *Passion* de Gréban correspondent à ce que l'on sait du virelai tardif, car ce sont des pièces courtes avec refrain. Mais on constate que ces morceaux présentent tous une structure différente<sup>348</sup>.

Rappelons aussi que Claude Thiry avait associé le virelai dramatique au registre de l'éloge. On notera que cette interprétation découle d'une lecture de *l'Instructif de la seconde rhétorique*. En commentant la fabrique des textes de théâtre, l'Infortuné offre les conseils suivants :

Item, de beaulx et piteux laiz  
L'on doit orner regretz et plainctes,  
Ou louenges de beaulx virilaiz [...] <sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> N'oublions pas que le monologue déclamé par Lucifer est formellement identique au morceau qui le suit ; il faudrait par conséquent lui assigner la même classification. Ainsi, on peut dire que les diables fournissent une « double dose » de bigarrure dès les premiers moments de la pièce.

<sup>348</sup> Voir C. Thiry, « Le théâtre ... » *art. cit.*, pp. 64-65.

<sup>349</sup> *Muse*, p. 135. Nous reviendrons plus loin le *lai*. Pour l'instant, rappelons seulement qu'au XV<sup>e</sup> siècle, ce terme désigne tout simplement une forme strophique de grande ampleur.

Thiry se montre donc soucieux de faire coïncider la pratique de Gréban avec les consignes esquissées par l'Infortuné. Si cette analyse nous paraît entièrement valide, il faut également tenir compte des contextes fort variés dans lesquels ces virelais apparaissent. Considérons le passage que l'on a vu au premier chapitre, dans lequel Notre Dame et l'épouse de Cana se croisent : l'éloge y est certainement présent, car Marie traite l'épouse de « dame gracieuse ». Or, comme nous l'avions signalé, le contexte est bien celui d'une *salutation*, car ces virelais sont déclamés au moment où les personnages se rencontrent.

Il existe également deux virelais qui soulignent des *départs* importants. Dans le premier, les soldats du roi Hérode prennent congé de leur maître : « Sire roys, a vostre congié. / S'il vous plaist rien en quelque jour, / n'espargnez point nostre labour » (*Passion*, v. 6545-7). Plus loin, les trois Mages disent adieu à Notre Dame alors qu'ils quittent l'étable : « Ma noble dame, au congié prendre / nous vous saluons humblement » (*Passion*, v. 6697-8). De plus, Gréban fait déclamer un virelai aux apôtres Pierre, Jacques et Jean alors que ceux-ci s'efforcent d'escalader le mont Thabor : « C'est grant peine de crupeter / montaigne de si grosse masse » (*Passion*, v. 13140-1). Vu que les apôtres insistent sur l'effort que requiert la tâche, on pourrait soutenir qu'il s'agit d'un « virelai de besogne ».

Ainsi, sur les huit virelais apparaissant dans la *Passion*, cinq revêtent des fonctions que nous avons déjà associées au rondeau. On a vu que le virelai et le rondeau étaient des genres proches – surtout au XV<sup>e</sup> siècle. Au-delà de cette attraction formelle, il y a eu une certaine attraction *fonctionnelle* : en effet, le virelai dramatique déborde sur le domaine du rondeau en prenant en charge certaines fonctions qui lui sont typiquement

associées. On sait qu'au XV<sup>e</sup> siècle, le virelai s'éteint progressivement, finissant par céder la place au rondeau à l'époque de Molinet, sinon avant. Les cinq virelais dramatiques analysés ici semblent suggérer qu'à l'époque où écrivait Gréban, ce processus d'« usurpation » était déjà bien avancé.

Pour conclure, considérons le virelai qui est déclamé lorsque Jésus rencontre les femmes de Jérusalem sur le chemin de la Croix. Perusine, l'une des dames faisant partie de ce groupe, pleure le sort du Sauveur, tout en évoquant la tristesse de ses compagnes :

PERUSINE

Jhesus, vray predicateur,  
après toy plourons.  
Jhesus, vray predicateur  
et tres solempnel docteur  
sans toy demourons

[...]

Helas, que ferons  
qui n'avons consolateur ?  
Nous nous perderons  
Et, pour ce, tres vray pasteur,  
après toy plourons. *Passion, v. 24002 et suiv.*

Ce virelai appelle une analyse plus approfondie, car il ne rentre dans aucune des catégories vues jusqu'ici. Le poème contient certes un élément de louange, car Perusine insiste sur les qualités exceptionnelles du Christ. Mais nous souhaitons en proposer une autre interprétation, basée sur des remarques présentées antérieurement dans l'*Instructif*. Au neuvième chapitre de son traité – c'est-à-dire avant que ne soit abordé l'usage « théâtral » des formes – l'Infortuné note que le virelai convient aux personnages « quant cueur d'amant font / En deul ... »<sup>350</sup>. Il est indéniable que le deuil imprègne ce morceau.

---

<sup>350</sup> *Muse* p. 127.

Mais Perusine peut-elle réellement être assimilée à la figure de l'amante ? À notre sens, c'est surtout l'emploi du mot « consolateur » qui justifie cette lecture : ce terme trahit la présence d'un lien d'affectivité (d'un lien d'amour ?) qui unit les femmes au Sauveur. On a pu apprécier aux chapitres précédents la facilité avec laquelle les poètes médiévaux passaient du registre dévotionnel au registre amoureux<sup>351</sup>. Loin de gêner le public, ce mode d'écriture semble avoir été particulièrement apprécié au XV<sup>e</sup> siècle. Aussi estimons-nous que cette strophe plaintive offerte au Christ puisse être lue comme une déploration amoureuse. Il s'agit d'un véritable épisode *lyrique*, au sens premier du terme.

### 3.9 Conclusion

La discussion qui précède a permis d'arriver à une vision plus nuancée de la manière dont les formes fixes fonctionnent à l'intérieur des mystères. À bien des égards, la spécificité dramatique de ces formes paraît liée à leur histoire. Le rondeau curial, forme « communautaire » par excellence, devient sur scène le dispositif préféré de la *cohorte* : en effet, les treize fonctions du rondeau que nous avons identifiées impliquent toutes une déclaration collective. Dans le cas du rondeau simple, cette déclaration évoque le plus souvent une action physique – un départ, une « besogne », une lutte, et ainsi de suite. Le rondeau long, en revanche, revêt un caractère plus abstrait. Il est moins lié à des activités terre à terre, mais vient plutôt souligner des moments de grande importance intellectuelle ou spirituelle. Qu'il soit simple ou double, le rondeau fait souvent office de *sceau poétique*. Grâce à une esthétisation de la parole, il formalise des actions qui seraient difficiles à représenter autrement.

---

<sup>351</sup> Voir, par exemple, la discussion sur l'évolution du chant royal.

En ce qui concerne la ballade, nos auteurs profitent de son aptitude à *expliquer* – rappelons que la ballade « morale » était surtout une forme explicative – pour récapituler et commenter l’action théâtrale. Or la ballade dramatique n’est pas soumise à l’approbation d’un prince terrestre. Plutôt, les *fatistes* adaptent les conventions du *puy* pour solliciter soit les habitants des cieux, soit ceux de l’enfer. Cette forme devient ainsi une chaîne de communication entre les hommes et l’Autre Monde. Le virelai, enfin, n’est que rarement employé dans notre corpus : seul Arnoul Gréban en a usé, émaillant son texte de morceaux qui confirment ce que l’on sait de l’évolution de ce genre au XV<sup>e</sup> siècle. Si Claude Thiry considère les virelais de la *Passion* comme étant des poèmes d’éloge, nous avons fait observer que ces morceaux apparaissent dans des contextes typiquement associés au rondeau.

Dès l’introduction du présent chapitre, nous avons promis d’établir une typologie de la fonction des formes fixes à l’intérieur des mystères. S’il est vrai qu’on a pu présenter treize catégories de rondeaux et deux catégories de ballades, il y a lieu de se demander s’il s’agit d’une typologie à proprement parler. En effet, ce terme connote un classement objectif et rigoureux ; or, les catégories fournies ici sont subjectives et poreuses. Les rondeaux en particulier invitent de nombreuses interprétations, et un morceau donné peut très bien relever de plus d’une catégorie : certains rondeaux de salutation contiennent également un élément de louange, par exemple. Au bout du compte, notre typologie est à prendre comme un guide – une *grille de lecture*, en quelque sorte – qui ne propose qu’une interprétation parmi d’autres. Il s’agit à vrai dire d’un point de départ pour découvrir la richesse poétique et dramatique de nos quatre mystères.

## Chapitre 4

### 4 Au-delà de la typologie : les ‘morceaux particuliers’

#### 4.1 Introduction

Le troisième chapitre a permis de classer, ne serait-ce que provisoirement, la très grande majorité des poèmes à forme fixe intégrés dans nos quatre mystères. Il convient à présent de s’attarder aux *morceaux particuliers* – c’est-à-dire à ces poèmes qui n’ont pu être pris en compte dans la typologie établie précédemment.

À la différence des rondeaux sélectionnés au chapitre trois, on constate que les rondeaux visés ici ne sont pas liés à des situations bien-définies : voilà justement ce qui fait leur « particularité »<sup>352</sup>. Quant aux ballades, l’on sait que celles analysées auparavant permettaient d’interpeller les habitants de l’Au-delà. Mais nous nous pencherons maintenant sur un ensemble de ballades ayant d’autres fonctions et d’autres destinataires. Face à une telle diversité de poèmes, l’organisation du matériau se complique. Il est clair en effet qu’une grille de lecture telle que celle proposée au chapitre trois ne nous mènerait pas loin ici : voilà ce qui explique que nous ayons renoncé à classer ces poèmes au profit d’une approche plus « organique ». Or un examen attentif de l’ensemble des morceaux particuliers révèle que ces derniers apparaissent soit au sein d’épisodes spécifiques, soit dans la bouche de certains personnages. Ce constat nous amène à

---

<sup>352</sup> Précisons également que certains des *rondeaux particuliers* revêtent la forme de monologues, contrairement aux rondeaux étudiés au chapitre précédent.

interroger la façon dont les morceaux particuliers permettaient aux poètes-dramaturges de *structurer* leurs pièces. On verra en effet que les rondeaux et ballades abordés dans cette section font office de marqueurs spatio-temporels : leur fonction est avant tout d'assurer la cohésion des diverses séquences du spectacle.

## 4.2 Le messenger et le Fou : des rondeaux farcesques ?

LEGERET

C'est le mestier d'un messagier :  
Il n'est mandement qui le vaille,  
de bien boire et de bien mengier [...] *Passion*, v. 4305-7

Voilà la formule dont se sert le messenger Legeret pour exprimer ses priorités devant ses maîtres. Ayant été chargé d'un devoir des plus officiels – celui de faire publier le mandement concernant le recensement de Judée – le personnage choisit, sur un ton gaillard, d'insister sur les plaisirs de la table. Les critiques ont souligné à juste titre que le messenger était associé à des valeurs rustiques<sup>353</sup>. Ajoutons à ce constat que les priorités énoncées par Legeret ne sont pas partagées par les personnages qui l'entourent<sup>354</sup>. Plus loin dans le même texte, les prêtres juifs font venir leur propre messenger, dont le nom affiche une certaine ironie :

CAÏPHE

Maucourant !

MAUCOURANT

Que vous plaist il, sire ?  
Laissez moy parfournir mes bouges. *Passion*, v. 15315-6

---

<sup>353</sup> Voir notamment J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997, pp. 104-109 ; et V. Dominguez, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 240-241.

<sup>354</sup> Les reproches lancés par le prévôt tendent à confirmer cette idée : « Or t'en va ton mand abregier ; tu songes trop de la menjaille ! »

Comme c'était le cas de son confrère, Maucourant évoque sa prédilection pour la nourriture : la référence est certes moins explicite, car elle passe par la métaphore<sup>355</sup>. Néanmoins, les deux rondeaux se ressemblent, car ils introduisent un topos du corps associé avec le monde de la farce qui contraste nettement avec la sobriété des personnages occupant un poste d'autorité<sup>356</sup>. Ce contraste s'avère des plus opérants dans le contexte : en effet, il permet d'identifier le messenger comme personnage-type.

Mais l'intérêt des messagers va bien au-delà de leur apport comique. Comme le fait observer Mario Longtin, le messenger remplit des fonctions cruciales quant à la structuration de l'espace :

There is no doubt that the character and role of the Messenger is the champion of geographical or spatial changes. [...] He is the *agent de liaison* between characters, and, by his movement on the set, he acts out the distance and the travelling. Most of the time, he stabilizes the reality of the location by telling the audience when he arrives at his destination, fixing (creating) the location by his words<sup>357</sup>.

Dans cette perspective, on comprend que les apparitions du messenger ne sont pas que des petites capsules humoristiques, mais bien des éléments contribuant à l'organisation scénique du spectacle. L'intervention de Malaquin – messenger du roi Hérode – illustre parfaitement cette idée. Ayant appris la naissance du Messie, le roi malfaisant souhaite discuter l'affaire en compagnie des grands prêtres. Il ordonne à son messenger d'aller les

---

<sup>355</sup> V. Dominguez note l'association entre les « bouges » – c'est-à-dire les *poches* – et le ventre (*La scène et la Croix ...*, *op. cit.*, p. 240).

<sup>356</sup> Sur les liens entre le messenger et le monde de la farce, voir Vicki L. Hamblin, *Saints at Play: The Performance Features of French Hagiographic Mystery Plays*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2012, pp. 111 et *suiv.* Hamblin classe les interventions des messagers parmi ce qu'elle appelle les « destabilizing sequences », précisément parce qu'elles représentent un défi à l'esthétique dominante (*ibid.*, p. 107 et *suiv.*).

<sup>357</sup> M. Longtin, « Prompting the Action : The Prologue, the Messenger and the Fool » in *The Narrator, the Expositor and the Prompter in European Medieval Drama*, éd. Philip Butterworth, Turnhout, Brepols, pp. 191-209, p. 199).

prévenir de son désir. À l'instar de ses collègues, Malaquin se sert d'un rondeau simple pour énoncer ses priorités :

Messaiger qui va par les champs,  
doit il point boire par coustume ? *Passion*, v. 6323-4

À la différence des rondeaux cités plus haut, ce morceau n'évoque pas un contraste : on pourrait soumettre comme preuve le fait qu'il s'agit d'un rondeau monologué. Plutôt, le poème a pour fonction de « gommer » la distance qui sépare le messager de sa destination<sup>358</sup>. Car à la conclusion du morceau, et après avoir constaté qu'il « parle seul et [perd] [son] plet » (v. 6333), Malaquin déclare qu'il aperçoit la demeure des prêtres Anne et Caïphe : le personnage « [creates] the location by his words , » comme l'affirmait Mario Longtin. Or c'est précisément grâce à la forme poétique que cette création est rendue possible. Le rondeau intervient pour confirmer que le trajet du messager est en cours : il permet ainsi à ce personnage biberon de passer d'une *mansion* à l'autre<sup>359</sup>.

On notera que la prédilection pour la boisson ne concerne pas seulement les messagers : elle touche également le fou<sup>360</sup>. Dans le *S. Quentin*, ce personnage bouffon interrompt les bourreaux alors qu'ils sont en train de faire bouillir de l'huile : cette activité survient avant une séance de torture, car l'huile sera ensuite versée sur le saint martyr. Or le fou profite de l'occasion pour proférer le rondeau suivant : « Donnés a boire

---

<sup>358</sup> Voir également les remarques de Jelle Koopmans, qui note que la fonction du messager est d'« escamoter l'éloignement dans le temps [...] et dans l'espace [...] » (*Le théâtre des exclus ...*, *op. cit.*, p. 105).

<sup>359</sup> Koopmans cite plusieurs exemples de formes strophiques déclamées par des messagers qui auraient servi à des fins semblables (*Le théâtre des exclus ... op. cit.*, pp. 106-107).

<sup>360</sup> Sur les thématiques négatives associées au Fou, voir C. Blum, « Le fou, personnage populaire dans les mystères et les miracles », in *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVIème siècle ; actes du colloque de la S.F.D.S.*, éd. Madeleine Lazard, Paris, Centre nationale des lettres, 1989, pp. 43-54, spécialement p. 50.

a marotelle, / Elle a bien gagnet le chandel » (*S. Q.*, v. 11679-80). Ce morceau provoque un sentiment d'étrangeté, car les propos légers semblent tout à fait en décalage avec le contenu de la scène. Par le biais du rondeau, le fou paraît « transformer » l'huile brûlante en une boisson festive offerte aux jeunes mariés !<sup>361</sup> Les interventions de ce personnage-type ont souvent cette particularité qu'elles renvoient à un monde qui lui est propre – c'est ce que Jelle Koopmans appelle « l'effet de déterritorialisation »<sup>362</sup>. Quant aux spectateurs, ils ont dû s'étonner de cette intrusion carnavalesque. Il se peut même que le rondeau ludique ait servi, par un effet de juxtaposition, à mettre en relief le caractère grotesque de l'épisode<sup>363</sup>.

Mais il ressort également que ce poème avait une fonction au niveau de la mise-en-scène. Car à la conclusion du morceau, le bourreau Riagal interpelle ainsi son supérieur : « Vecy poye et uuille boullant, / Dictes moy tost que j'en feray » (*S. Q.*, 11687-8). On comprend ainsi que les préparations ont été terminées : les outils sont prêts, et les bourreaux peuvent maintenant passer à l'action. C'est que le rondeau déclamé par le fou a permis de faire passer le temps : « [B]y virtue of his externalized position in relation to the main thrust of the plot, [the Fool] can both comment on the action and

---

<sup>361</sup> Voir le *Dictionnaire du Moyen Français* sous l'entrée « chaudel ». Il se peut également que le *fatiste* joue sur les similarités avec le mot « chandelle ». Le fou serait-il ici en train d'affirmer implicitement que *le jeu ne vaut pas la chandelle* ?

<sup>362</sup> J. Koopmans, *op. cit.*, p. 98.

<sup>363</sup> Pour une discussion des liens entre l'humour et le grotesque dans les spectacles médiévaux, voir M. Carlson, *Performing Bodies in Pain : Medieval and Post-modern Martyrs, Mystics, and Artists*, New York, Palgrave Macmillan, p. 149 et *suiv.*

manifest shifts in time »<sup>364</sup>. Jouant le rôle d'un intermède scénique, ce rondeau farcesque sert de passerelle entre les préparatifs des bourreaux et la séance de torture elle-même.

Signalons qu'un principe semblable est employé plus loin dans le même texte. À la suite du décès de Quentin, les bourreaux décident de jeter son corps dans la rivière ; or ils doivent se déplacer pour atteindre celle-ci. Le Fou les interpelle alors en ces termes : « Mes bonnes gens, priés pour l'ame. / Je cuide qu'il soit pertrassé » (*S.Q.*, v. 16605-6). Le *Stultus* demande aux bourreaux de faire une prière en l'honneur de Quentin, alors qu'ils viennent d'exécuter ce dernier au terme de nombreux supplices : l'ironie est ici des plus mordantes. Mais le morceau s'avère également utile sur le plan de la dramaturgie. Car une fois le rondeau du fou terminé, Rictovaire déclare à ses compagnons que « le plus fort est passé, puis qu'[ils sont] au rivaige » (*S.Q.*, v. 16613-4). Cette fois, la valeur du rondeau est moins temporelle que spatiale, car le dispositif est lié à un changement de décor. Comme c'était le cas du messenger plus haut, la forme poétique permet de « faire le pont » entre deux aires de scène.

Si nous avons choisi de regrouper dans une même section les rondeaux dits par le fou et ceux dits par les messagers, c'est d'abord parce que ces personnages-types renvoient tous deux au monde de la farce. Or, décrire les poèmes étudiés ici comme de simples pièces à rire, c'est négliger leur apport à la dramaturgie. Dans la bouche de ces personnages, le rondeau permet de jouer avec le temps et avec l'espace. Plus précisément, il permet de *relier* des segments de l'action entre eux, afin de d'assurer la cohérence du spectacle.

---

<sup>364</sup> M. Longtin, « Prompting the Action ... » *art. cit.*, p. 205.

### 4.3 La bergerie de la Nativité

Au début de sa *Passion*, Arnoul Gréban consacre un nombre de vers considérable aux bergers qui, ayant appris la naissance du Messie, entreprennent de se rendre à Bethléem. Cet épisode bien connu de l'Écriture Sainte est morcelé en plusieurs séquences, le tout formant une partie importante de la première journée. Il importe de signaler que les scènes des bergers sont parsemées de rondeaux, si bien que ce dispositif devient en quelque sorte la « signature » du groupe. On notera que les premières répliques de ces personnages se présentent comme une série de rondeaux enchaînés :

Il fait assez douce saison  
pour pastoureaux, la Dieu mercy.      *Passion*, v. 4620 et suiv.

Fy de richesse et de soussy.  
Il n'est vie si bien nourrie  
Qui vaille estat de pastourie.      *Passion*, v. 4628 et suiv.

Est il lëesse plus serie  
que de regarder ces beaulx champs  
et ces doulx aigneléz paissans,  
saultans en la belle praerie ?      *Passion*, v. 4639 et suiv.

Cette séquence est remarquable non seulement parce qu'elle est composée de trois rondeaux de longueur croissante, mais également parce que lesdits rondeaux diffèrent sensiblement de ceux qu'on a vus jusqu'à présent. Nous avons soutenu à plusieurs reprises que le rondeau des mystères était lié à des actions ; or ici, on est plutôt dans le domaine du *descriptif*. En effet, les bergers présentent une sorte de portrait idéalisé de l'espace qu'ils habitent. La « douce saison », les « beaulx champs », les « doulx aigneléz » – tous ces éléments permettent aux personnages de souligner la perfection du

moment. Il est vrai que l'image du berger insouciant était devenue un lieu commun dans la culture populaire de l'époque<sup>365</sup>. Mais, pour apprécier la juste valeur de ces morceaux, il convient de les mettre en rapport avec la chronologie du récit. C'est ce que fait observer Denis Hüe :

Le moment de la représentation du *Mystère de la Passion* est peut-être proche du temps pascal, et l'on comprendrait alors les petits agneaux et la douceur du temps. Mais si l'on se situe dans le temps du récit, qui est celui du solstice d'hiver, on comprend mieux l'insistance des bergers sur le bonheur qu'ils ont à être en plein air : il s'agit bien de faire accepter au public une situation qui en fait n'est pas vraisemblable [...] <sup>366</sup>

On voit donc que l'intérêt de ces rondeaux va bien au-delà de l'évocation de sentiments convenus. À vrai dire, les bergers invitent le public à se laisser transporter par la magie du spectacle. Le mode de présentation y joue également un certain rôle : il s'agit fort probablement de rondeaux chantés, même si aucune didascalie ne confirme la présence d'éléments musicaux<sup>367</sup>. Le personnage-type du berger affiche systématiquement une prédilection pour la musique, on le sait<sup>368</sup>. Or nous estimons aussi que le chant sert à conférer aux propos une valeur presque *éternelle* ; à tout le moins suggère-t-il que spectateurs et personnages ne sont pas sujets aux mêmes contraintes spatio-temporelles. Ainsi, Gréban déploie tous les artifices du spectacle dans le but de séduire son public par une illusion théâtrale.

---

<sup>365</sup> Voir sur ce point H.M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400-1500*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, pp. 45-46.

<sup>366</sup> D. Hüe, « Calendrier et toupie : sur quelques attributs des bergers dans la *Passion* de Gréban », in *Le jeu et l'accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, eds. M. Bouhaïk-Gironès, D. Hüe et J. Koopmans, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 369-388, p. 373.

<sup>367</sup> Nous souscrivons à l'analyse de D. Hüe, qui évoque la « dimension lyrique et presque nécessairement chantée » de ces morceaux (*loc. cit.*)

<sup>368</sup> H. M. Brown fait notamment remarquer que « [a] shepherd almost never appears on any kind of fifteenth- or sixteenth-century stage without at least talking about music » (*op. cit.*, p. 45).

Mais au-delà de toute question de surenchère artistique, cette chaîne de rondeaux s'avère importante sur le plan de la structure dramatique : elle sert à ouvrir un nouvel épisode, car Marie et Joseph viennent de prendre place à l'étable. Il ressort ainsi que ces morceaux permettent de déplacer l'action vers un autre lieu, distinct de celui qu'occupent les parents du Christ. Quant aux spectateurs, il y a tout lieu de croire qu'ils auraient reconnu le chant stéréotypé des bergers qui par leurs voix unies faisaient naître la pastorale et son décor. La nature pittoresque de ce passage n'a donc rien de fortuit, puisqu'il s'agit d'insister sur les caractéristiques d'un nouvel espace.

Une fois les chansons joyeuses terminées, c'est le berger Riffard qui sera au centre de l'attention. Ce personnage bigarré, que Denis Hüe associe à la tradition des amuseurs<sup>369</sup>, propose de divertir ses compagnons en leur racontant des histoires. En guise d'introduction, il leur adresse un rondeau intéressant : « Voulez vous donc que je commence / a faire ma narracion ? » (v. 4744-5). Comme le fait observer Véronique Dominguez, le personnage se transforme alors en « acteur exemplaire »<sup>370</sup>. Dans le contexte, son rondeau revêt un caractère méta-théâtral, à tel point que la *narracion* qui suit devient une sorte de drame enchâssé. Ayant sollicité l'attention de ses amis, Riffard leur parle d'abord d'une rencontre un peu farfelue entre un mouton et un loup, avant de s'arrêter sur le sujet des voyages. Notre raconteur affirme avoir tout dernièrement visité la ville de Bethléem, où il a été surpris de voir une multitude de prêtres, de scribes, et de soldats. Le consensus s'établit parmi les bergers que la ruée de personnes était sans doute

---

<sup>369</sup> D. Hüe, *art. cit.*, p. 274.

<sup>370</sup> V. Dominguez, *op. cit.*, p. 248.

liée au recensement commandé par les autorités. On voit ainsi que ce segment possède une valeur « préparatoire » : il met en place plusieurs éléments qui seront importants pour la suite de l'action. En effet, Dieu ordonne que la naissance du Messie soit annoncée aux bergers le moment venu.

Il est donc clair que ces personnages n'en sont pas à leur dernière scène ; or, on quitte alors la bergerie pour retourner dans l'étable. Le Sauveur viendra prochainement au monde, car Dieu en a donné l'ordre. Mais les bergers réapparaissent un peu plus loin pour déclamer le morceau suivant : « Gardez bien pour le lou, gardez : / pastoureaux, faictes bonne garde » (v. 4944-5). Ici encore, le rondeau joue un rôle important sur le plan de la mise-en-scène : il permet de ne pas perdre de vue l'espace pastoral, malgré le passage du temps. Mais c'est maintenant l'étable qui est devenue le véritable centre de l'action. En effet, un cortège d'anges prend en charge la modeste demeure, et la naissance du Sauveur est rythmée par les adorations. Ce n'est qu'à la conclusion de ce segment que l'on retourne dans les champs. Si les bergers sont d'abord effrayés par la venue de l'ange Gabriel et des siens, ils comprennent rapidement l'importance de la nouvelle qu'on leur annonce, se dirigent tout de go vers Bethléem. Au terme de leur trajet – qui, au demeurant, est entrecoupé par la présentation des Trois Mages<sup>371</sup> – ces personnages arrivent en la présence du Sauveur nouveau-né. Émus par la beauté de l'occasion, les bergers déclament une nouvelle série de rondeaux :

Enfant de haulte noblesse,  
bien soies tu né !

*Passion*, v. 5545 et suiv.

---

<sup>371</sup> Nous reviendrons sur cet épisode intéressant au chapitre suivant.

En simple de sçavoir  
te rendons hommaige. *Passion*, v. 5558 et suiv.

Tu es roy de tout le monde  
et tel te croyons. *Passion*, v. 5571 et suiv.<sup>372</sup>

Voilà une séquence qui fait écho à celle du début du segment. La sonorité même semble inviter le rapprochement : à la *léesce* des champs vient se superposer la *noblesse* du Sauveur<sup>373</sup>. Tout au long de cet épisode, le rondeau apparaît comme un marqueur qui permet de suivre les progrès de nos bergers. Véhicule de leur entrée spectaculaire, il déclenche également un petit drame qui présage le départ du groupe pour Bethléem. Même lorsque le centre de l'action se déplace vers l'étable, on ne perd pas la trace des bergers grâce à l'emploi du rondeau. Mais c'est sans doute la conclusion de l'épisode qui est l'élément le plus remarquable. Ayant choisi de laisser derrière eux un espace supposé idéal, les bergers arrivent enfin à connaître la véritable perfection incarnée par le Messie. Dans cette perspective, les formes fixes soulignent une évolution qui n'est pas que dramatique, mais aussi spirituelle. En effet, le rondeau intervient pour montrer que même les personnages les plus humbles ont la possibilité d'accéder au divin.

#### 4.4 Des Rameaux à la Crucifixion : une prophétie et sa réalisation

L'épisode des Rameaux, qui met en scène l'entrée du Christ dans la ville de Jérusalem, comporte des poèmes assez originaux sur le plan de la structure. Comme on le voit dans l'exemple suivant, ces morceaux ont tout des pièces à louange :

---

<sup>372</sup> On notera qu'il s'agit ici de rondeaux irréguliers.

<sup>373</sup> Comme c'était le cas de la séquence de rondeaux analysée plus haut, aucune didascalie n'indique que ce passage ait revêtu un caractère musical. Mais, vu ce que l'on sait des liens qui unissent bergers et musique, il n'est pas invraisemblable que les bergers chantent leurs louanges.

O saint et beneuré loyer  
de nostre actente desiree,  
benoïste soit ceste journee  
que nous te pouvons convoyer !                      *Passion*, v. 16122-16125

Les nouveaux convertis profitent de ce refrain pour faire l'éloge de Jésus, qu'ils reconnaissent comme leur seigneur. Or, dans le développement du rondeau, le Christ lui-même fait une prophétie des plus sombres :

JHESUS  
Pitié me contraint lermoyer  
dessus toy, cyté maleuree.  
Se tu sceusses ta destinee,  
de lermes te deusses noyer.                      *Passion*, v. 16130-16133

À l'intérieur d'un seul et même morceau, on passe de l'éloge à la plainte : voilà une juxtaposition discordante qui a pour effet de mettre à distance les effusions de joie de l'assemblée. L'épisode des Rameaux regorge de « discordance », surtout que les mêmes sentiments sont réitérés un peu plus loin :

TUBAL  
O noble cité,  
grant joyeuseté  
dois en toy avoir,  
qui va recevoir ta felicité.

JHESUS  
En perplexité,  
en adversité  
te vois promouvoir :  
c'est piteux avoir,  
o noble cité.                      *Passion*, 16186-16195

L'on a affaire ici à l'un des morceaux qu'Omer Jodogne a rangés sous la rubrique de « virelai ». Or ce poème présente des similarités indéniables avec le rondeau vu plus haut, ce qui conforte notre hypothèse que les virelais identifiés par le critique belge sont fonctionnellement équivalents à des rondeaux. Dans l'un et l'autre de ces morceaux, le Sauveur répond aux adulations de la foule en évoquant le revirement d'attitude qui se

produira au moment de sa Crucifixion<sup>374</sup>. Le contraste est d'autant plus frappant que ces prophéties se présentent comme des apartés : elles ne suscitent aucune réaction de la part des autres personnages, paraissant plutôt destinées aux spectateurs. Le public est ici le seul à ressentir la tension, car lui seul connaît la suite des événements. On verra en effet que les acclamations collectives des Rameaux céderont la place aux cris furieux lancés en présence de Pilate :

Porte, porte, porte au gibet  
et sur piéz le nous crucifie ! *Passion*, v. 22621-22

Il faut qu'il soit en croix pendu  
ou nous ne sommes point contens ! *Passion*, v. 23002-24

Pour Véronique Dominguez, ces rondeaux sont fondés sur l'exploitation de la fonction conative du langage : ils visent à provoquer une action – en l'occurrence, l'exécution de Jésus<sup>375</sup>. Mais il paraît également légitime de rapprocher ces morceaux des poèmes déclamés lors de l'entrée à Jérusalem. Car les cris des Juifs appelant à la mort du Christ apparaissent comme la réalisation de la *perplexité* et de l'*adversité* prédites alors par le fils de Dieu. Dans cette perspective, les violences verbales et les appels au meurtre permettent de « résoudre » le suspense instauré par les paroles de Jésus. À l'approche de la Crucifixion, Gréban emploie le rondeau pour générer à la fois *tension* et *catharsis*. Notre *fatiste* parvient ainsi à exploiter toute la potentialité dramatique contenue dans ces passages bibliques importants.

---

<sup>374</sup> Précisons que Claude Thiry n'ignore pas la double nature du (pseudo)-virelai. Selon lui, la plainte du Sauveur y fonctionne comme le « subtil contrepoint » des louanges joyeux (« Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in *Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance*, numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, éds. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69, p. 65).

<sup>375</sup> V. Dominguez, *op. cit.*, pp. 247-248.

## 4.5 L'épisode de la Cène et ses suites

On notera que l'association du rondeau avec les prophéties ne relève pas seulement de l'épisode des Rameaux : elle est également manifeste dans l'épisode de la Cène. En présence de ses disciples, Jésus évoque sa trahison imminente par l'un d'entre eux. À l'annonce de cette nouvelle bouleversante, les apôtres se servent de rondeaux enchaînés pour exprimer leur incrédulité :

Feray je vers vous telle offense ?  
Sire, qu'il me soit dit icy ! *Passion*, v. 18140 et suiv.

Et moy, ay je traicté cecy ?  
Sire, a vostre dict m'en rapporte. *Passion*, v. 18148 et suiv.

Cette fois, ce n'est pas la prophétie elle-même qui est coulée dans la forme du rondeau, mais plutôt la réaction des personnages concernés. Grâce à cette forme poétique, les protestations des apôtres se détachent du dialogue naturel : nous irions même jusqu'à affirmer que les disciples forment ici une sorte de chœur<sup>376</sup>. Précisons au demeurant que Jean Michel – grand successeur de Gréban – a intégré des rondeaux semblables dans son « remaniement » de cet épisode<sup>377</sup>. En analysant lesdits morceaux, Véronique Dominguez note fort justement que le rythme des répliques « [mime] celui [du] souffle coupé »<sup>378</sup>. Il paraît indéniable en effet que les *fatistes* exploitent la structure serrée du rondeau afin de renforcer l'attitude des personnages : les apôtres se trouvent ici

---

<sup>376</sup> Sur les caractéristiques de l'écriture « chorale » au sein des mystères, voir M. Longtin, « Chœur à chœur : 'le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées' et le roman médiéval », in *De l'oral à l'écrit : le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, dir. Corinne Denoyelle, Orléans, Éditions Paradigme, 2013, pp. 301-325. Il s'agit d'un style de dialogue dans lequel « les répliques relayent une parole qui semble issue d'une seule et même personne [...] » (*art. cit.*, p. 302).

<sup>377</sup> Pour les poèmes en question, voir *Le Mystère de la Passion (Angers, 1486)*, éd. Omer Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959, v. 18970 et suiv.

<sup>378</sup> V. Dominguez, *op. cit.*, p. 247.

« emprisonnés » dans le déni. On fera également remarquer que Judas reste muet pendant ce segment, et ne prend la parole qu'à la conclusion des deux morceaux. Or ce personnage malfaisant aura droit à un rondeau au moment même de commettre sa trahison. En présence des grands prêtres, il déclarera son intention de conduire les soldats jusqu'au Mont des Oliviers :

JUDAS

Je vueil estre leur cappitaine  
 Tout seulet pour les bien mener. *Passion*, v. 18510-11

De toute évidence, ce morceau marque la réalisation de la première prophétie faite par le Christ : aux protestations scandalisées vient enfin s'ajouter la déclaration du vrai coupable. Mais rappelons que Jésus a prononcé une deuxième prophétie lors de la Cène, celle-ci ayant trait aux trois reniements de Pierre. Ce dernier, choqué par les paroles de son maître, l'assure de sa fidélité. Ses compagnons, pour leur part, renforcent le sentiment au moyen de rondeaux enchaînés qui rappellent ceux vus plus haut :

Quiconques en soit deffermé  
 je tendray tousjours sa querelle. *Passion*, v. 18314 et suiv.

Que je commette faulte telle  
 jamais je ne vueil vivre après. *Passion*, 18320 et suiv.

Ici encore, les apôtres semblent entonner leurs protestations à la manière d'un canon. Or les propos du groupe sont empreints cette fois d'une forte ironie dramatique : le public sait en effet que les disciples finiront par abandonner leur maître à l'approche des autorités<sup>379</sup>. Quant à Pierre, il proférera son troisième reniement à l'intérieur d'un rondeau quatrain :

---

<sup>379</sup> Précisons que la fuite des apôtres est soulignée elle aussi par un rondeau (voir Annexe 4, sec. 7, ex. [iv])). Même si l'on a rangé ce morceau dans la catégorie de « rondeaux de désordre », il revêt également une certaine pertinence ici, car il clôt l'épisode de la Cène.

SALMANASAR

Ne te veis je pas ou jardin  
avec luy quant il fut saisy ?  
Advis m'est que je t'y choisy,  
coupant l'oreille a mon cousin.

[...]

SAINT PIERRE

Et je vous repons que nennin ;  
Sur mon serment le vous affy. [...]

Grâce à la structure ternaire du rondeau, l'accusation des Juifs est répétée trois fois – une sorte d'écho des trois reniements proférés par Pierre. Même si le futur saint essaie de se décharger de culpabilité, sa réplique ne sert qu'à confirmer la suite des événements telle que Jésus l'avait annoncée : encore une fois, le rondeau vient souligner l'achèvement d'une prophétie. Mais outre toute question de récit, les morceaux vus dans cette section s'avèrent des plus opérants sur le plan dramatique. C'est que les protestations des apôtres instaurent un suspense qui ne sera résolu qu'avec les déclarations respectives de Judas et de Pierre. Comme dans l'épisode des Rameaux, les rondeaux sont disposés de façon à créer un cycle « tension-catharsis ». Sans doute l'effet produit par ledit cycle était-il d'autant plus intense que les spectateurs connaissaient déjà le dénouement de l'histoire. En fin de compte, l'emplacement des rondeaux produit des « échos poétiques » entre divers épisodes de la deuxième journée. On aboutit ainsi à une sorte de dialogue *intra-textuel* qui contribue sensiblement à l'élan du spectacle.

#### 4.6 Autres personnages, autres espaces

Il est donc patent que Gréban associe le rondeau aux prophéties faites par le Christ, ainsi qu'aux suites de celles-ci. Cette utilisation permet de générer une forte tension à l'approche de la Crucifixion. Mais la capacité du rondeau à favoriser le

suspense est également exploitée ailleurs dans notre corpus – en particulier, dans le *S.*

*Quentin*. Considérons le morceau déclamé par Quentin lorsqu’il arrive à Aouste :

Vecy le pais et la terre  
Ou je doy terminer mes jours. *S. Q.*, 13861-2

Au moment de son entrée dans la ville, Quentin profite de ce rondeau monologué pour annoncer les circonstances de son décès : ainsi, il éclaire les spectateurs sur l’importance que va revêtir le nouvel espace. Quelques dizaines de vers plus tard, il est emmené en prison, où il profère un autre rondeau sur le même thème :

Aouste, cité de renon,  
De mon sang seras arousee. *S.Q.*, v. 13900-1

Ici, notre protagoniste décrit son martyr de façon saisissante : le rondeau lui permet de se projeter en-dehors de sa personne pour devenir en quelque sorte le spectateur de sa propre mort. Somme toute, les deux monologues prononcés par Quentin ont cette particularité qu’ils perturbent la linéarité de l’action. L’abandon de ladite linéarité est d’abord une preuve de l’association du saint avec l’Au-delà. Mais il y aurait également lieu d’affirmer qu’en déclamant ces prophéties, le personnage se montre conscient de sa participation au sein d’une simulation théâtrale. Les deux morceaux seraient donc des exemples de ce que le critique Bertold Brecht a nommé « l’effet de distanciation »<sup>380</sup>.

Évoquons un dernier rondeau dans le *S. Quentin* : celui-ci intervient au moment où le protagoniste, s’étant installé à Amiens, commence à prêcher. Bon nombre de mystères comportent des sermons, ce qui n’a rien pour surprendre. Comme le souligne Marie Bouhaïk-Gironès, théâtre et prédication se nourrissent de la même culture :

---

<sup>380</sup> Sur la distanciation théâtrale et les jeux spatiaux-temporaux qui lui sont associés, voir Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L’Arche, 1978, pp. 42 et suiv.

Parole pastorale et parole théâtrale, qui se développent à la même période, partagent des savoir-faire, des codes et des modèles rhétoriques et oratoires. Ces deux discours n'ont pas une fonction identique mais partagent plus qu'une communauté de techniques. On peut parler d'interdiscursivité, tant la relation entre le discours théâtral et le discours du prêche est claire dans certains textes<sup>381</sup>.

Naturellement, cette interdiscursivité est des plus explicites lorsqu'un personnage entreprend d'instruire ses ouailles au sein même d'un spectacle<sup>382</sup>. Dans de telles situations, le discours théâtral et le discours du prêche se superposent, voire s'enrichissent : l'intervention du prédicateur devient même une sorte de représentation enchâssée. Mais le sermon prononcé par Quentin est d'autant plus remarquable qu'il est précédé d'un rondeau :

Reveille toy, Amiens sus Somme,  
Tu es de pechiés assomee [...] *S.Q.*, v. 5314-15

L'emploi d'une forme lyrique vernaculaire dans ce contexte est frappant : on sait en effet que les sermons commençaient généralement par un thème latin. Or il ressort que ce morceau avait une double fonction. D'abord, il devait servir à capter l'attention du public, surtout grâce aux sonorités répétées. Mais, plus important encore, il devait permettre d'orienter la réception du sermon proprement dit. Dans son discours, Quentin évoque plusieurs points de doctrine : la Chute, la Rédemption et la Résurrection<sup>383</sup>. Mais il faut comprendre que ceux-ci n'ont d'importance que s'ils sont mis en rapport avec la notion du péché. Dans cette perspective, le rondeau sert à contextualiser les remarques

---

<sup>381</sup> M. Bouhaïk-Gironès, « Introduction. La scène prédicatrice », in *Prédication et performance du XIIIe au XVIe siècle*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès et Marie-Anne Polo De Beaulieu, pp. 9-15, p. 12.

<sup>382</sup> Pour d'autres exemples de sermons insérés dans les mystères, voir C. Mazouer, « Sermons in the Passions of Mercadé, Gréban and Jehan Michel » in *Les Mystères : Studies in Genre, Text and Theatricality*, eds. Peter Happé et Wim Hüsken, New York, Rodopi, 2012, pp. 247-267.

<sup>383</sup> Pour le texte du sermon, voir v. 5326-5401.

ultérieures du futur saint. Véritable *captatio benevolentiae*, il permet aussi d'énoncer la raison d'être du sermon qui suit<sup>384</sup>.

Revenons maintenant à la *Passion* de Gréban. Nous avons déjà montré que certains rondeaux dans ce texte étaient associés aux paroles prophétiques du Christ ; il convient à présent d'évoquer deux autres morceaux qui sont intéressants sur le plan de la réception. Considérons en premier lieu l'exemple d'une chanson proférée par les anges<sup>385</sup>. Gabriel ayant reçu la tâche d'annoncer la conception du Messie auprès de la Vierge, ses confrères entonnent l'hymne qui suit :

Quant humanité sera  
mise en vertu premeraine  
toute la court souveraine  
parfaicte joye fera. *Passion, v. 3361 et suiv.*

On a déjà vu que l'emploi du chant influait sur la réception du message : c'est en partie grâce à la musique que les bergers de la Nativité ont pu insuffler à leurs répliques un caractère hors du temps. Or, cette atemporalité n'a-t-elle pas également toute sa pertinence ici ? Notre chœur angélique présente le rachat de l'humanité comme une vérité *absolue* – une vérité certes liée à l'action de la pièce, mais dont la portée s'étend bien au-delà du moment de la représentation.

On songera également aux louanges que les prophètes de l'Ancien Testament font résonner depuis les limbes. Pilate s'étant enfin résolu à faire exécuter Jésus, les prophètes

---

<sup>384</sup> Dans la même veine, on pense à ces rondeaux qui apparaissent au début de certaines farces : la forme poétique permet alors de solliciter l'attention des spectateurs, tout en fournissant le contexte de l'action qui va suivre.

<sup>385</sup> Nous utiliserons le terme à escient, car le morceau en question est précédé de la didascalie « *Chançon* ». En effet, bon nombre de morceaux évoqués dans cette section présentent une certaine musicalité – signe que le rondeau n'a jamais complètement rompu avec ses origines musicales.

reçoivent la confirmation de leur rédemption prochaine. Ils font aussitôt entendre leur joie au moyen d'un rondeau quatrain. Une didascalie précise que le morceau en question doit être suivi d'un motet ; il est donc fort probable que le rondeau lui-même avait un caractère musical :

Menons feste et jeux planctueux  
 a ceste nouvelle apportee  
 qui a toute reconfortee  
 l'assemblee des douloureux.     *Passion*, v. 23217 et suiv.

Que les personnages se servent de la musique pour marquer la fin de leur confinement dans les limbes est tout indiqué : on a vu que le chant favorisait l'ouverture vers de nouveaux espaces. Séparés depuis longtemps de la perfection de Dieu, les prophètes peuvent enfin envisager de rejoindre le Paradis, grâce au sacrifice de Jésus.

#### 4.7 « Galins, galans, Gaulois seront galés » : une ballade de bataille

L'on sait que notre corpus contient quantité de rondeaux associés à la bataille : d'après nos relevés, le chiffre précis est de quarante-deux. Le passage analysé ici – tiré du *Mystère de saint Quentin* – présente également un lien avec ce thème. Or, constat frappant, la discussion guerrière n'est pas coulée dans la forme du rondeau, mais plutôt dans celle de la ballade. Il s'agit d'une « ballade de bataille » – à vrai dire, le seul exemple de ce genre recensé dans notre corpus.

Avant de porter un regard sur la ballade en question, il importe de remettre celle-ci dans son contexte. Les parents de Quentin ont demandé audience à l'empereur, car ils sont bouleversés par le départ vers la Gaule de leur fils. Lors de leur entretien, ils sont accompagnés du maître d'école, Caton : ce dernier raconte comment ses élèves, après avoir écouté un sermon chrétien, ont tous décidé de partir en mission. C'est alors que

l'empereur déclare son intention d'envoyer des troupes en Gaule afin d'éradiquer la menace chrétienne. Il fait venir plusieurs militaires, dont le général Rictioviare, pour leur confier la tâche. En guise de réponse, le général invite ses soldats à s'avancer pour déclamer la ballade :

RICTIOVIAIRE

Sus, Riagal.

RIAGAL

Ils regnoiront Jhesus,  
 Sa foy, sa loy, ses dis et ses escrips,  
 Ou nous ferons le grand deable tous sus,  
 De copper nés, bras, mains, pates et gris,  
 Car il seront comme sorés soris,  
 Enbanfumés, gratinés, graffilliés,  
 Rassanetés, retornés, rossilliés,  
 Refrinchonnés, ratelés, ravalés,  
 Ratrippelés et racrocquebillés,  
 Galins, galans, Gaulois seront galés.

*S.Q.*, v. 4408 et *suiv.*

C'est d'abord la sonorité de ce passage qui frappe le lecteur-spectateur : la répétition constante de certains phonèmes contribue à un effet de d'irréel, d'*artificiel*, lequel n'est que renforcé par l'énumération de termes à peine déchiffrables. Ce type de jeu linguistique rappelle les ballades infernales qui ouvrent le *Mystère de saint Martin* : dans les deux cas, la surenchère verbale paraît destinée à abaisser les personnages qui parlent, à les tourner en dérision<sup>386</sup>. Mais l'intérêt de ce morceau est également « professionnel » – surtout dans l'envoi :

RICTIOVIAIRE

Princes Romains, sont ils bien hostilliés,  
 Droit pour passer a monstre a tous lés ?

*hostilliés* = équipés

*monstre* = défilé    *a tous lés* = de tous côtés, partout

---

<sup>386</sup> Comme l'affirmait Estelle Doudet, il s'agit de déployer toutes les ressources de la Grande Rhétorique afin de faire retentir le *vitupere*.

En terminant le morceau, Rictioviare s'adresse directement aux autorités romaines afin de s'assurer que les troupes sont munis de tout l'équipement nécessaire pour défilier – ce que l'empereur confirme. De toute évidence, la compagnie se met immédiatement en route ; car lorsqu'on retrouve les soldats par la suite, ils sont déjà au pied des murs de Thèbes :

#### ORIENT

Noble chevaliers, regardés,  
 Vela Tebe, cité de pris,  
 Nos dieux nos ont si bien gardés,  
 Que nous y venons sains d'espris. *S.Q.*, v. 4472-4475

Ici comme ailleurs, la forme poétique joue un rôle dans la délimitation des séquences.

Elle souligne la conclusion de l'épisode curial et le déplacement de l'action vers un autre lieu. Le rondeau peut également remplir cette fonction, on l'a vu. Or, seule la ballade offre l'espace nécessaire pour illustrer la *démesure* qui caractérise les troupes de Rictioviare<sup>387</sup>. Les soldats se mettront bientôt à dévaster la Gaule, il est vrai ; mais en amont de leurs ravages, ce morceau propose une mise-à-distance qui fait d'eux des personnages risibles.

### 4.8 « Quentin, le desir de mon cueur » : un *planctus* parental

Revenons maintenant à un couple que l'on a brièvement évoqué dans le passage précédent – à savoir, les parents de Quentin. Il va sans dire que le christianisme avoué de leur fils représente un déshonneur pour les époux païens. Zénon étant un sénateur influent, la conversion de son enfant est vécue comme une expérience pénible<sup>388</sup>. En

---

<sup>387</sup> Cette démesure est telle que l'on pourrait presque parler d'« assassinat par la parole » : il semble en effet que les guerriers cherchent à tuer les chrétiens à coups de syllabes, avant même de les avoir vus ...

<sup>388</sup> Sur le rôle du conflit familial dans les mystères, voir C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, SEDES, 1998, p. 227.

effet, les interventions des parents se caractérisent soit par la colère, soit par le chagrin. Dans le morceau qui nous retient ici, c'est surtout cette dernière émotion qui ressort. Il s'agit d'une double ballade solennelle où père et mère déplorent le chemin qu'a emprunté leur fils<sup>389</sup>.

Comme toujours, le contexte est déterminant. Quentin vient de commencer son travail de missionnaire, et l'on sait qu'il en viendra à répandre la bonne nouvelle, en temps opportun, dans plusieurs régions de la Gaule. Mais si le christianisme semble gagner du terrain, force est d'admettre que son expansion ne va pas sans heurts. Justement, notre ballade est précédée d'une séquence dans laquelle les diables ourdissent l'apostasie du pape Marcellin. Sous l'influence pernicieuse de la *mesnie infernale*, celui qui a formé Quentin en la foi catholique sera conduit à renier Dieu.

À la conclusion de cette diablerie, on retrouve les parents de Quentin chez eux à Rome. Mari et femme se donnent la réplique dans une complainte, dont nous reproduisons l'*incipit* :

ZENON, pere de Saint Quentin  
*Tu es eslongié de mes yeulx,*  
 Mon seul filz, mon esjouissance,  
 Le chief d'œuvre de tous nos dieux,  
 L'espairgne et le bruyt, tout le mieulx  
 Qu'ilz ont sceut faire a leur puissance,

Ou es tu, mon chois, ma plaisance,  
 Mon bien, ma force et ma vigueur,  
*Quentin, le desir de mon cuer ?*

*S.Q., v. 6577 et suiv.*

---

<sup>389</sup> La double ballade – appelée également ballade *fratrisée* ou « *fatoise* » – est une forme poétique rare identifiée par Jean Molinet dans son traité de rhétorique. On en verra un deuxième exemple au chapitre suivant, tiré du même mystère.

Ici, les préoccupations humaines sont au centre du propos : nous irions même jusqu'à affirmer que le chagrin parental suscite un véritable pathos<sup>390</sup>. En brossant un portrait idéalisé de leur fils, les parents de Quentin mettent nettement en relief le désarroi provoqué par son départ<sup>391</sup>.

Outre le texte lui-même, il faut considérer le paratexte. Car ce morceau est précédé d'une didascalie dont on a discuté précédemment : « *Pose* ». Au chapitre trois, nous avons signalé qu'André de la Vigne faisait intervenir bon nombre de « pauses » dans le *Mystère de saint Martin* ; mais le dispositif apparaît également ailleurs. En se penchant sur les occurrences de ce terme dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées*, Mario Longtin a dressé une liste de onze fonctions possibles de la *Pausa*. Il note en particulier que cette convention est liée au déplacement de l'action<sup>392</sup>. Mais quelle que soit sa fonction précise, la *Pausa* fait office de « présence structurante »<sup>393</sup>. Elle se rapproche en cela des formes fixes, dont on sait qu'elles permettaient au *fatiste* de délimiter les séquences de son texte.

L'on se demande justement en quoi la présente ballade contribue à la structuration de la pièce. Pour répondre à cette question, il faut considérer l'envoi du morceau :

---

<sup>390</sup> Pour une transcription de la strophe suivante, voir l'annexe 4, sec. 14, ex. (i). Cette deuxième strophe fait parler la mère du saint.

<sup>391</sup> Selon Claude Thiry, le genre de la plainte repose justement sur les procédés du pathos et du panégyrique (voir C. Thiry, *La plainte funèbre*, Turnhout, Brepols, 1978, p. 36).

<sup>392</sup> Voir M. Longtin, « Conventions de lecture : l'exemple de la *Pausa* dans le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* », in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 2002, pp. 83-92, spécialement pp. 90 et *suiv.* pour la discussion des fonctions.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 84.

## ZENON

Prince, donnés moy allegance.  
 Prendrés du malfacteur vengeance  
 Qui a seduit par sa rigueur  
*Quentin, le desir de mon cuer.*

*S.Q.*, v. 6625 et suiv.

Le discours du père semble à nouveau émotif, mais on notera que le chagrin a cédé la place à un appel à la justice auprès du Prince. Plus précisément, Zénon réclame la vengeance vis-à-vis d'un personnage ayant déjà fait l'objet d'une diablerie – à savoir, le pape Marcellin. En fin de compte, tant le sénateur que les diables obtiendront gain de cause, puisque Marcellin sera contraint de renoncer à sa foi avant d'être condamné à mort. Cette ballade revêt ainsi un double intérêt. D'une part, elle humanise les parents en offrant un aperçu de leur chagrin<sup>394</sup> ; de l'autre, elle fonctionne comme un élément connecteur. Car non seulement le morceau permet de lier les machinations des diables à la suite de l'action, mais il permet également d'annoncer la matière de la prochaine section. On voit donc que la plainte des parents favorise le bon enchaînement des événements de la deuxième journée, indépendamment des nombreux changements de décor.

#### 4.9 L'histoire de Crispin et Crispinien

L'on sait que le *Mystère de saint Quentin* concerne principalement la vie et le parcours du saint éponyme – sa conversion au christianisme, son travail de missionnaire, et enfin, son martyr aux mains de Rictiovaire. Mais le lecteur-spectateur constate également que ce mystère foisonne d'intrigues secondaires : il arrive même que celles-ci soient assez développées. On pense notamment à l'histoire des frères Crispin et

---

<sup>394</sup> Ce type de poésie personnelle n'est pas sans rappeler le style de François Villon, dont les œuvres devancent notre mystère d'une vingtaine d'années.

Crispinien – ces deux cordonniers qui meurent également pour leur foi. Comme le fait observer Élisabeth Lalou, la légende de ces deux saints connut plusieurs adaptations dramatiques indépendantes :

[M]ystères on the subject of these saints exist not only in French but also in Catalan and Breton. In French, there are two *mystères* in addition to a third *mystère* inserted into a full-length play of St. Quentin. It is, however, unclear how the plays about these saints in different languages are related. Both in scenario and in staging, the plays reflect their position in historical time or their geographical region perhaps as much as their dependence on the actual legend of St. Crispin and St. Crispinian as it appeared in the Latin life of the saints in the ninth century<sup>395</sup>.

On comprend donc que l'histoire de Crispin et de Crispinien a joui d'une certaine faveur auprès des dramaturges : il apparaît même que la légende s'est animée d'une vie propre sur les tréteaux. Mais l'on voudrait se concentrer ici sur l'apparition de ces deux personnages à l'intérieur du *Mystère de saint Quentin*. Selon la description d'Élisabeth Lalou, il s'agit d'un drame enchâssé<sup>396</sup>. Or nous parlerons plutôt d'un *drame juxtaposé*, pour des raisons qui deviendront claires.

Crispin et Crispinien fréquentent la classe de Caton, à Rome : ils sont donc les camarades de Quentin. Tout comme le jeune Quentin, les frères sont séduits par le sermon de Marcellin, et partent en mission d'évangélisation. Or il faudra attendre plusieurs milliers de vers avant qu'on ne les retrouve. Le duo est alors à la recherche d'un logement. Cette quête est rendue particulièrement difficile en raison des sentiments anti-

---

<sup>395</sup> E. Lalou, « St. Crépin, St. Crispin, Sant Crespí : French, Breton and Catalan *Mystères* », in *Comparative Drama*, vol. 25, no. 1, Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama (Spring 1991), pp. 87-93, p. 87.

<sup>396</sup> C'est ainsi que nous traduisons l'expression « embedded play ». Voir E. Lalou, *art. cit.*, p. 89.

chrétiens qui animent les habitants. Mais les frères ont également une autre préoccupation, qu'ils partagent avec le public dans une séquence de deux ballades :

CRISPINIEN

Mon tres chier frere, regardons  
 Quelz mestiers nous seront duisans,  
 Se bestes ou brebis gardons,  
 Merveilles est se n'en perdons,  
 Car loups famis sont ravissans,  
 Sy sont gens de pratique usans.  
 De ceulx la ne nous est mestier.

CRISPIN

S'apprendons ung aultre mestier. *S.Q.*, v. 7220 et *suiv.*

L'on a déjà vu un exemple de ballade qui donnait la parole à un futur saint : il s'agit du morceau dans lequel Martin rappelait au public certains fondements de la doctrine chrétienne. Quant à Crispin et Crispinien, ils n'évoquent ni l'histoire sacrée, ni la théologie. Plutôt, les frères profitent de ce poème pour discuter la question la plus prosaïque qui soit : la question du métier. Le travail de berger est exclu tout de go, car jugé trop risqué. Mais les personnages ne tardent pas à découvrir leur vocation idéale, qu'ils explicitent dans la ballade suivante :

CRISPIN

Sur tous aultres mestiers me plait  
 L'estat de la cordonnerie ;  
 On besongne a l'aise, a souhait,  
 L'un taille, l'un ceut de bon hait,  
 Sans faulceté ne tricherie,  
 Et est la plus noble industrie  
 Qui soit, pour plus d'une raison.

CRISPINIEN

Toujours solers sont en saison. *S.Q.*, v. 7248 et *suiv.*

Le lecteur est frappé avant tout par le caractère descriptif de ce morceau. Les frères insistent longuement sur les attraits du métier qui sera désormais le leur, tout en soulignant le pragmatisme de leur choix. D'une certaine façon, cette ballade permet de

« transformer » les frères en cordonniers : dans cette perspective, elle formalise poétiquement un moment crucial de leur légende. Certes, on pourrait voir dans ce morceau un exemple de l'intérêt des mystères à refléter la couleur locale<sup>397</sup>. Mais nous estimons aussi que le poème sert à associer les frères à un univers radicalement différent de celui qu'occupe Quentin. Si ce dernier a voulu répandre le christianisme grâce aux sermons et aux miracles, Crispin et Crispinien sont plutôt présentés comme des artisans humbles et terre-à-terre. À l'origine, ce statut représente pour eux un atout, puisqu'il leur permet d'éviter des démêlés avec la justice. Les romains estiment en effet que ce n'est pas la peine d'appréhender les frères en dépit de leur religion. Quelques soldats iront même jusqu'à formaliser ce sentiment en se servant d'un rondeau :

Jamais ne m'en voray meller  
 Puis qu'il font tel cordonneries.                    *S. Q.*, v. 16511-2

L'on a vu que la très grande majorité de rondeaux présents dans notre corpus impliquaient une action : or ici, le dispositif semble plutôt associé à l'*inaction*. Jugés inoffensifs – voire loués pour la qualité de leur travail – les cordonniers seront livrés à eux-mêmes un moment. Mais les autorités ne tarderont pas à changer d'avis. Une fois recapturés, les frères subiront une exécution sanglante qui, à bien des égards, éclipse celle de saint Quentin<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> N'oublions pas que, selon les recommandations de l'Infortuné, on devrait faire parler toutes les classes sociales sur scène. Bien entendu, le lexique doit toujours correspondre à la réalité des personnages.

<sup>398</sup> Voir notamment les nombreux rondeaux – huit au total – qui soulignent le martyr de ces personnages (*S.Q.* v. 17367-18574). Il est intéressant de noter que les scènes des cordonniers sont parsemées de formes fixes, comme c'était le cas des bergers chez Gréban.

Les liens entre les saints Crispin et Crispinien et saint Quentin sont bien établis dans l'hagiographie latine<sup>399</sup> ; c'est ce qui explique que Molinet ait choisi de les insérer dans son mystère. Mais l'on peut se surprendre que le *fatiste* ait voulu consacrer à ces personnages un développement aussi important. À notre sens, l'intérêt accordé au parcours des cordonniers sert à montrer que le chrétien fidèle peut emprunter divers chemins. Il peut honorer Dieu en donnant des sermons et en réalisant des miracles, comme l'a fait Quentin ; mais il peut également honorer Dieu en choisissant une vocation simple et honnête, à l'instar des deux frères. Dans cette optique, on peut dire que les ballades déclamées par les cordonniers sont les marqueurs d'une *mise-en-abyme*. Car au moment d'annoncer leur métier, Crispin et Crispinien s'engagent dans une autre voie, bien distincte de celle choisie par Quentin. Quant au public, il est dès lors invité à considérer un autre chemin vers la sainteté – beaucoup plus accessible pour l'homme moyen au demeurant. En fin de compte, l'histoire des cordonniers se présente comme un *drame juxtaposé*, conçu pour rapprocher le mystère du public. Tout porte à croire que les spectateurs se seraient reconnus en ces deux artisans – personnages humbles et honnêtes qui se soumettent entièrement à la volonté de Dieu.

#### 4.9 Les ballades des messagers

Avant de clôturer le chapitre, il convient de revenir sur un personnage-type que l'on a abordé au début de notre discussion – le messager. Dans la *Passion* de Gréban, les messagers déclamaient des rondeaux qui, bien que légers, avaient une part importante à jouer dans la structure du spectacle. On verra ici que l'association du messager avec les

---

<sup>399</sup> Voir sur ce point E. Lalou, *art. cit.*, p. 87.

formes fixes vaut également pour d'autres mystères : mais, plutôt que le rondeau, c'est la ballade qui est exploitée à cette fin.

La première « ballade de messager » qui retiendra notre attention se trouve dans le *S. Quentin* – et plus précisément, dans la deuxième *Invencion*<sup>400</sup>. Ce segment, dont l'action se déroule plusieurs siècles après le martyr du saint éponyme, raconte la redécouverte de son corps par l'évêque Eloi. Lorsqu'on rencontre ce personnage pour la première fois, il n'est qu'un humble forgeron qui fabrique des récipients destinés à accueillir de saintes reliques. Mais au cours de l'épisode, Eloi « monte en grade » pour ainsi dire, devenant enfin évêque de la ville de Noyon. En sa capacité de prélat, il relance les recherches en vue de retrouver les reliques de saint Quentin, longtemps présumées perdues. Ce projet l'emmènera finalement à Aouste ; car, selon la légende, c'est là qu'aurait été enfoui le corps du saint. Dans le passage qui nous intéresse, le messager Fleur-de-Lis doit prévenir les Aoustiens de l'arrivée prochaine de l'évêque. On fera remarquer qu'il déclame une ballade en cours de route :

FLEUR-DE-LIS

Esjoys toy, prospere sans anoy,  
 Noble Noyon, o cité bienheuree,  
 En ton vergier, en ton plaisant annoy  
 Vient ton pasteur prendre son esbanoy,  
 Pour toy donner leesse imcomparee :  
 Rechoy en chœur de l'esglise paree  
 Le fort pilé de foy ou s'apoion,  
 Eloy te quiert, avance toy, Noyon.      *S.Q.*, v. 23185 et *suiv.*

---

<sup>400</sup> On reviendra sur cette *Invencion* au chapitre suivant : il s'agira alors de proposer une analyse détaillée d'une partie de sa versification. Pour l'instant, on se contentera de fournir un bref aperçu du contenu de l'épisode.

Si les messagers de la *Passion* étaient associés à des intermèdes comiques, il n'en va pas de même ici : on est plutôt confronté à un panégyrique<sup>401</sup>. Mais, encore une fois, c'est le contexte du morceau qui est significatif. Faisant office de signe annonciateur, cette ballade anticipe l'arrivée d'Eloi à Aouste, tout en soulignant la joie qui découlera de sa venue. En effet, ce n'est que grâce à l'intercession de l'évêque que les Aoustiens parviendront à trouver les reliques de saint Quentin.

On songera également à la ballade déclamée par le messenger Barroiz dans le *Mystère de saint Didier*. Les prélats ayant décidé de dévoiler les reliques de Didier, ils demandent à Barroiz de quérir les Pairs de France afin que ceux-ci puissent être témoins de l'événement. Notre messenger accepte immédiatement la tâche, profitant d'une ballade pour confirmer le lieu de résidence des Pairs :

BARROIZ

Quant vous plaira, nous partirons  
 Pour aller vers les Pers de France,  
 Et de par vous nous leur dirons  
 Qu'ils viennent en belle ordonnance  
 Combien que je fais grant doubtance  
 De trouver leur propre domaine.  
 Où sont ils ?

L'EVESQUE

À Paris sur Seine.

*S.D.*, p. 334-335

Visiblement, cette ballade n'a pas toute la solennité de celle prononcée par Fleur-de-Lis.

Or, ces morceaux partagent les mêmes fonctions. D'une part, ils annoncent la suite de l'action ; de l'autre, ils permettent d'escamoter le déplacement du messenger. Il est

---

<sup>401</sup> Selon la tradition, le messenger Fleur-de-Lis est le représentant du roi de France (voir sur ce point M. Longtin, « Prompting the Action ... » *art. cit.*, p. 201 et *suiv.*). C'est ce qui explique que ses propos revêtent une dignité bien au-dessus de ceux des autres messagers.

intéressant de noter que, dans l'envoi de sa ballade, Fleur-de-Lis interpelle le doyen d'Aouste directement – ce qui confirme qu'il est arrivé à sa destination :

FLEUR-DE-LIS  
 Doyen, chapitre ou grace est apuree,  
 Venés avant, et toy, cité muree,  
 Enclin toy devant ton champion,  
 Eloy te quiert, avance toy, Noyon. *S.Q., 23209 et suiv.*

Quant au morceau prononcé par Barroiz, il ne comporte pas d'envoi. On sait cependant que le personnage a pu mener à bien son voyage, car la séquence qui suit montre justement l'arrivée des Pairs à Langres. Au bout du compte, les ballades des messagers servent à joindre deux segments distincts de leurs pièces respectives : elles se rapprochent en cela des rondeaux. Or, à la différence de ces derniers, on constate que les ballades dominent l'épisode dans lequel elles apparaissent, tels des « ancrages poétiques ». En effet, ces morceaux permettent non seulement d'anticiper l'action qui va suivre, mais aussi de souligner l'importance de ladite action, grâce notamment à leur longueur strophique. Dans les deux cas, on se situe au début de l'épisode qui constitue le point culminant du mystère : les reliques des saints seront bientôt dévoilées, donnant lieu à de nombreux miracles. Ainsi, ces ballades marquent un moment crucial dans le dénouement du spectacle.

#### 4.10 Conclusion

Arrivé à la fin de ce parcours, le lecteur aura apprécié combien ces morceaux que nous nommons « particuliers » diffèrent de ceux étudiés auparavant. Les rondeaux du chapitre trois, liés comme ils l'étaient au dialogue et à la marche de l'action, ne trouvent guère d'écho ici : l'on a plutôt affaire à des poèmes indiquant la *suspension* de l'action. Quant aux ballades, nous avons renoncé à la distinction céleste-infernale pour porter un

regard sur des morceaux dont les préoccupations – et les destinataires – sont nettement plus terrestres.

Sur le plan de la structure dramatique, on voit que les morceaux présentés ici font office de marqueurs *spatio-temporels* : nous entendons par là qu'ils permettent de dépasser les contraintes usuelles du temps et de l'espace, tout en assurant le bon enchaînement du spectacle<sup>402</sup>. Il apparaît même que ces morceaux étaient pour le *fatiste* l'occasion de déployer tout son talent de dramaturge. En effet, si nous avons déjà insisté à maintes reprises sur la poéticité du drame, les morceaux considérés ici permettent d'insister sur le drame de la poésie. C'est que bon nombre de ces poèmes affichent une méta-théâtralité remarquable : on pense notamment aux chants des bergers, aux apartés de Jésus et de Quentin, aux ballades des cordonniers... Ces passages tendent à prouver que les formes fixes n'étaient pas que de simples dispositifs métriques. Sous la plume des *fatistes*, ces formes deviennent porteuses du chant, du décor – bref, du *spectacle*.

---

<sup>402</sup> Ce n'est assurément pas un hasard si la quasi-totalité des morceaux analysés dans cette section viennent de la *Passion* de Gréban et du *Mystère de saint Quentin*. La longueur considérable de ces deux textes – de même que la diversité de matière que l'on y trouve – aurait favorisé l'emploi des formes fixes comme des dispositifs structurants.

## Chapitre 5

### 5 Déconstruire la « partition rythmique » : notes sur la fabrique de quelques épisodes

#### 5.1 Introduction

La discussion menée dans les chapitres précédents a permis de voir que nos *fatistes* ont su respecter les caractéristiques des formes fixes, tout en adaptant celles-ci aux besoins particuliers de l'espace scénique. Mais le lecteur aura constaté que, jusqu'à présent, nous avons fait porter notre analyse presque exclusivement sur les formes fixes – même si ces dispositifs ne représentent qu'une petite partie de la « toile versificatoire » tissée par les poètes-dramaturges. Afin de compléter cette étude, il paraît essentiel d'élargir notre perspective et d'offrir une vision plus globale de la versification des mystères. Dans ce dernier chapitre, il s'agira de tourner notre regard vers d'autres formes strophiques exploitées sur scène, et de mettre ces formes en rapport avec celles vues précédemment.

Précisons d'emblée que ce projet soulève deux difficultés méthodologiques. D'abord, la grande richesse de la versification théâtrale complique le choix des formes strophiques qui mériteraient d'être retenues. Notre choix s'est porté sur six épisodes clés, sélectionnés en fonction de leur ingéniosité formelle. Chacune de ces séquences comporte des exemples de formes fixes, mais également des exemples d'autres dispositifs métriques convoqués par le *fatiste*. La plupart contiennent également un « ancrage poétique » – c'est-à-dire une forme strophique conséquente autour de laquelle s'articule

l'épisode. En analysant ces passages de près, l'on se fera une meilleure idée de la façon dont le poème dramatique des mystères était construit.

La deuxième difficulté concerne essentiellement le « statut » des diverses strophes au sein du mystère. Si nous avons choisi de consacrer la majeure partie de cette thèse à l'étude des formes fixes, c'est que ces dispositifs possèdent une autonomie qui rend leur analyse particulièrement fructueuse. En revanche, les autres formes strophiques ont tendance à se fondre dans cet océan de versification que sont les mystères, à tel point que leur apport devient difficile à cerner. C'est sans doute pour cette raison que la plupart de nos devanciers ont voulu eux aussi privilégier l'étude des formes fixes. Dans un article récent qui fait exception à cette règle, Estelle Doudet et Taku Kuroiwa ont porté un regard sur le fonctionnement des douzains d'Hélinand au sein d'un corpus de mystères variés<sup>403</sup>. Les deux chercheurs ouvrent leur étude par des commentaires à la fois prudents et perspicaces :

[I]l importe de rappeler les deux écueils que doit affronter l'enquête : il est difficile d'identifier le douzain hélinandien au sein de très longues pièces qui ne l'utilisent plus comme une strophe aisément repérable ; il est difficile d'interpréter ses effets dans leur dramaturgie. De fait, la versification théâtrale en moyen français ne sert pas à illustrer mécaniquement des idées ; elle donne plutôt au texte une partition rythmique dont les fonctions et les significations sont variées, à l'instar de la musique de film aujourd'hui<sup>404</sup>.

Il est intéressant de noter que les deux critiques soulignent ici les mêmes défis que nous avons évoqués plus haut : le dispositif qu'ils ont choisi d'analyser tend à se perdre dans le *textus* versifié, et ses effets sont dès lors difficiles à interpréter. À notre sens, ces

---

<sup>403</sup> E. Doudet et T. Kuroiwa, « Les douzains d'Hélinand dans les mystères du XV<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 36, 2018, pp. 175-193.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 176.

remarques pourraient s'appliquer non seulement au douzain d'Hélinand, mais aussi à diverses autres formes strophiques employées par les *fatistes*. Or les deux chercheurs ont entièrement raison d'affirmer que la versification théâtrale est susceptible de revêtir plusieurs significations : le parallèle qu'ils proposent avec la musique de film est révélateur à cet égard. Dès notre premier chapitre, l'on a vu que tous les mystères possédaient une « forme simple » : celle-ci correspondrait à une musique rudimentaire, dépourvue d'ornementation particulière<sup>405</sup>. À l'opposé, les dispositifs complexes telles les ballades correspondraient à ces segments pleins d'émotion où le compositeur donne toute la mesure des possibilités de l'orchestre. Bien entendu, ce sont là deux pôles extrêmes, et il existe bon nombre d'étapes intermédiaires.

Nous voudrions montrer ici que les dramaturges exploitent diverses formes strophiques de manière à les mettre en rapport avec le contenu de leurs pièces. Grâce aux six études de cas qui suivent, on arrivera à mieux cerner les divers éléments qui composent cette « partition rythmique » que les *fatistes* s'emploient à faire résonner aux oreilles des spectateurs<sup>406</sup>.

## 5.2 L'épisode de Hannequin le Hasardeur (*S. Martin*, v. 5914-6099)

Dans son *Mystère de saint Martin*, André de la Vigne consacre toute une séquence au personnage appelé Hannequin le Hasardeur. Comme le suggère son nom, ce jeune

---

<sup>405</sup> Rappelons que l'appellation « forme simple » désigne le dispositif qui revêt le plus grand poids statistique dans un texte donné. Il peut s'agir de l'octosyllabe à rimes plates, du quatrain à rimes croisées, voire du huitain à rimes croisées, selon le mystère.

<sup>406</sup> Signalons que dans l'annexe 5, le lecteur trouvera des graphiques qui représentent la versification de ces épisodes de façon visuelle.

homme s'adonne au jeu de manière compulsive et croit-il sans espoir : sa dépendance est telle qu'elle le pousse à commettre l'irréparable. Ayant découvert le corps de leur fils, les parents d'Hannequin sont accablés de chagrin et font appeler Martin. Le futur saint, pris de compassion, intercède pour l'âme du joueur. Trois jours après s'être pendu, Hannequin ressuscite par miracle, et toute la famille rend grâce à Dieu et à Martin.

À bien des égards, l'importance de ce passage vient du fait qu'il offre à Martin l'occasion de prouver sa sainteté par le biais d'un miracle. Ainsi, les antécédents des personnages importent moins que la tension générée par l'anticipation de la résurrection du Hasardeur – preuve ultime de la sainteté du protagoniste. Et c'est précisément cette tension qui est renforcée par la richesse versificatoire de l'épisode. Outre la forme simple – qui, dans ce texte, est bien le huitain à rimes croisées – on y trouve une ballade, un dizain, plusieurs douzains, et un vingt-huitain. Il convient à présent de réfléchir sur la fonction de chacune de ces formes, ainsi que sur ce qui motive leur emploi.

À vrai dire, notre Hasardeur semble venir de nulle part. Il intervient pour la première fois au beau milieu d'une séquence d'enseignement religieux pour déclarer que les abus de Fortune le contraignent à aller s'« étrangler grant erre »<sup>407</sup>. Cette tirade de trente-cinq vers est prononcée sans aucune introduction : il n'y a même pas de changement sur le plan de la versification, car Hannequin reprend le huitain à rimes croisées qu'utilisait le catéchumène avant lui. Cette observation formelle semble conférer à la tirade une fonction purement pragmatique. Il s'agit d'une sorte de prologue, inséré par le *fatiste* afin de prévenir son public de la suite de l'action. Ce n'est que plus tard que

---

<sup>407</sup> v. 5628.

début l'épisode proprement dit.

Il faut attendre quelques trois cents vers avant de retrouver Hannequin, maintenant prêt à mener à bien son projet. Sous forme d'une ballade, il énumère ses malheurs, tout en rendant explicite la destination de son âme :

En despit de Dieu et des jeux,  
 En despit de la kyrielle,  
 En despit du diable et des dieux,  
 En despit de leur grant séquelle,  
 En despit de ma mort cruelle,  
 En despit de Fortune grande,  
 En despit de l'orde fumelle  
 A tous les deables me commande.      *S.M.*, v. 5914 et *suiv.*

Ce morceau est à rapprocher des « ballades infernales » étudiées au chapitre trois : il répond parfaitement à la classification développée pour les ballades proférées en enfer ou sous l'emprise des suppôts de l'infernal *palu*. Nous avons déjà fait valoir l'idée que la ballade infernale servait à montrer l'union du pécheur avec le diable. Dans le présent morceau, cette union est rendue on ne peut plus explicite par le contenu du refrain.

L'appel aux diables semble en effet conditionné par l'acte de désespoir lui-même ; car, comme le fait observer Jean-Pierre Bordier, le suicide est « la reproduction la plus proche que possible pour l'homme de la révolte Luciférienne »<sup>408</sup>. C'est dire que le péché est ici à son comble. Outre son contenu, cette ballade frappe par l'originalité de sa forme. On remarque les anaphores d'abord, mais également la variété de rimes : La Vigne fait intervenir sept timbres distincts dans ce poème. Selon Claude Thiry, cette virtuosité formelle est destinée à refléter la gravité de la transgression qui se déroule alors sur les

---

<sup>408</sup> J.-P. Bordier, *Le jeu de la passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1998, p. 365.

tréteaux<sup>409</sup>.

Le suicide lui-même prend place immédiatement à la fin de la ballade : une didascalie indique sobrement que le joueur malheureux « se gecte a bas et demeure pendu »<sup>410</sup>. Ensuite, on enchaîne directement sur une nouvelle séquence dans laquelle apparaissent les parents d'Hannequin. Les interactions entre ces deux personnages sont écrites en huitains à rimes croisées – ce qui est normal étant donné qu'il s'agit d'une conversation qui ressortit à la vie quotidienne de la famille. Les deux époux constatent l'absence de leur fils, et échangent sur son penchant pour le jeu. S'exprimant toujours sous la forme de huitains à rimes croisées, père et mère décident d'aller trouver leur enfant. Mais, très rapidement, ils sont confrontés au corps pendu de leur fils. S'ensuit la plainte des deux parents, accablés de chagrin devant ce « forfait »<sup>411</sup>. La mère d'Hannequin s'exprime ainsi :

BOURGOISE [*sic*]  
 Se me plains et me desconforte  
 N'ai ge pas droit ? Oÿ, vrayment,  
 Quant je voy que la mort amorte  
 Mon enfant si villaynement. S.M., v. 5962 et suiv.

Il est quelque peu surprenant que les lamentations du couple soient proférées dans la même forme que la conversation qui les a précédées : après tout, l'Infortuné préconisait l'emploi de *lais* – c'est-à-dire de formes strophiques complexes – pour orner « regretz et

---

<sup>409</sup> C. Thiry, « Pour faire ... misteres bien limitez : observations sur la versification du Mystère de saint Martin d'André de La Vigne », in *Mélanges G. di Stefano*, 2004, pp. 423-435, p. 429-430.

<sup>410</sup> p. 387.

<sup>411</sup> v. 5956

plaintes »<sup>412</sup>. Or il apparaît que le dénuement métrique relatif de ces lamentations sert à rendre la ballade du suicidé plus centrale. En effet, tout ce segment gravite autour du péché commis par Hannequin et des conséquences qu'il a engendrées. Dans cette perspective, il est naturel que le « degré zéro » de la versification soit maintenu. Même lorsque la mère rencontre saint Martin et le ramène devant le corps de son fils, La Vigne ne varie aucunement la forme poétique, car l'action se déroule encore dans l'ombre de la transgression faite par le Hasardeur.

Ce n'est que lorsque Martin se met à prier sur le corps d'Hannequin qu'on constate un changement dans la versification. Si la prière commence dans la forme du huitain à rimes croisées, il y a bientôt une évolution : en effet, notre protagoniste passe à un douzain sur deux rimes, puis à un dizain construit lui aussi sur deux rimes. Ces strophes, dont la première ressortit à la catégorie des douzains d'Hélinand, ont pour effet de mettre en relief les paroles du futur saint. Plus précisément, l'abandon du schéma usuel permet d'insuffler aux répliques de Martin un caractère sacré – ce qui convient tout à fait étant donné qu'il s'adresse à la Vierge pour demander son intercession<sup>413</sup>. Grâce à cette versification plus complexe, le saint peut prendre les Cieux à témoin, afin de demander qu'Hannequin ait une deuxième chance de « faire sa salvacion »<sup>414</sup>.

La prière de Martin est reçue favorablement, car le Hasardeur ressuscite sur le

---

<sup>412</sup> On peut notamment comparer la plainte proférée par les parents de Quentin : cette ballade jumelle présentait une grande complexité formelle.

<sup>413</sup> Estelle Doudet et Taku Kuroiwa signalent que, dans les mystères, le douzain d'Hélinand est souvent associé à des prières (voir *art. cit.*, p. 186 pour les divers exemples).

<sup>414</sup> v. 6047

champ. Ému par la gratitude, le jeune homme proclame son intention de mener dorénavant la vie d'un bon chrétien. Le passage en question frappe par son ampleur : il s'agit d'un vingt-huitain sur trois rimes où sont mélangés les vers de huit et de quatre syllabes<sup>415</sup>. De toute évidence, ce dispositif élaboré représente le contrepoint de la ballade qui a ouvert l'épisode. Par l'ingéniosité de leur versification, ces morceaux mettent en relief les deux états opposés de l'âme d'Hannequin : on passe du pécheur invétéré qui s'est commandé « a tous les deables » au chrétien dévoué qui s'engage à « laisser [sa] detraction »<sup>416</sup>. Il apparaît donc que les dispositifs les plus complexes sont aussi ceux qui interviennent aux moments de la plus grande importance spirituelle.

Une fois les effusions et les remerciements d'Hannequin terminés, sa mère enchaîne directement sur un douzain dans lequel elle fait l'éloge de Martin, lui souhaitant « joye et santé »<sup>417</sup>. Il est intéressant de noter que, jusqu'ici, la mère ne s'est exprimée qu'en huitains à rimes croisées. Mais, touchée par le miracle de son fils ramené à la vie, elle y va d'un douzain d'Hélinand<sup>418</sup>. En guise de réponse, Martin prononce un douzain à son tour, invitant la famille à servir Dieu « d'umble entencion »<sup>419</sup>. Le saint ayant alors conclu son travail, notre dramaturge insère une *pause prolix de menestriers*, permettant ainsi aux musiciens de marquer la conclusion de l'épisode.

---

<sup>415</sup> Voir l'annexe 4, sec. 14, ex. (ii) pour la transcription de ce morceau.

<sup>416</sup> v. 6072

<sup>417</sup> v. 6085

<sup>418</sup> Estelle Doudet et Taku Kuroiwa signalent que le douzain d'Hélinand traduit souvent « un mouvement d'élévation vers l'au-delà ou le sacré » (*art. cit.*, p. 187). Voilà un commentaire qui correspond parfaitement à la réplique de la mère.

<sup>419</sup> v. 6099

Il ressort donc que La Vigne adapte sa versification afin de la faire coïncider avec le contenu du passage. Si le huitain à rimes croisées est le dispositif le plus fréquemment employé, les formes du dizain et du douzain interviennent lors des prières et des louanges. Mais les véritables points d'« ancrage poétique » sont la ballade et le vingt-huitain. Déclamés par le Hasardeur lui-même, ces deux morceaux soulignent l'évolution du personnage alors qu'il passe d'un état de péché à un état de grâce.

### 5.3 Le rejet de l'ultimatum de Croscus (*S. Didier*, p. 168-173)

Tournons-nous à présent vers un passage du *Mystère de saint Didier* : il s'agit du moment où les citoyens de Langres rejettent l'ultimatum du roi païen Croscus, préférant la guerre au reniement de leur foi. Comme c'est souvent le cas dans les mystères, la *mesnie infernale* est à l'origine de ce conflit<sup>420</sup>. Lucifer, furieux du succès que Didier a eu en tant que chef spirituel, demande à ses diables d'inciter le roi Croscus à attaquer la ville de Langres. Avec ses conseillers, le chef païen est prêt à accepter cette « mission » ; mais, pour éviter le massacre, on offre aux habitants le choix de renier le christianisme et d'accepter la foi des Vandales. Le messenger païen part livrer ce message aux dirigeants de Langres. Une fois l'ultimatum prononcé, Didier et les habitants de la ville se réunissent pour prendre une décision. Cette séance est déterminante non seulement pour la voie spirituelle des Langrois, mais également pour la progression dramatique de la pièce, puisque la décision du conseil donnera lieu aux séquences de bataille qui

---

<sup>420</sup> Sur l'importance des diables et du conflit qu'ils génèrent, on peut citer cette remarque de G.A. Runnalls : « Sans les diables, le drame n'aurait pas le conflit qui lui donne sa structure et sa signification ». (« Le mystère français: un drame romantique ? », in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento, XVI Convegno*, eds. M. Chiabó et F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Rome, 1992, pp. 225-244, p. 240).

caractérisent la « journée » suivante du mystère. Les choix formels de Guillaume Flamang reflètent cet état de fait : le *fatiste* se sert du quatrain à rime croisée<sup>421</sup>, mais également du douzain et du rondeau quatrain. Enfin, notre poète-dramaturge se livre à l'élaboration d'un morceau long et complexe qu'Alain-Julien Surdel décrit comme une « double ballade »<sup>422</sup>.

Nous commençons notre analyse au moment où les citoyens de Langres paraissent devant Didier pour lui demander son avis quant à l'ultimatum transmis par le messager. Voici comment le bailli s'adresse au futur saint :

LE BAILLY  
 Pour toute salutacion,  
 Dieu vous ouctroyt salvacion  
 En son céleste paradis !  
 Nous venons tous par union  
 Ouyr la déclaration  
 De voz propoz & de voz dictz.                      *S.D.*, p. 168

Didier répond à l'assistance en évoquant la « désolacion piteuse »<sup>423</sup> dans laquelle les chrétiens se trouvent. On notera que ces deux répliques – la salutation du bailli et la réponse du saint – forment un douzain sur trois rimes. Selon Estelle Doudet et de Taku Kuroiwa, cette forme reste proche du douzain d'Hélinand, même si elle présente un schéma rimique plus dynamique<sup>424</sup>. On peut donc conjecturer que la strophe favorise la

---

<sup>421</sup> H. Chatelain a jadis noté la prépondérance de cette forme au sein de ce texte : comme on l'a vu au premier chapitre, Flamang s'en sert comme « forme simple ».

<sup>422</sup> A.-J. Surdel, « Mystère hagiographique et vie profane : la guerre dans 'La vie et passion de Monseigneur Saint Didier' », in *La littérature d'inspiration religieuse. Théâtre et vie des saints, Actes du Colloque d'Amiens des 16-18 janvier 1987*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988, pp. 203-213, p. 209.

<sup>423</sup> p. 169

<sup>424</sup> E. Doudet et T. Kuroiwa, *art. cit.*, pp. 179-180.

même élévation vers l'au-delà qui caractérisait les douzains vus plus haut. Mais outre toute question de spiritualité, le dispositif revêt ici une fonction pratique : il permet de « détacher » l'entrevue avec Didier du dialogue qui a précédé. À l'instar de certains rondeaux étudiés auparavant, le douzain s'avère utile dans la délimitation des séquences.

Une fois cette introduction terminée, Didier passe au quatrain à rimes croisées – c'est-à-dire à la « forme simple » – pour annoncer les termes précis de l'ultimatum. Vu qu'il s'agit de rapporter des informations purement factuelles, l'emploi d'une versification peu ornée paraît attendu. Le futur saint refuse de renier sa foi, confiant que ses ouailles partageront son avis. En guise de réponse, les citoyens entament l'impressionnante configuration strophique qui, aux yeux d'Alain-Julien Surdel, constitue une double ballade. Non moins de onze personnages interviennent pour réciter une série de dix huitains, chacun réaffirmant leur dévouement à la foi chrétienne<sup>425</sup>. À bien des égards, ce morceau ressemble à une « ballade céleste ». Les Langrois y récapitulent certains épisodes de l'histoire sacrée, prêtant une attention particulière aux personnages bibliques qui, avec l'aide de Dieu, triomphèrent de l'adversité : d'abord Judith, qui l'emporta aux dépens du « puissant prince tyrannique »<sup>426</sup>; ensuite David, dont le courage demeura indéfectible, même lorsqu'il fut « mout persecuté »<sup>427</sup>. On notera toutefois que les préoccupations des Langrois concernent également le moment présent. Les fidèles affirment n'avoir aucune crainte. Ils sont confiants que la bataille leur

---

<sup>425</sup> Pour la transcription des deux premières strophes de ce morceau, voir l'annexe 4, sec. 14, ex. (iii).

<sup>426</sup> p. 170. Il s'agit bien sûr d'Holofernés. Voir *Le mystère de Judith et Holofernés*, éd. Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1995.

<sup>427</sup> p. 171

permettra de remporter la victoire pour le camp des chrétiens et pour la gloire de Dieu :

Si ne craignons quelque mal qui redonde,  
Ne payen nul que voyons acourir,  
Mais actendons gloire où tout bien habonde,  
Car en la foy voulons vivre & morir. *S.D.*, p. 172

Précisons que ce morceau ne comporte pas d'envoi ; il n'y a donc aucun appel au prince.

Or nous estimons que la dernière strophe tient lieu d'envoi :

Mais que nous adressons vers Dieu  
Nostre espérance & nostre veul,  
Tousiours maintiendrons nous ce lieu  
Contre les Wandres, plains d'orgueil. *S.D.*, p. 172

Même si le prince des cieux n'est pas interpellé directement, on souligne la nécessité de s'unir avec le Créateur et de se soumettre à son pouvoir divin. En effet, la victoire contre les Vandales est assurée, pourvu que les Langrois mettent tous leur espoir en Dieu.

On voit donc que cette forme strophique fonctionne de la même manière que nos ballades célestes. Mais il convient de revenir sur la classification formelle proposée par Alain-Julien Surdel, pour qui le morceau constituerait une double ballade. Nous préférons prendre le parti d'Henri Chatelain, qui décrit la pièce comme un double chant royal<sup>428</sup>. Le passage est certes composé de deux pièces à refrain intercalées ; mais étant donné que celles-ci comportent cinq strophes au lieu de trois, il semble plus exact de ranger ce morceau dans la catégorie des chants royaux. Indépendamment de toute classification formelle, l'on demeure frappé par la virtuosité technique de ce passage : il constitue un véritable tour de force auquel Chatelain n'a guère trouvé d'égale.

Le chant royal conclu, Didier se sert du quatrain à rimes croisées pour s'adresser

---

<sup>428</sup> H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au quinzième siècle*, Paris, Champion, 1908, pp. 188-189.

aux citoyens :

DIDIER

Et vous, Messigneurs de la Ville,  
Que dirais-je à ce messagier ?  
Ne tenons pas trop long consile,  
Car ce n'est pas heure de songier. *S.D.*, p. 172

S'ensuit une réponse coulée dans la même forme. Les propos ressemblent à ceux qui ont été exprimés à l'intérieur du chant royal – même si le discours est cette fois moins orné<sup>429</sup>. Puis une cohorte de trois bourgeois intervient pour déclamer un rondeau quatrain :

LE PREMIER BOURGEOYS

Faictes response négative  
Tout franchement, sans rien flater,  
Nous sommes pretz de résister  
Contre sa puissance armative. *S.D.*, p. 173

Au chapitre trois, l'on a vu que le rondeau long était souvent associé à l'expression d'informations spirituelles importantes. Si les préoccupations des bourgeois semblent ici plutôt terrestres, cette déclaration reste lourde sur le plan spirituel – surtout qu'elle est proférée dans le sillage du grand chant royal. Considérés ensemble, le chant royal et le rondeau constituent une force d'attaque contre la menace des païens. En effet, ce n'est que lorsque Didier a entendu ces deux déclarations poétiques qu'il se montre satisfait de la conviction de ses ouailles : le futur saint décide alors de rappeler le messager pour lui communiquer la décision.

Le présent épisode est dominé par l'énorme « ancrage poétique » qu'est le double

---

<sup>429</sup> LE BAILLY: Si Croscus vient pour dommager / Le pays, nous vous promettons / Que bien le ferons deslogier / A force de coups de bastons.

LE PERE VALIER : Il veult que ses Dieux adorons / Laissant la foy suppellative. / Mandez luy que rien n'en ferons / Quelque chose qu'il en estrive. *S.D.*, p. 172

chant royal. Dans cette perspective, on peut très bien résumer la séquence en citant l'un des refrains qui figure à l'intérieur de ce poème : « [E]n la foy voulons vivre & morir ». Du début à la fin, les Langrois soulignent la fermeté de leurs convictions, qu'ils refusent d'abandonner même sous la menace. L'ingéniosité de l'épisode ne provient pas de la diversité de son contenu, mais plutôt de la façon dont la même idée est présentée et « représentée » sous divers éclairages en fonction de la versification. Du quatrain à rimes croisées jusqu'au chant royal, Guillaume Flamang ajoute des couleurs à son dialogue qui vont du plus simple au plus orné.

#### 5.4 La mort de Maurice (S. *Quentin*, v. 5823 - 6031)

L'épisode de la mort du guerrier chrétien Maurice est tiré du *Mystère de saint Quentin*. Ce dernier mystère, à l'instar du *Mystère de saint Didier*, est riche en scènes de bataille. Le présent passage constitue l'un des premiers affrontements entre chrétiens et païens du poème dramatique : à ce titre, il s'inscrit dans la campagne anti-chrétienne menée par Maximien à la suite de sa déclaration devant le sénat<sup>430</sup>. Les soldats romains décident d'attaquer une colonie chrétienne, mais ils offrent aux habitants une dernière chance de renier leur foi. Bien évidemment, les chrétiens refusent, et il s'en suit un combat des plus meurtriers. Alors que l'armée romaine célèbre sa victoire en offrant une prière aux dieux, anges et diables se disputent les âmes. La séquence se termine par une déploration sur le corps du chevalier Maurice, tué dans l'assaut.

Henri Chatelain a jadis signalé la prépondérance du quatrain à rimes croisées au sein du *Mystère de saint Quentin* : or, dans cet épisode particulier, l'emploi de ce

---

<sup>430</sup> Cette déclaration, qui prend la forme d'une ballade, a fait l'objet d'une analyse au chapitre trois.

dispositif est très réduit. En revanche, on y trouve une séquence impressionnante de treize sizains. Le passage comporte également un rondeau simple, des dizains, des quatrains du type *aaab*, et enfin, une ballade dite « jumelle ou fatoise »<sup>431</sup>.

Commençons au moment où le prélat romain revient vers Maximien pour lui signaler que les chrétiens ont rejeté son offre, préférant la mort au reniement de leur foi. Maximien décide alors de livrer bataille. Cet échange, qui est écrit en quatrains à rimes croisées, est suivi d'un rondeau simple :

Il est tamps de les escrauler,  
Tant qu'ils muirent de mort vilaine. *S.Q.*, v. 5835-6

Voilà un rondeau qui a déjà fait l'objet d'une analyse au chapitre trois. Comme on l'avait indiqué alors, il s'agit d'un cri de ralliement destiné à avertir le public que le combat est imminent. Or la guerre ne sera pas livrée tout de suite, car l'action se déplace vers le camp chrétien. Les fidèles, conscients du « grief tourment » et de la « dure paine »<sup>432</sup> qui les attendent, se recueillent dans une prière menée par Maurice. Ce morceau est constitué de quatre cinquains octosyllabiques : les deux premiers sont de forme *aaaab*, tandis que les troisième et quatrième répondent au schéma *bbbba* – soit deux dizains. Rappelons que l'on a déjà rencontré un exemple de dizain dans la prière que saint Martin adressait à la Vierge. Ici encore, il s'agit d'une invocation des cieux : mais cette fois, il est question de demander l'intercession de Dieu et non de sa mère. Paraissant anticiper le massacre de ses ouailles, Maurice demande à Dieu de recueillir les âmes des martyrs « en gloire ou

---

<sup>431</sup> Nous avons déjà analysé une ballade de ce type : il s'agit de la plainte déclamée par les parents de Quentin. Comme on le verra plus loin, le morceau proféré lors de la mort de Maurice présente également un aspect plaintif.

<sup>432</sup> v. 5845

joie est plaine »<sup>433</sup>. Vu le caractère profondément spirituel de ces strophes, on peut conjecturer que le dizain favorise une élévation vers l'au-delà similaire à celle occasionnée par le douzain.

Après un *silete*<sup>434</sup>, la guerre est livrée, et l'on arrive à une série de treize sizains. Dans son étude sur le *Mystère du Viel Testament*, Willem Noomen affirme que le sizain fait partie de la « technique de base » de ce mystère – ce qui revient à dire qu'il est dépourvu de spécificité particulière<sup>435</sup>. Toutefois, Darwin Smith signale que ce même dispositif intervient au début de la *Passion* de Gréban dans un dialogue entre Adam et Dieu : la forme servirait alors à montrer « la dépendance de la créature à son Créateur »<sup>436</sup>. Dans cette perspective, on peut considérer que le sizain était susceptible de figurer dans des épisodes de grande importance théologique. Or n'est-ce pas précisément ce que le *fatiste* nous propose dans le présent extrait ? De Dieu aux anges en passant par les diables, toute une gamme de personnages s'expriment au sujet du massacre des chrétiens. Maximien s'exclame que la rivière sera « taincte de sang humain »<sup>437</sup>; puis on enchaîne sur une séquence au paradis dans laquelle l'archange Michel exhorte ses troupes

---

<sup>433</sup> v. 5866

<sup>434</sup> Selon Henri Chatelain, ce terme désigne un intermède musical (*ibid.*, p. 219-220). À l'instar de la *Pausa* – et des formes fixes elles-mêmes – le *silete* semble avoir joué un rôle dans la délimitation des séquences.

<sup>435</sup> Voir W. Noomen, *Étude sur les formes métriques du mystère du vieil testament*, Amsterdam, N.V. Noord-hollandsche uitgevers maatschappij, 1962, p. 22.

<sup>436</sup> D. Smith, « La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la Création du Monde d'Arnoul Gréban », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 141-165, p. 158.

<sup>437</sup> v. 5890

célestes à prendre « les ames des vaillans preudons »<sup>438</sup>. Les diables quant à eux, s'étonnent du massacre qui se déroule sous leurs yeux. Ils s'efforcent d'attraper les âmes des défunts, mais constatent avec désespoir que celles-ci ont déjà été récupérées par les anges<sup>439</sup>. Il s'agit donc d'un combat extraordinaire, auquel tous les personnages prennent part. On remarque notamment l'effet produit par la concaténation. Grâce à ce procédé, il arrive que les mêmes rimes soient réparties entre les personnages des différents *estages*, les anges reprenant les rimes employées par les païens, et les diables reprenant celles employées par les anges. Pour illustrer ce principe, considérons le passage suivant. Il intervient vers la conclusion de la bataille lorsque Maximien, voulant sceller la victoire des romains, décide d'offrir un sacrifice aux dieux :

MAXIMIEN		
Ainsi faut il qu'on les exeille ;	a	
Pour tant, seigneurs, je vous conseille,	a	
Ains que soions plus maladieux,	b	
Pour la victoire non pareille,	a	
Venés et chascun s'apareille,	a	
De sacrifier a nos <b>dieux</b> .	<b>b</b>	] <b>rime partagée</b>
MICHEL		
Tres glorieux pere des <b>cieulx</b> ,	<b>b</b>	
Vecy les esperis de cieulx [ <i>ceux</i> ]	b	
De qui Maurice estot ducteur.	c	
DIEU		
Colloqués les es plaisans lieux	b	
De mes sains martirs, pour ung mieulx	b	
Je leur seray retributeur.	c	

*S.Q.*, v. 5915-5924

Si le premier sizain est l'affaire d'un personnage terrestre, le second est proféré par les habitants du Paradis, mais avec partage de la rime : il en résulte l'impression que les

---

<sup>438</sup> v. 5898

<sup>439</sup> SATHAN : [...] Leurs esperis s'en sont billés / Et aultres que nous les ont pris. *S.Q.*, v. 5937-8

divisions entre les *estages* s'estompent. Cette disposition devait favoriser une forte tension dramatique. Nous irions même jusqu'à parler d'un effet de « ricochet verbal » – d'un va-et-vient sonore destiné à rendre l'épisode plus percutant.

Les romains ayant remporté la victoire, Maximien demande au prêtre Neptanabus de s'assurer de la bénévolence continue des dieux par la prière. Le morceau commence par un quatrain à rimes croisées, mais lorsque le prêtre invoque les dieux romains à tour de rôle, il prononce deux quatrains du type *aaab*, suivis de deux quatrains du type *bbba*. Ce dispositif n'est pas sans rappeler la prière chrétienne offerte avant l'assaut, bien que les païens n'aient droit qu'à des huitains. On peut même considérer que les paroles de Neptanabus représentent le contrepoint de celles de Maurice – une sorte de *reprise* qui confère une symétrie à l'épisode. Ensuite, Maximien conclut la séance en exhortant ses troupes à poursuivre les chrétiens de leurs coups : il précise cependant que la légion s'arrêtera un moment à l'intérieur de la ville de Soissons.

C'est alors que l'écuyer de Maurice – véritable rescapé de la bataille – déclame une tirade d'une cinquantaine de vers en voyant le corps de son maître. Ce morceau revêt un statut spécial, car sa présence au sein du mystère est ce qui permet, selon certains critiques, d'attribuer le poème dramatique à Jean Molinet. L'*indiciaire* bourguignon ayant retranscrit ce passage dans son traité de rhétorique, il y a tout lieu de croire que le mystère entier est de sa main<sup>440</sup>. Le dispositif, que Molinet décrit comme une « ballade

---

<sup>440</sup> Tel fut le postulat avancé par Ernest Langlois à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (voir E. Langlois, « J. Molinet, auteur du mystère de S. Quentin », *Romania*, vol. 22, 1893, p. 552-553). Au début du siècle suivant, les travaux détaillés d'Henri Chatelain vinrent confirmer cette hypothèse, si bien que la paternité de ce texte ne fait plus l'objet de controverses.

fatoise ou jumelle »<sup>441</sup> paraît des plus rares : d'après les relevés effectués par Henri Chatelain, Guillaume Flamang serait le seul autre poète à avoir composé une ballade de ce type<sup>442</sup>.

Mais au-delà de la forme, c'est l'ingéniosité du contenu qui est saisissante. Dès les premiers vers, on ressent le vif chagrin de l'écuyer qui demeure maintenant sans maître :

EMERILLON, soy complaindant autour de Morice  
*Maurice, le beau chevalier,*  
 Tu es outre, hélas, que feray je,  
 Je ne te puis vie baillier,  
 Ne susciter par conseilier ;  
 Tu as paié mortel truvaige,  
 Quel perte, quel doel, quel outrage,  
 Quel criminel occision,  
*O terrible perdicion.* S.Q., v. 5981-5988

En prononçant cette tirade, Emerillon fait connaître sa profonde tristesse : comme l'indique la didascalie, le registre est bien celui de la plainte. Rappelons que les parents de Quentin ont eu droit à une ballade semblable, étudiée au chapitre précédent. Dans l'un et l'autre de ces poèmes, les personnages dévoilent leur souffrance intérieure afin d'éveiller le pathos du public. On s'aperçoit toutefois que les préoccupations de notre écuyer dépassent le domaine terrestre ; le présent morceau se distingue en cela de celui déclamé par les parents de saint Quentin. En effet, Emerillon profite de cette ballade pour apostropher son maître défunt : ce faisant, il ouvre une chaîne de communication avec le

---

<sup>441</sup> « Ballade fatoise ou jumelle sont deux ballades communes tellement annexées ensemble que le commencement de l'une donne refrain à l'autre. Ceste couleur de rhétorique est décente à faire regrez, comme il appert en l'ystoire de saint Quentin où l'escuier trouva saint Maurice mutilé sur les champs » (*Muse*, pp. 245-246).

<sup>442</sup> Nous avons rangé le poème en question dans la catégorie des ballades célestes : il s'agit d'une prière offerte devant les reliques de saint Didier. Pour une transcription partielle du morceau, voir l'annexe 4, sec. 13.1, ex. (i).

Paradis, tout comme on le ferait à l'intérieur d'une ballade céleste. Or on constate que la perfection de Maurice – « noble duc de hardy coraige »<sup>443</sup> – est juxtaposée avec la bassesse des romains, qui sont qualifiés de « maudite generacion »<sup>444</sup>. Séduit par la *vituperatio*, Emerillon ira jusqu'à condamner les malfaiteurs à un état d'« horrible dampnacion / Avec l'infernal mesnie »<sup>445</sup>. Ainsi, cette ballade se situe en quelque sorte à la croisée des chemins, car les préoccupations du personnage sont tour à tour célestes, infernales, et humaines. Il ressort que Molinet propose ici une composition des plus subtiles – un échantillon digne d'être imité par ces poètes qui puiseraient leur inspiration dans son traité de rhétorique.

Comme nous l'avons signalé, le quatrain à rimes croisées joue un rôle des plus restreints dans ce passage : c'est sans doute l'importance théologique de l'épisode qui explique l'abandon de cette « forme simple ». Dès le début, l'on assiste à un combat qui oppose chrétiens et païens, anges et diables. La bataille qui se produit sur scène est donc tout aussi spirituelle que physique. Menaces, cris et prières se succèdent, nous propulsant vers le dénouement par leurs effets rythmiques et sonores. À la conclusion de la bataille, la voix singulière de l'écuyer s'élève pour crier sa douleur. C'est alors que l'on voit les lourdes conséquences humaines qui ont découlé de cette lutte surhumaine.

---

<sup>443</sup> v. 5997

<sup>444</sup> v. 5991

<sup>445</sup> v. 6024-5

## 5.5 L'arrivée d'Eloi à Aouste (*S. Quentin*, v. 23348 - 23524)

Revenons maintenant à un personnage qu'on a rencontré au chapitre précédent – Eloi, évêque de Noyon. On se souviendra qu'Eloi devait se rendre à Aouste afin de retrouver les reliques de saint Quentin : son arrivée avait été annoncée par le messager Fleur-de-Lis dans une ballade. Il s'agira à présent d'examiner une partie de la scène d'arrivée elle-même. Précisons que cet épisode n'a pas la richesse de versification de ceux analysés précédemment. Néanmoins, il comporte des octosyllabes à rimes plates, des quatrains à rimes croisées, des quatrains concaténés du type *abbc bccd*, ainsi que deux rondeaux.

Une fois le message de Fleur-de-Lis reçu, on se met tout de suite à préparer la venue de l'évêque. Les autorités discutent amplement de la nécessité d'organiser une procession somptueuse pour « bienvegnier [leur] pasteur »<sup>446</sup>. Cet échange, qui fait intervenir neuf personnages, prend la forme de quatrains à rimes croisées. S'étant promis de faire tout en leur pouvoir pour assurer le bon déroulement de la visite, les dirigeants d'Aouste prononcent ensuite un rondeau simple qui permet de comprendre qu'Eloi est arrivé :

Pere en Dieu, seigneur reverend,  
 Vous soiés le tres bien venu. *S.Q.*, v. 23380-23381

Cette salutation respectueuse sert à marquer le début d'une nouvelle séquence – on a déjà vu combien le rondeau pouvait s'avérer utile dans la délimitation des épisodes. Précisons aussi qu'une fois le morceau terminé, il a y un changement dans la versification : en effet,

---

<sup>446</sup> v. 23365

on passe du quatrain à rimes croisées à l’octosyllabe à rimes plates. L’échevin réitère la volonté des Aoustiens de servir Eloi, et ce dernier répond en invitant les citoyens à l’accompagner à l’église. L’évêque offre alors une courte prière dans laquelle il demande à Dieu de le conduire à l’endroit où se trouvent les reliques de saint Quentin : ces paroles se démarquent du dialogue précédent par l’utilisation de vers pentasyllabiques.

Or l’octosyllabe à rimes plates revient immédiatement à la conclusion de cette apostrophe. L’abbé invite Eloi à dîner, mais notre évêque refuse l’offre en soulignant qu’il ne se reposera pas avant d’avoir trouvé le corps de saint Quentin. On lui explique avec appréhension que Maurin, ancien chantre du roi, était décédé dans sa quête d’obtenir les reliques du saint. Néanmoins, Eloi réitère la nécessité d’avoir foi en Dieu, tout en incitant les citoyens à jeûner pendant trois jours pour témoigner de leur dévotion. Si l’intégralité de cet échange s’est déroulée à l’aide d’octosyllabes à rimes plates, les citoyens profitent d’un rondeau pour souligner leur acceptation de l’ordre donné par l’évêque :

Puis que nous y sommes tenus  
 Nous ferons le commandement.                      S.Q., v. 23465-23466

Voilà un « rondeau de déférence » qui a été traité au chapitre trois : nous avons indiqué alors que les Aoustiens y signalaient leur respect de la hiérarchie. Il est intéressant de noter qu’une fois cette déclaration proférée, Eloi passe à un autre dispositif versificatoire – à savoir, à des quatrains concaténés du type *abbc bccd*. L’évêque invite les citoyens à faire appel à la Vierge, en précisant que l’intercession de celle-ci entraînera à coup sûr la redécouverte des reliques. Et le prélat entame alors une prière écrite en quatrains à rimes croisées. D’une part, il demande que Dieu lui donne la force de poursuivre son jeûne ; de l’autre, il proclame sa volonté de renoncer à l’épiscopat si le corps de saint Quentin

demeure introuvable. En guise de conclusion, il interpelle saint Quentin directement, en l'implorant de révéler l'emplacement du sépulcre.

Comme on l'a signalé au début, la versification employée dans ce segment est relativement simple. Or même les passages qui semblent peu ornés peuvent renfermer des trouvailles d'un grand intérêt. On constate entre autres que les rondeaux intégrés dans cet épisode entraînent tous deux un changement dans la versification : du quatrain à rimes croisées, le *fatiste* passe d'abord à la rime plate, puis à des quatrains du type *abbc*. Il faudrait sans doute une étude plus approfondie afin de voir si ce type de changement est esthétiquement pertinent. À tout le moins peut-on supposer que la variation strophique contribuait à délimiter les épisodes de la pièce. Comme le rondeau lui-même, elle créait des effets rythmiques et sonores destinés à maintenir l'intérêt du public au fil des séquences.

## 5.6 L'épisode des Trois Mages (*Passion*, v. 6433-6713)

Tournons-nous à présent vers la *Passion* de Gréban – et plus précisément, vers l'épisode des Trois Mages. Dans les grandes lignes, Gréban propose une version de cette histoire qui suit les événements décrits dans l'Évangile : les rois mages, ayant entendu la prophétie de la naissance du Messie, entreprennent de suivre une étoile qui les mènera au nouveau-né. Mais avant d'arriver à leur destination, ils doivent composer avec Hérode. Nous commençons notre analyse par l'audience que ce dernier leur réserve, et poursuivons jusqu'à l'adoration des Mages à la crèche.

Rappelons que Gréban emploie comme « degré zéro » de sa versification

l'octosyllabe à rimes plates. Outre cette forme simple, le présent extrait comporte deux morceaux qu'Omer Jodogne décrit comme des « virelais », ainsi qu'une longue pièce à refrain qu'il désigne comme un « chant royal »<sup>447</sup>. La discussion qui suit permettra toutefois de voir que les classifications proposées par notre éditeur gagneraient à être réévaluées.

Au début de l'épisode, les mages Jaspar, Melcior et Balthasar sont reçus par Hérode. On constate que la totalité de l'entretien est écrite en octosyllabes à rimes plates, signe de son caractère pragmatique. Le roi malfaisant demande à ses convives de se rendre auprès du Messie, et, une fois qu'ils sauront où il est hébergé, de lui transmettre cette information afin qu'il puisse également présenter ses hommages. Ignorants des intentions néfastes de leur interlocuteur, les Mages acceptent cette proposition. Vu que ce dialogue sert avant tout à faire avancer l'intrigue, l'emploi de la « forme simple » paraît attendu. Il est néanmoins remarquable que la rime plate soit maintenue lorsque les Mages prennent congé d'Hérode, car on a vu que ce type de situation donnait souvent lieu à un rondeau. Or nos relevés ont permis de constater que le rondeau dit « de congé » est d'une extrême rareté chez Gréban<sup>448</sup>. N'empêche que notre *fatiste* a pu recourir à d'autres dispositifs pour « poétiser » les adieux, comme on va le voir.

---

<sup>447</sup> Voir *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, t. II, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1983, p. 132-139. Précisons qu'il s'agira ici d'analyser le second des deux chants royaux identifiés par Jodogne. Quant au premier, nous ne l'avons pas retenu, car il comporte des strophes « non-liées » qui brisent la continuité du poème : de ce fait, le morceau ne nous paraît pas assimilable aux formes fixes. Nous en fournissons la transcription dans l'annexe 4, sec. 14, ex. (iv), afin que le lecteur puisse tirer ses propres conclusions.

<sup>448</sup> Nous n'en avons recensé qu'un seul exemple : il s'agit du rondeau dans lequel Élisabeth présente ses adieux à Notre Dame (voir l'annexe 4, sec. 6.1, ex. [iii]).

Les deux segments qui suivent sont nettement plus courts que celui qui a précédé. Dans le premier – écrit entièrement en octosyllabes à rimes plates – les Mages constatent la réapparition de l'étoile qu'ils avaient suivie : il s'agit pour eux d'un signe de « grant signiffiance »<sup>449</sup>. Ensuite, on est de retour chez Hérode. Le roi présomptueux, apparemment satisfait de l'audience qu'il vient de lever, donne congé aux prêtres qui étaient restés à ses côtés. Ceux-ci présentent alors leurs hommages en déclamant un « virelai » de treize vers. Comme nous l'avions dit au troisième chapitre, ce morceau est fonctionnellement équivalent à un rondeau, car il accompagne un départ respectueux, tout en marquant la fin d'une séquence. Il est vrai que le poème ne comporte pas de refrain intermédiaire : voilà sans doute ce qui a empêché l'éditeur de le ranger parmi les rondeaux. Or on a vu que le virelai fut pratiqué surtout au XIV<sup>e</sup> siècle, et n'est que peu attesté dans la production poétique du siècle suivant. En fin de compte, il paraît plus prudent de décrire ce morceau comme un treizain avec refrain<sup>450</sup>.

Le segment conclu, on retrouve les trois Mages. Ayant suivi l'étoile avec acharnement, le trio constate qu'elle a enfin cessé de se déplacer. Une fois que les rois perçoivent le « petit edifice »<sup>451</sup> au-dessus duquel l'étoile s'est arrêtée, ils sont convaincus de la vérité de la prophétie. C'est alors qu'une décision est prise : les personnages entreront dans l'étable, et l'ainé des trois, Jaspar, ira devant. Les rois discutent également de leurs dons, qu'ils n'ont pas manqué d'apporter. Ce segment est

---

<sup>449</sup> v. 6535

<sup>450</sup> Le chiffre n'est sans doute pas anodin : dans un contexte chrétien, l'on s'attendrait plutôt au douze. Gréban aurait-il cherché à créer un effet d'*estrangeté* en utilisant le treizain ?

<sup>451</sup> v. 6590

déclamé entièrement en octosyllabes à rimes plates, ce qui tient du fait que les préoccupations sont factuelles plutôt qu'esthétiques. Or, aussitôt que les Mages se trouvent en la présence du Sauveur nouveau-né, ils entament un poème dont la forme n'a rien de banal. L'« ancrage poétique » comprend ici trois strophes de treize vers chacune<sup>452</sup>. Dès l'*incipit*, on s'aperçoit de la richesse poétique que Gréban y déploie :

JASPAR

Je te salue, Dieu du ciel glorieux,  
 Dieu immortel, Dieu sur tous vertueux,  
 vray filz de Dieu qui créas ciel et terre.  
 Je te salue, roy par dessus les cieulx,  
 monarque seul du monde et tous les lieux  
 que cueur humain puet penser nē enquerre.  
 Et congnois bien que nostre char humaine  
 as pris ou corps de la vierge puraine  
 pour racheter tes amis innocens.  
 Reçoy mon don si vray que tu le sens  
 ouffrir de cueur et, pour totale somme,  
*present te fais d'or, de mirre et d'encens,*  
*toy demonstrant Dieu, roy et mortel homme.*      *Passion, v. 6634 et suiv.*

Bien qu'Omer Jodogne ait considéré ce morceau comme un chant royal, nous le rangeons parmi les ballades – notamment en raison de ses trois strophes<sup>453</sup>. Mais le trait formel le plus remarquable est sans doute la diversité des rimes : le poème compte six timbres, disposés selon un schéma tout à fait original<sup>454</sup>. Sur le plan du contenu, les personnages résumés de façon ingénieuse plusieurs éléments de la doctrine chrétienne – ce qui nous amène à assimiler ce morceau aux ballades célestes. S'il est vrai que l'envoi fait défaut,

---

<sup>452</sup> Encore une fois, il y a un effet d'*estrangeté* dans l'utilisation du treizain : cela tiendrait-il du fait que ces personnages arrivent d'Orient ?

<sup>453</sup> Nous suivons ainsi la classification proposée par Chatelain (*op. cit.*, p. 178) ainsi que par Claude Thiry (« Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in *Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance*, numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, éds. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69, p. 66).

<sup>454</sup> Claude Thiry a déjà attiré l'attention sur « l'ampleur formelle inusitée » de cette ballade. Il précise que l'on ne trouve rien de semblable dans les traités de rhétorique (« Le théâtre ou la poétique ... », *art. cit.*, p. 66).

on peut supposer qu'il n'était pas nécessaire dans le contexte. En effet, l'appel au prince divin serait superflu, étant donné que les Mages se trouvent physiquement en sa présence. C'est encore une preuve que les formes poétiques s'adaptent toujours à la situation sur scène.

Ces adorations terminées, Notre Dame déplore l'état de pauvreté dans lequel la famille sainte doit accueillir des visiteurs d'une qualité ; les rois mages lui répondent en prononçant un autre « virelai ». Celui-ci est plus long que le précédent, car il revêt la forme d'un dix-septain. Mais, à l'instar du poème déclamé chez Hérode, il sert à formaliser une demande de congé respectueuse. Touchés par la grâce de Dieu devenu homme, les Mages peuvent maintenant se retirer, et l'on enchaîne sur la séquence suivante.

## 5.7 Le Christ en croix (*Passion*, v. 25075-25378)

Si le passage qu'on vient d'analyser concernait la naissance du Sauveur, celui dont il sera ici question concerne plutôt sa mort. La Crucifixion est dramatisée par Gréban dans son intégralité – c'est-à-dire du préambule chez Pilate jusqu'au « *in manus tuas* ». L'épisode étant trop long pour recevoir un traitement complet, il a paru nécessaire de nous concentrer sur un segment relativement court. Nous commençons donc par les moqueries que les « spectateurs » lancent au Christ agonisant, et poursuivons jusqu'au moment où le Sauveur confère la garde de sa mère à saint Jean. Au cours de cet itinéraire, on retrouvera l'octosyllabe à rime plate, plusieurs huitains, ainsi que trois rondeaux. Mais le véritable « ancrage poétique » est bien la tirade lyrique déclamée par Notre Dame. Confrontée à la mort imminente de son Fils, Marie profite d'un ample monologue pour exprimer sa peine.

Pendu en croix, Jésus doit supporter les railleries des quidams venus regarder sa Crucifixion. Ces personnages, qui forment une sorte de meute, n'hésitent pas à couler leurs invectives dans la forme du rondeau. Le tumulte verbal qui en résulte n'est pas sans rappeler le style du *stream-of-consciousness* :

Ou sont tes tromperies vaines,  
Jhesus, et tes enchantemens ? *Passion*, v. 25075 – 25084

Tu ne vaulx rien, pour fin de compte  
Jhesus, ne ta pute mesgnie. *Passion*, v. 25095 – 25102

De toute évidence, ces insultes visent à provoquer une réaction de la part de Jésus<sup>455</sup>. Or le Sauveur reste stoïque : voilà un décalage qui aurait permis de générer une forte tension dramatique. Vient ensuite un troisième rondeau qui souligne l'exaspération des

« spectateurs » et leur déception face à l'inaction du Christ :

CELSIDON  
Il n'a loysir.

RABANUS  
Il n'est pas heure :  
Il faut bien qu'il pense autre part. *Passion*, v. 25107 – 25114)

Si les deux premiers rondeaux contribuaient à un effet de tension, celui-ci contribue à un effet de chute<sup>456</sup>. Ayant compris qu'il n'y aura pas d'intervention miraculeuse, les personnages se désistent. C'est que les témoins de la Crucifixion sont ignorants du projet divin qui se déroule sous leurs yeux.

On enchaîne alors sur un passage bien connu de l'Évangile de saint Luc. Jésus

---

<sup>455</sup> Comme le note Véronique Dominguez, les rondeaux contenant des insultes sont fondés sur l'exploitation de la fonction conative du langage (*La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 247-248).

<sup>456</sup> On pense notamment à certains des rondeaux analysés au chapitre 4 : comme nous l'avons dit alors, les morceaux en question étaient disposés de façon à créer un cycle tension-*catharsis*. Il semble que la même dynamique soit exploitée ici.

demeure pendu entre deux malfaiteurs qui l'interpellent. Gestas, que l'on a surnommé le « Mauvais Larron », insulte le Sauveur en critiquant son inaction : « [C]ar saige, qui son fait entend, / eschappe la mort quand il puet »<sup>457</sup>. Mais Dymas reproche à son compagnon ces mots injurieux. Le Bon Larron s'adresse à Jésus en ces termes : « [S]e tu viens ou royaulme tien, / ayes de mon fait souvenance »<sup>458</sup>. À la suite de cette demande, le Sauveur profère sa réponse célèbre :

JHESUS *secundum verbum*  
 Et certainement je te dys  
 que, pour le desir qu'en toy voy,  
 ceste journee, en paradis  
 seras colloqué avec moy. *Passion, v. 25155 et suiv.*

Selon la tradition, Jésus fit sept déclarations durant son agonie sur la Croix. Appelées collectivement les *Sept Paroles du Christ*, ces phrases éclairent les pensées du Sauveur dans les derniers moments de sa vie terrestre. Darwin Smith fait observer que, chez Gréban, les *Sept Paroles* sont toutes coulées dans la forme du huitain<sup>459</sup>. On ajoutera que cette « taille » est également employée pour l'ensemble du segment des Deux Larrons. Force est d'admettre que le dialogue des deux criminels revêt une grande importance : c'est que ces personnages représentent les deux voies dans lesquelles l'homme peut s'engager. Le Mauvais Larron, obstiné dans son péché, mourra de « mort villaine »<sup>460</sup>. Mais le Bon Larron, ayant accepté la grâce du Christ, peut se prévaloir d'une mort

---

<sup>457</sup> v. 25121-2

<sup>458</sup> v. v. 25153-4

<sup>459</sup> D. Smith, « La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la Création du Monde d'Arnoul Gréban », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 141-165, p. 160.

<sup>460</sup> v. 25138

« beneuree »<sup>461</sup>. L'utilisation du huitain permet ainsi de singulariser ce passage pour en faire un petit *exemplum*. Car le segment des Deux Larrons illustre un choix universel – une décision à laquelle tout chrétien sera confronté.

C'est alors que Marie, mère de Dieu, déclame un ample monologue au pied de la Croix. Le morceau compte cent-quatre-vingt-quatorze vers au total – grand « lai » s'il en fut. L'on a déjà vu combien les poètes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles se sont inspirés de la légende mariale : l'engouement pour les *puys* en est la preuve. Or ici, il ne s'agit pas d'un débat mené par un *facteur*, mais bien d'une parole proférée par la Vierge elle-même. Marie évoque la vive douleur qu'elle ressent à la mort de son Fils. Son monologue est donc assimilable à la tradition de la plainte. Dès les premiers vers, il est en effet question de « parfonde tristesse » :

NOSTRE DAME

Parfonde tristesse enserree,  
comment soustenir te pourray ?

Ou yray ?

Que feray ?

Que diray ?

Tant d'ire ay

que le cueur me part. *Passion*, v. 25163 et suiv.

Ayant déclaré sa tristesse inénarrable, Marie pose une série de questions qui servent à traduire sa confusion. L'emploi du trisyllabe paraît refléter son état d'âme : en effet, ce vers présente une carence par rapport à l'octosyllabe usuel, ce qui permet de tenir l'auditoire en suspens. Dans l'analyse qu'elle propose de cette plainte, Véronique Dominguez fait observer que le passage génère un rythme qui semble favoriser les gestes et les déplacements :

---

<sup>461</sup> v. 25162

Les ruptures de ton et de versification deviennent alors autant de signes rythmiques, dont [Marie] peut tenir compte pour changer de position, désigner un personnage du doigt, ou manifester sa propre souffrance<sup>462</sup>.

Ainsi, la forme poétique prend une dimension spectaculaire grâce à la présence physique de l'acteur. Tout en reconnaissant la grande pertinence de cette interprétation, nous en proposerons une autre, moins fondée sur la matérialité de la représentation : Notre Dame se trouve ici dans un entre-deux spirituel.

Dès que l'on considère les questions d'énonciation propres à ce passage, le concept de l'entre-deux se révèle opérant. Marie interpelle ici deux entités : son Fils, dont elle souligne à plusieurs reprises la perfection physique et morale, mais aussi le personnage allégorique de la Mort. Les reproches adressés à cette dernière prennent la forme de véritables invectifs :

Fausse Mort de terrible garde,  
c'est ta condicion paillarde  
d'estre toujours nice et fétarde  
a ceulx a qui leur vie tarde.

*Passion*, v. 25195 et suiv.

Cette apostrophe fait de la Mort une entité « faulse » et « paillarde » – deux descripteurs qui relèvent de la sphère infernale<sup>463</sup>. Vient ensuite, en véritable contrepoint, un éloge du Christ qui met en valeur sa perfection. La Vierge décrit son Fils comme un « tresor precieux »<sup>464</sup>, « le chois des humains »<sup>465</sup> et « la fleur de toute nature »<sup>466</sup>. Cette

---

<sup>462</sup> V. Dominguez, *op. cit.*, p. 274-275.

<sup>463</sup> On peut notamment comparer la ballade déclamée par le Troisième Brigand dans le *S. Martin*. Alors qu'il est sur le point d'être exécuté, le personnage évoque sa « faulse cautelle » (v. 4379) et ses connaissances « paillars » (v. 4383) : ce sont là deux indications qui permettent de déterminer avec certitude que l'âme du criminel est destinée à l'enfer.

<sup>464</sup> v. 25218

<sup>465</sup> v. 25285

juxtaposition frappante traduit une lutte spirituelle. Marie ne veut en aucun cas être séparée de son Fils, allant jusqu'à invoquer le pouvoir de la Mort pour que celle-ci les réunisse :

Ha, rude Mort, tourne a moy ta rudesse ;  
 fay tout onny  
 sans separer ce qui tant est uny [...] *Passion*, v. 25247 et suiv.

On voit donc que Notre Dame se trouve déchirée entre deux univers. À mi-chemin de l'enfer et du paradis, elle est prise entre le pouvoir diabolique de la Mort et le regard sublime du Christ. Or l'on a déjà vu un morceau semblable : il s'agit de la plainte proférée par Emerillon, l'écuyer de Maurice. Dans l'un et l'autre de ces poèmes, le personnage oscille entre la *laudatio* et la *vituperatio*, qui sont associées au Ciel et à l'Enfer respectivement. Ainsi, ces plaintes présentent une complexité qui est à la fois théologique et rhétorique.

Le Sauveur, ému par ce grand déferlement d'émotion, prononce alors son « tertium verbum » : *Mulier, ecce filius tuus*<sup>467</sup>. Ici encore, Gréban se sert du huitain afin de détacher ce passage de tout ce qui a précédé : la citation biblique est mise en exergue, pour ainsi dire. Conformément à l'Évangile, le Christ établit un lien entre sa mère et saint Jean, qui sera désormais chargé de sa garde.

## 5.8 Conclusion

Dès l'introduction de ce chapitre, nous avons soutenu que les *fatistes* étaient les

---

<sup>466</sup> v. 25285

<sup>467</sup> v. 25357 et suiv.

compositeurs d'une « partition rythmique ». Grâce aux analyses proposées plus haut, on peut offrir quelques observations relativement à la facture de cette partition. Chacun de nos mystères possède une « forme simple » : celle-ci intervient lorsque le dialogue est de nature factuelle et concrète – pour ne pas dire prosaïque. Mais les passages étudiés ici prouvent que les dramaturges savaient exploiter toute une gamme de formes strophiques. En effet, l'on a retrouvé des quatrains, des sixains, des huitains, et des douzains – tous répondant à des schémas rimiques divers. Comme on l'avait indiqué, l'apport de ces strophes est parfois difficile à cerner. Or, nos coups de sonde au sein des grands mystères suggèrent qu'aucun changement dans la versification n'est gratuit. En termes généraux, on peut dire que l'abandon de la forme simple entraîne une *mise en relief* du discours. Un tel procédé s'avère opérant dans deux situations principales : d'abord lorsque le segment revêt un caractère sacré<sup>468</sup> ; ensuite, lorsqu'il y a passage à une nouvelle séquence. Ainsi, le *fatiste* varie ses strophes non seulement en fonction du contenu, mais également en fonction de la structure de sa pièce.

Au-delà de l'étude des strophes, cette section a permis de solidifier certaines de nos observations antérieures concernant l'emploi des formes fixes. Avouons que les morceaux vus dans ce chapitre sont parmi les plus subtils de notre corpus. La ballade du Hasardeur, le chant royal des Langrois, la « ballade jumelle » de l'écuyer – ces poèmes affichent une virtuosité peu égalée. Et ce n'est pas un hasard s'ils accompagnent tous des « moments forts » de l'action. En effet, la complexité formelle et rhétorique sert non seulement à générer une grande tension, mais aussi à renforcer le poids spirituel des

---

<sup>468</sup> On pense notamment aux nombreuses prières analysées dans cette section.

propos. Or les formes fixes ne sont pas les seuls dispositifs capables d'engendrer de tels effets. Il suffit de considérer la plainte déclamée par la Vierge, ou encore le vingt-huitain proféré par Hannequin ressuscité. À l'instar des formes fixes évoquées précédemment, ces dispositifs dominant le segment dans lequel ils apparaissent – voire ils donnent une *cohérence* audit segment. C'est pourquoi nous avons assigné à tous ces morceaux le statut d'« ancrage poétique ».

## Conclusion générale

Dès les premières pages de ce travail, nous avons évoqué la double nature de l'enquête. Il s'agissait d'aborder la forme des mystères dans une perspective à la fois historique et littéraire ; ou, pour le dire autrement, de remettre le *texte* en son *contexte*. C'est que l'étude de la versification concerne non seulement des questions de mètres ou de strophes, mais aussi des questions de représentation et de société. Arrivé à la fin du parcours, on constate que les *fatistes* exploitent les formes selon une logique qui respecte la tradition poétique. L'octosyllabe – associé depuis longtemps à l'ouverture thématique du *dit* – est pour nos dramaturges un vers des plus polyvalents : apparaissant tantôt sous forme de distiques, tantôt sous forme de quatrains, il ne présente pas de valeur esthétique particulière en soi, mais constitue tout de même un choix narratif de la part du *fatiste*. Le rondeau, qui servait à l'origine les besoins de la communauté curiale, devient sur scène le dispositif préféré de la cohorte. Quant à la ballade, nos auteurs s'en servent le plus souvent pour résumer et pour commenter l'action théâtrale. Dans le sillage de la tradition « morale », cette forme revêt le plus souvent une fonction explicative.

Que les *fatistes* des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles aient maintenu un lien avec l'héritage poétique paraît donc acquis ; mais ils ne se contentent pas d'imiter les usages des poètes qui les ont précédés. En effet, nos dramaturges font preuve d'inventivité et d'un art consommé de la « conjointure » dans leur volonté d'adapter les formes poétiques à la scène. Nous constatons qu'ils associent le rondeau à treize situations-types. Cette forme fait office de *sceau poétique*, car elle permet l'évocation d'actions qui seraient difficiles à représenter autrement. Or il existe un petit nombre de rondeaux qui n'accompagnent

aucune action : leur fonction est plutôt structurante. En ce qui concerne la ballade, les *fatistes* modifient la pratique des *puy*s pour adresser le poème soit au roi des cieux, soit au prince de l'enfer. Mais les ballades peuvent aussi se faire le véhicule de préoccupations terrestres : dans de tels cas, la forme semble favoriser la cohésion entre différents épisodes de la pièce.

Ainsi, nous avons pu traiter des questions de texte et d'histoire, mais aussi des questions de performance. C'est que les *fatistes* insufflent à leur versification une valeur proprement spectaculaire – si bien que les dispositifs poétiques prennent un caractère méta-théâtral. Nous avons insisté longuement sur l'apport des formes fixes, il est vrai : mais les strophes moins ornées ne contribuent pas moins à la structure, à la signification et à la cohérence du poème dramatique.

\*\*\*

Le lecteur aura constaté que notre étude portait presque exclusivement sur la culture théâtrale du XV<sup>e</sup> siècle. Mais n'oublions pas que les mystères « médiévaux » continuent à être écrits et joués jusque bien avant dans le siècle suivant. On pensera au *Mystère des trois Doms* (1509) ; à la *Vie de saint Christofle* (c. 1514) ; ou encore, à la *Vie de Monseigneur saint Loÿs* (1527). Ces mystères du début du XVI<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans la même tradition que ceux de notre corpus : un examen rapide suggère que les formes fixes y sont exploitées selon une logique semblable. Or il n'en va pas de même du *Mystère de saint Etienne Pape*, représenté en 1548. Arrivé au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, le genre du mystère connaît de grandes transformations, et les pratiques d'écriture se modifient en conséquence.

Au-delà de toute question de théâtre, c'est la poésie elle-même qui est alors redéfinie. Les poètes continuent à pratiquer le rondeau et la ballade dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, bien entendu : il suffit de penser à Clément Marot, dont on a vu l'un des rondeaux au second chapitre. N'empêche que les sensibilités esthétiques évoluent sous l'influence de la Pléiade. Dans un passage célèbre de sa *Défense et illustration de la langue française* – parue en 1549 – Du Bellay exhorte son lecteur à abandonner l'ensemble des genres poétiques médiévaux :

Ly, doncques, et rely premièrement, (ô Poète futur), feuillette de Main nocturne et journalle, les Exemplaires Grecz et Latins ; puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Françoyse aux Jeux Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan : comme Rondeaux, Ballades, Vyrelays, Chantz Royaulx, Chansons et autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue ; et ne servent si non à porter temoingnage de nostre ignorance<sup>469</sup>.

Notre poète rattache *rondeaux*, *ballades*, *virelais* et *chants royaux* au milieu palinodique, mais on ne manquera pas de constater que ces pièces figurent également parmi les formes préférées de nos *fatistes*. En effet, Du Bellay condamne à tour de rôle toutes les formes fixes abordées ici, les associant à une pratique désuète<sup>470</sup>. Quant à la « forme simple » de nos mystères, les opinions des théoriciens seront tout aussi sévères. Véronique Dominguez fait observer que les poètes de la Renaissance affichaient un dédain particulier pour l'octosyllabe dit mnémonique, qu'ils classaient parmi les « basses

---

<sup>469</sup> Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise*, 1549, éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2001, pp. 131-132.

<sup>470</sup> Pour une discussion des enjeux liés au rejet des anciennes formes, voir F. Rigolot, *Poésie et renaissance*, Paris, Seuil, 2002, p. 187 et *suiv.*

choses »<sup>471</sup>. C'est que le caractère pratique de ce dispositif contrevenait à leur vision du texte poétique comme d'un ensemble guidé par l'inspiration<sup>472</sup>. On voit ainsi que le mystère ne répondait plus aux normes esthétiques en vigueur : voilà ce qui annonce l'« automne » du genre.

\*\*\*

Plusieurs possibilités de recherche s'ouvrent au critique qui souhaiterait continuer le travail entamé ici. L'une des plus évidentes est, bien entendu, la possibilité d'élargir le corpus. Notre étude ne concerne en fin de compte que quatre mystères, et les textes en question partagent un certain nombre de traits. Ce sont des pièces destinées à la représentation, écrites au XV<sup>e</sup> siècle par des *fatistes* connus. En plus de porter un regard sur les pièces plus tardives, il serait intéressant d'étendre le champ de l'enquête pour y inclure des mystères anonymes, ou encore des mystères destinés à la lecture. Dans quelle mesure ces différences de statut influent-elles sur l'emploi des formes poétiques ?

On aurait également avantage à se pencher sur les traits formels des autres genres dramatiques, afin de voir les convergences ou les divergences par rapport à ceux du mystère. Taku Kuroiwa a naguère fourni une analyse abondante de la versification des sotties<sup>473</sup>. Espérons que d'autres chercheurs compléteront la « série » en se tournant vers la versification des farces, ou encore vers celle des moralités. En dernier lieu, il y aurait intérêt à aborder la question de la transmission matérielle des textes. L'examen des

---

<sup>471</sup> V. Dominguez, « Des arts poétiques à la scène : rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 21, 2011, en ligne, par. 27.

<sup>472</sup> *Ibid.*, par. 36.

<sup>473</sup> T. Kuroiwa, *La versification dans les sottises*, Paris, Champion, 2017.

témoins manuscrits ou imprimés entraînerait sûrement de grandes découvertes en ce qui a trait au statut des formes poétiques<sup>474</sup>.

Le critique qui souhaite aborder la versification des mystères doit à tout moment affronter les difficultés posées par l'éloignement temporel. Cinq siècles nous séparent de la réalité des représentations ; les voix des acteurs se sont tués il y a longtemps. Au bout du compte, cette versification ne demeure accessible qu'à travers les textes. Or il est indéniable que ces derniers portent en eux les traces d'une pratique spectaculaire. En analysant les formes poétiques du mystère sous l'angle de la performance, nous avons cherché à reconstituer cette spectacularité même : ce faisant, nous espérons avoir rendu le mystère médiéval plus « présent » à nos lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>474</sup> On notera que les mystères imprimés ont été répertoriés et analysés par Graham A. Runnalls vers la fin de sa carrière (voir G.A. Runnalls, *Les mystères français imprimés : une étude sur le rapport entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen-Âge français, suivi d'un Répertoire complet des mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires), 1484-1630*, Paris, Champion, 1999). Or il reste à savoir dans quelle mesure le passage à l'imprimé a influé sur les pratiques d'écriture.

## Bibliographie

**A - Corpus primaire**

FLAMANG, Guillaume,

*La vie et passion de monseigneur saint Didier, martyr et évêque de Lengres jouée en ladite cité l'an mil cccc iiiixx et deux composée par vénérable et scientifique personne maître Guillaume Flamang, chanoine de Lengres*, éd. Jean-Baptiste Carnandet, Paris, Techener, 1855.

GRÉBAN, Arnoul,

*Le Mystère de la Passion*, 2 tomes, éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Académie Royale de la Belgique, 1965-1983.

LA VIGNE, André de,

*Le mystère de saint Martin, 1496*, éd. André Duplat, Genève, Droz, 1979.

MOLINET, Jean,

*Le mystère de saint Quentin suivi des inventions du corps de saint Quentin par Eusebe et par Eloi*, éd. Henri Chatelain, Saint-Quentin, Imprimerie Générale, 1909.

**B – Traités de rhétorique**

DESCHAMPS, Eustache,

*L'Art de Dicitier [1392]*, éd. et trad. en anglais par Deborah Sinnreich-Levi, East Lansing, Colleagues Press, 1994.

- DROZ, Eugénie et Arthur PIAGET, (éds.), *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, 2 tomes, Paris, Firmin Didot, 1910-1925.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoise*, 1549, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.
- FABRI, Pierre, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. Alexandre Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1890].
- LANGLOIS, Ernest, (éd.) *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- LAWLER, Traugott (éd. et trad. en anglais), *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven, Yale University Press, 1974.
- LEGRAND, Jacques, *Archiloge Sophie et Livre des bonnes mœurs*, éd. Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986.
- MONFERRAN, Jean-Charles, (dir.), *La Muse et le Compas, poétiques à l'aube de l'âge moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- SÉBILLET, Thomas, « Art poétique françois », in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

## C - Poésies et autres textes anciens

- HÜE, Denis, (éd.), *Petite anthologie palinodique (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.

- MAROT, Clément, *Œuvres poétiques complètes*, 2 tomes, éd. Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1990.
- MICHEL, Jean, *Le Mystère de la Passion (Angers, 1486)*, éd. Omer Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959.
- MOLINET, Jean (?), *Le mystère de Judith et Holofernés*, éd. Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1995.
- MOLINET, Jean, *Les faictz et dictz*, 3 tomes, éd. Noël Dupire, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude (éd.), *Charles d'Orléans, Ballades et Rondeaux*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- ROY, Maurice, (éd.), *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, Paris, Firmin Didot, SATF, 1886-96.
- SERVET, Pierre, (éd.), *La vie de saint Christofle de Maistre Chevalet*, Genève, Droz, 2006.
- SURDEL, Alain-Julien, (éd.), *La vie et la passion de monseigneur saint Didier martyr et esveque de Lengres, de Guillaume Flamang (1482)*, 2 tomes., Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 1997.

## **D - Etudes critiques**

- ARMSTRONG, Adrian et Sarah KAY, *Knowing Poetry, Verse in Medieval France from the 'Rose' to the 'Rhétoriqueurs'*, Ithaca, Cornell

University Press, 2011.

BECKER, Karin,

*Le lyrisme d'Eustache Deschamps : entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

BLANCHARD, Joël et Jean-Claude MÜHLETHALER,

*Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

BLUM, Claude,

« Le fou, personnage populaire dans les mystères et les miracles », in *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVIème siècle*, éd. Madeleine Lazard, Paris, Centre nationale des lettres, 1989, pp. 43-54.

BORDIER, Jean-Pierre,

*Le jeu de la passion : le message chrétien et le théâtre français, XIIIe – XVIe siècles*, Paris, Champion, 1998.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie,

« Introduction. La scène prédicatrice », in *Prédication et performance du XIIIe au XVIe siècle*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès et Marie-Anne Polo De Beaulieu, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 9-15.

-----,

*Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

-----,

« Pratiques professionnelles de la parole », *Revue de synthèse*, vol. 133, no. 2, 2012.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie et Estelle DOUDET,

« L'auteur comme praxis. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales*, vol. 35,

2014, en ligne.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie et  
Véronique DOMINGUEZ,

« Introduction : genèse et constitution du savoir académique sur le théâtre médiéval », in *Les pères du théâtre médiéval, Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BRECHT, Bertolt,

*Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1978.

BROWN, Cynthia J.,

« André de la Vigne au puy de 1511 : étude du manuscrit Douce 379 de la bibliothèque bodléienne », in *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puys poétiques normands. Actes du Colloque international organisé par le CÉRÉDI Université de Rouen, 30 septembre – 2 octobre 1999*, éd. Jean-Charles Arnould et Thierry Mantovani, Paris, Champion, 2003.

-----,

*Poets, Patrons, and Printers, Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

BROWN, Howard Mayer,

*Music in the French Secular Theater, 1400-1500*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.

BURGOYNE, Lynda,

« La rime mnémonique et la structuration du texte dramatique médiévale », *Le Moyen Français*, vol. 29, 1991, pp. 7-20.

- BURON, Emmanuel, « 'Faire en personnages' : de la théorie de l'Instructif à la pratique du Jardin de Plaisance », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 21, 2011, en ligne.
- CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain : Medieval and Post-modern Martyrs, Mystics, and Artists*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, *'Un engin si subtil', Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*, Paris, Champion, 1985.
- CHAMPION, Pierre, *Histoire poétique du quinzième siècle*, 2 tomes, Paris, Champion, 1923.
- CHATELAIN, Henri, *Recherches sur le vers français au quinzième siècle*, Paris, Champion, 1908.
- CLARK, Robert, « The Miracles de Nostre Dame par personnages : Decadent Dramas ? », in *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century, The 'Miracles de Nostre Dame par personnages'*, éd. Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 219-237.
- CORNILLIAT, François, Jean-Claude MÜHLETHALER et Olga Anna DUHL, « La poésie parmi les arts au XVe siècle », in *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, éd. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, pp. 29-53.

- DEVAUX, Jean, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996.
- DEVAUX, Jean, Estelle DOUDET et ÉLODIE LECUPPRE-DESJARDIN, (éds.), *Jean Molinet et son temps, Actes des rencontres internationales de Dunkerque, Lille et Gand (8-10 novembre 2007)*, Turnhout, Brepols, 2013.
- DI STEFANO, Giuseppe, « A propos de la rime mnémonique », in *Jeux de mémoire. Aspects de mnémotechnie médiévale*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1985, pp. 35-42.
- , « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », in *The Theater in the Middle Ages*, éds. H. Braet, J. Nowé and G. Tournoy, Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 194-206.
- DOMINGUEZ, Véronique, « Des arts poétiques à la scène : rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 21, 2011, en ligne.
- , « La rime mnémonique : une expérience dramatique du vers (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle) », in *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, dir. Jean-Charles Monferran, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2013, pp. 9-29.

- ,
- DOMINGUEZ-VIGNAUD,  
Véronique,
- DOUDET, Estelle,
- DOUDET, Estelle et Taku KUROIWA,
- ELWERT, W. Theodor,
- ENDERS, Jody,
- FOX, John et Mary-Jo ARN,
- La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XVe - XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.
- « De la morale à l'esthétique : la danse et le rondeau dans les mystères de la Passion du XVe siècle », in *Le mal et le diable, leurs figures à la fin du Moyen-Âge*, dir. Nathalie Nabert, Paris, Beauchesne, 1996, pp. 53-77.
- « Les scènes de la Grande Rhétorique : cohérences et paradoxes d'une pratique théâtrale », in *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City : Essays in Honour of Alan Hindley*, Louvain, Peeters, 2010, pp. 181-198.
- « Les douzains d'Hélinand dans les mystères du XVe siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 36, 2018, pp. 175-193.
- Traité de versification française : des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965.
- The Medieval Theater of Cruelty : Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- « Introduction », *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle, A Critical Edition of BnF MS. fr. 25458, Charles d'Orléans' Personal Manuscript*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. xv – lxii.

- GALLY, Michèle, « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 18, 2000, en ligne.
- GOUVARD, Jean-Michel, *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GRONDEUX, Anne, *Le Graecismus d'Evrard de Béthune à travers ses gloses : entre grammaire positive et grammaire spéculative du XIIIe au XVe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.
- GROS, Gérard, *Le poème du Puy marial. Étude sur le serventois et le chant royal du XIVe siècle à la Renaissance*, Paris, Éditions Klincksieck, 1996.
- , *Le poète, la vierge et le prince du Puy : étude sur les Puy marials de la France du Nord, du XIVe siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « Le rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 14, no. 2, 1996, pp. 117-154.
- GROS, Gérard et Marie-Madeleine FRAGONARD, *Les formes poétiques du Moyen-Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan, 1995.
- HAMBLIN, Vicki Lou, « Performing the Text: A Comparative Analysis of Three French Mystery Plays », in *Mainte belle œuvre faite, études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, eds. Denis Hüe, Mario Longtin et Lynette Muir, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 191-205.

- ,  
*Saints at Play: The Performance Features of French Hagiographic Mystery Plays*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2012.
- HINDLEY, Alan,  
 « Laisser l’Istoire et Moralisier ung Petit : Aspects of Allegory in the *Mystères* », in *Les Mystères: Studies in Genre, Text and Theatricality*, éd. Peter Happé et Wim Hüsken, New York, Rodopi, 2012, pp. 189-218.
- HÜE, Denis,  
 « Calendrier et toupie : sur quelques attributs des bergers dans la Passion de Gréban », in *Le jeu et l’accessoire. Mélanges en l’honneur du professeur Michel Rousse*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 369-388.
- ,  
*La poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- ,  
 « Les Marot et le Puy de Rouen, Remarques à propos du ms. BN. F. fr. 2205 », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 16, no. 2, 1998, pp. 219-247.
- JAMES-RAOUL, Danièle et Françoise LAURENT, (éd.),  
*Poétiques de l’octosyllabe*, Paris, Champion, 2018.
- JODOGNE, Omer,  
 « Le rondeau du XVe siècle mal compris : du dit et de l’écrit », in *Mélanges de langue et littérature médiévales offertes à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, pp. 399-408.

- KENDRICK, Laura, « Rhetoric and the Rise of Public Poetry : The Career of Eustache Deschamps », *Studies in Philology* vol. 80, no. 1, 1983, pp. 1-13.
- KONIGSON, Elie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975.
- KOOPMANS, Jelle, *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.
- , « Turning a Chanson de Geste into a Mystery, or Non-Religious and Chivalric Mystery Plays », in *Les Mystères : Studies in Genre, Text and Theatricality*, eds. Peter Happé et Wim Hüsken, New York, Rodopi, 2012, pp. 219-246.
- KUROIWA, Taku, *La versification dans les sottises*, Paris, Champion, 2017.
- KUROIWA, Taku, Xavier LEROUX et Darwin SMITH, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales*, vol. 59, 2010, en ligne.
- LALOU, Elisabeth, « St. Crépin, St. Crispin, Sant Crespí : French, Breton and Catalan Mystères », in *Comparative Drama*, vol. 25, no. 1, *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama* (Spring 1991), pp. 87-93.
- LANGLOIS, Ernest, « Jean Molinet, auteur du mystère de S. Quentin », *Romania*, vol. 22, 1893, pp. 552-553.

LAVÉANT, Katell,

« Le théâtre dans la formation oratoire des écoliers au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Pratiques professionnelles de la parole, Revue de synthèse*, vol. 133, 2012, pp. 235-250.

LONGTIN, Mario,

« Chœur à chœur : ‘le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées’ et le roman médiéval », dir. Corinne Denoyelle, Orléans, Éditions Paradigme, 2013, pp. 301-325.

-----,

« Conventions de lecture : l'exemple de la Pausa dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 2002, pp. 83-92.

-----,

« La parole doublant l'action: maladresse ou choix esthétique? La critique et ses présupposés », in *Les pères du théâtre médiéval, Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, Presses Universitaires de Rennes, pp. 201-211.

-----,

« Prompting the Action : The Prologue, the Messenger and the Fool », in *The Narrator, the Expositor and the Prompter in European Medieval Drama*, éd. Philip Butterworth, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 191-209.

- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, Première partie : Le Moyen-Âge*, 3 tomes., Paris, Éditions Boivin / Éditions A. Haltier, 1951-1955.
- MANTOVANI, Thierry, « Pierre Fabri et la poétique des Puys dans le second livre du Grand et vrai art de pleine rhétorique », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 18, 2000, pp. 41-54.
- MARGUIN-HAMON, Elsa, « Arts poétiques médio-latins et arts de seconde rhétorique : convergences », *Revue d'Histoire des textes*, vol. 6, 2011, pp. 99-136.
- MAZOUER, Charles, « Sermons in the Passions of Mercadé, Arnoul Gréban and Jean Michel », in *Les Mystères : Studies in Genre, Text and Theatricality*, eds. Peter Happé et Wim Hüskén, New York, Rodopi, 2012, pp. 247-267.
- , *Le théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, SEDES, 1998.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Vers statt Prosa: Schreiben gegen den Storm im Frankreich des ausgehenden Mittelalters », *Chloe: Beihefte zum "Daphnis"*, vol. 42, 2010, pp. 163-182.
- MÜLLER, Ludwig, *Das Rondel in dem französischen Mirakelspielen und Mysterien des XV und XVI Jahrhunderts*, Dissertation, Marburg, 1884.
- MURPHY, James, *Rhetoric in the Middle Ages : A History of Rhetorical Theory From Saint Augustine to the Renaissance*, Berkley,

University of California Press, 1974.

- NOOMEN, Willem, *Étude sur les formes métriques du mystère du vieil testament*, Amsterdam , N.V. Noord-hollandsche uitgevers maatschappij, 1962.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Les mystères*, 2 tomes, Genève, Slatkine Reprints, 1968, [1880].
- PEUREUX, Guillaume, *La fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009.
- POIRION, Daniel, *Le poète et le prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- PORTER, Lambert C., *La Fatrasie et le fatras : essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen-Âge*, Genève, Droz, 1960.
- REID, Dylan, « Confraternities and Poetry : The Francophone Puys », in *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, éd. Konrad Eisenbichler, Leiden, Brill, 2019, pp. 385-405.
- REY-FLAUD, Henri, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1973.
- RIGOLOT, François, *Poésie et renaissance*, Paris, Seuil, 2002.
- ROSENBERG, Samuel, « The Serventois in the Miracles de Nostre Dame par personnages : The Ways of Imitation », in *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century, The 'Miracles de Nostre Dame par*

*personnages*’, éd. Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 87-112.

ROUGET, Francois,

« Une forme reine des puys poétiques : la ballade », in *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puys poétiques normands. Actes du Colloque international organisé par le CÉRÉDI Université de Rouen, 30 septembre – 2 octobre 1999*, éd. Jean-Claude Arnould et Thierry Mantovani, Paris, Champion, 2003, pp. 329-346.

RUNNALLS, Graham A.,

« La confrérie de la Passion et les mystères : recueil de documents relatifs à l’histoire de la confrérie de la Passion depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu’au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle », *Romania*, vol. 122, no. 1, 2004, pp. 135-201.

-----,

« Le mystère français: un drame romantique ? », in *Esperienze dello spettacolo religioso nell’Europa del Quattrocento, XVI Convegno*, éd. M. Chiabó et F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Rome, 1992, pp. 225-244.

-----,

« Les mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », *Romania* vol. 114, 1996, pp. 482-486.

-----,

*Les mystères français imprimés : une étude sur le rapport entre le théâtre religieux et l’imprimerie à la fin du Moyen-Âge français, suivi d’un Répertoire complet des mystères français*

*imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires), 1484-1630*, Paris, Champion, 1999.

-----,

« Religious drama and the printed book in France during the late fifteenth and sixteenth centuries », in *The Sixteenth Century French Religious Book*, éd. Andrew Pettegree, Paul Nelles et Philip Connor, Burlington, Ashgate, 1999, pp. 18-37.

-----,

« Monologues, dialogues et versification dans le mystère de Judith et Holofernés », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 115-139.

-----,

« When is a mystère not a mystère ? Titles and genres in medieval French religious drama », *Tréteaux*, vol. 2, no 2., 1980, pp. 23-28.

SMALL, Graeme,

*Late Medieval France*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009.

SMITH, Darwin,

« About French Vernacular Traditions : Medieval Roots of Modern Theatre Practices », *Journal of Early Modern Studies*, no. 8, 2019, pp. 33-67.

-----,

« Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ou l'universitaire naissance des mystères », in *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, éd. Xavier Leroux, Paris,

Champion, 2011, pp. 185-224.

-----,

« La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la Création du Monde d'Arnoul Gréban », in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, dir. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 141-165.

SMITH, Darwin, Gabriella PARUSSA et Olivier HALÉVY,

*Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014.

STOCK, Brian,

*The Implications of Literacy : Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

SURDEL, Alain-Julien,

« Mystère hagiographique et vie profane : la guerre dans 'La vie et passion de Monseigneur Saint Didier' », in *La littérature d'inspiration religieuse. Théâtre et vie des saints, Actes du Colloque d'Amiens des 16-18 janvier 1987*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988, pp. 203-213.

TAYLOR, Jane H. M. ,

*The Making of Poetry, Late Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007.

THIRY, Claude,

« Débats et moralités dans la littérature française du XVe siècle : intersection du narratif et du dramatique », *Le Moyen Français* vol. 19, 1986, pp. 203-244.

-----,

*La plainte funèbre*, Turnhout, Brepols, 1978.

-----,

« Le théâtre ou la poétique de l'entre deux », in 'Poétiques en transition : entre Moyen-Âge et Renaissance', numéro spécial, *Études de lettres*, vol. 4, éds. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, 2002, pp. 43-69.

-----,

« *Pour faire ... misteres bien limitez* : observations sur la versification du Mystère de saint Martin d'André de La Vigne », in *Pour acquérir honneur et pris. Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, éds. Maria Colombo Timelli et Claudio Galderisi, Montréal, CERES, 2004, pp. 423-435.

VINCENT, Catherine,

« Guillaume Flamang et les confrères de Saint-Didier de Langres », in *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge : hommage à Jean-Pierre Bordier*, Paris, Champion, 2017.

WILKINS, Nigel,

« The Structure of Rondeaux, Ballades and Virelais in Froissart and Christine de Pisan », *French Studies*, vol. XXIII, no. 4, 1969, pp. 337-348.

ZINK, Michel,

« Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen-Age » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, pp. 71-90.

ZUMTHOR, Paul,

*Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

-----,

*La lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

-----,

*Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

## Annexes

### Annexe 1

#### Statistiques générales sur les formes fixes

	<u>Passion</u>	<u>S. Quentin</u>	<u>S. Martin</u>	<u>S. Didier</u>	<u>Total</u>
Rondeau	80	119	1	88	288
Ballade	1	10	6	3	20
Virelai	8	-	-	-	8
Double chant royal	-	-	-	1	1
	<u>89</u>	<u>129</u>	<u>7</u>	<u>92</u>	<u>317</u>

## Annexe 1-1

### Statistiques générales sur le rondeau

	Passion	S. Quentin	S. Martin	S. Didier	Total
<span style="color: green;">▶</span> (1) <b>Rondeau simple</b>	<u>54</u>	<u>110</u>	<u>-</u>	<u>81</u>	<u>245</u>
<b>Rondeaux doubles</b>					
<span style="color: green;">▶</span> (2) Rondeau tercet	5	-	-	-	5
<span style="color: green;">▶</span> (3) Rondeau quatrain	21	9	-	7	37
<span style="color: green;">▶</span> (4) Rondeau cinquain	-	-	1	-	1
	<u>26</u>	<u>9</u>	<u>1</u>	<u>7</u>	<u>43</u>
Total	<u><u>80</u></u>	<u><u>119</u></u>	<u><u>1</u></u>	<u><u>88</u></u>	<u><u>288</u></u>

Notes	Schéma	No. de vers
(1)	AB aA ab AB <sup>8</sup>	8
(2)	ABB'aA abb ABB' <sup>8</sup>	11
(3)	ABBA abAB abba ABBA <sup>8</sup>	16
(4)	AA'BB'A aa'b AA'B aabba AA'BB'A <sup>8</sup>	21

## Annexe 2

### Distribution fonctionnelle

	Passion	S. Quentin	S. Martin	S. Didier	Total	
<b>Formes (exceptés morceaux particuliers)</b>						
Rondeau	38	104	-	80	222	
Rondeaux doubles	20	9	1	7	37	
Ballade	1	5	6	2	14	
Virelai	6	-	-	-	6	
Double chant royal	-	-	-	1	1	
	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
	65	118	7	90	280	88%
<b>Formes (morceaux particuliers)</b>						
Rondeau	16	6	-	1	23	
Rondeaux doubles	6	-	-	-	6	
Ballade	-	5	-	1	6	
Virelai	2	-	-	-	2	
	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
	24	11	-	2	37	12%
	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
Total	89	129	7	92	317	

## Annexe 2-1

## Distribution fonctionnelle (exceptés morceaux particuliers)

	Fonction	Passion	S. Quentin	S. Martin	S. Didier	Total
<b>Rondeau</b>	bataille	4	23	-	15	42
	besogne	6	2	-	6	14
	boisson	2	1	-	-	3
	commande	1	-	-	3	4
	déférence	1	12	-	2	15
	départ	3	18	-	18	39
	désordre	3	6	-	3	12
	hauts faits	2	2	-	3	7
	louange	-	4	-	8	12
	lutte	4	-	-	4	8
	passage	2	5	-	2	9
	salutation	1	13	-	16	30
	torture	9	18	-	-	27
			38	104	-	80
<b>Rondeaux doubles</b>	bataille	-	2	-	1	3
	besogne	2	-	-	-	2
	commande	-	-	-	1	1
	déférence	-	-	-	1	1
	départ	-	1	-	-	1
	désordre	6	-	-	-	6
	hauts faits	6	-	-	1	7
	louange	3	5	1	1	10
	salutation	2	-	-	2	4
	torture	1	1	-	-	2
		20	9	1	7	37
<b>Ballade</b>	céleste	1	2	2	2	7
	infernale	-	3	4	-	7
		1	5	6	2	14
<b>Virelai</b>	besogne	1	0	0	0	1
	départ	2	0	0	0	2
	louange	1	0	0	0	1
	salutation	2	0	0	0	2
		6	-	-	-	6
<b>Double chant royal</b>	céleste	0	0	0	1	1
<b>Total</b>		65	118	7	90	280

## Annexe 2-1 (suite)

## Distribution fonctionnelle (morceaux particuliers)

	Fonction	Passion	S. Quentin	S. Martin	S. Didier	Total
<b>Rondeau</b>	autres personnages	-	4	-	-	4
	bergerie	3	-	-	-	3
	la Cène - crucifixion	5	-	-	-	5
	cordonniers	-	1	-	-	1
	messenger + Fou	3	1	-	1	5
	rameaux - crucifixion	5	-	-	-	5
		16	6	-	1	23
<b>Rondeaux doubles</b>	bergerie	2	-	-	-	2
	la Cène - crucifixion	1	-	-	-	1
	rameaux - crucifixion	3	-	-	-	3
		6	-	-	-	6
<b>Ballade</b>	bataille	-	1	-	-	1
	cordonniers	-	2	-	-	2
	messenger + Fou	-	1	-	1	2
	plainte des parents	-	1	-	-	1
		-	4	-	1	6
<b>Virelai</b>	rameaux - crucifixion	2	-	-	-	2
		24	10	-	2	37

### Annexe 3

#### Relevés fonctionnels ('*morceaux particuliers*' exceptés)

Nous citons les morceaux en donnant soit le vers de l'*incipit*, soit le numéro de page (pour le *S. Didier*).

Rondeaux simples	Mystère		Total
bataille	<i>Passion</i>	v. 7558, v. 18538, v. 18546, v. 27825	4
	<i>S. Quentin</i>	v. 1487, v. 1639, v. 1647, v. 1688, v. 1741, v. 1783, v. 1823, v. 1867, v. 1889, v. 1954, v. 1962, v. 4133, v. 4983, v. 5042, v. 5835, v. 8706, v. 8714, v. 16001, v. 16101, v. 16559, v. 20683, v. 20941, v. 21015	23
	<i>S. Didier</i>	p. 159, p. 181, p. 182, p. 186, p. 187, p. 192, p. 194, p. 195, p. 197, p. 201, p. 222, p. 232, p. 235, p. 239, p. 239	15
			<b>bataille 42</b>
besogne	<i>Passion</i>	v. 26754, v. 26762, v. 26770, v. 28635, v. 28957, v. 31925	6
	<i>S. Quentin</i>	v. 23589, v. 23615	2
	<i>S. Didier</i>	p. 152, p. 302, p. 384, p. 390, p. 393, p. 408	6
			<b>besogne 14</b>

**Annexe 3 (suite)**

<b>Rondeaux simples</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
boisson	<i>Passion</i>	v. 11182, v. 30991	2
	<i>S. Quentin</i>	v. 13573	1
			<b>boisson 3</b>
commande	<i>Passion</i>	v. 20799	1
	<i>S. Didier</i>	p. 75, p. 117, p. 310	3
			<b>commande 4</b>
déférence	<i>Passion</i>	v. 3944	1
	<i>S. Quentin</i>	v. 4086, v. 4700, v. 9426, v. 9974, v. 14835, v. 15793, v. 22083, v. 22323, v. 22609, v. 23465, v. 23757, v. 23901	12
	<i>S. Didier</i>	p. 107, p. 305	2
			<b>déférence 15</b>
départ	<i>Passion</i>	v. 4001, v. 11600, v. 31905	3
	<i>S. Quentin</i>	v. 2374, v. 3333, v. 3481, v. 4533, v. 4764, v. 5202, v. 5278, v. 12066, v. 14997, v. 16437, v. 16475, v. 17055, v. 19152, v. 19308, v. 20743, v. 21729,	

**Annexe 3 (suite)**

<b>Rondeaux simples</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
départ (suite)	<i>S. Quentin</i>	v. 22241, v. 23281	18
	<i>S. Didier</i>	p. 8, p. 23, p. 27, p. 65, p. 124, p. 167, p. 203, p. 212, p. 220, p. 229, p. 254, p. 294, p. 337, p. 355, p. 360, p. 368, p. 370, p. 378	18
			<b>départ 39</b>
désordre	<i>Passion</i>	v. 19255, v. 19417, v. 27817	3
	<i>S. Quentin</i>	v. 7783, v. 7791, v. 8074, v. 11723, v. 17529, v. 20508	6
	<i>S. Didier</i>	p. 18, p. 131, p. 209	3
			<b>désordre 12</b>
hauts faits	<i>Passion</i>	v. 31619, v. 31685	2
	<i>S. Quentin</i>	v. 20625, v. 20633	2
	<i>S. Didier</i>	p. 82, p. 393, p. 413	3
			<b>hauts faits 7</b>
louange	<i>S. Quentin</i>	v. 10360, v. 11469, v. 14639, v. 20863	4
	<i>S. Didier</i>	p. 51, p. 84, p. 122, p. 127, p. 147, p. 274, p. 319, p. 388	8

**Annexe 3 (suite)**

<b>Rondeaux simples</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
			<b>louange 12</b>
louange ( <i>suite</i> )			
lutte	<i>Passion</i>	v. 928, v. 7714, v. 14507, v. 24375	4
	<i>S. Didier</i>	p. 226, p. 243, p. 246, p. 299	4
			<b>lutte 8</b>
passage	<i>Passion</i>	v. 22089, v. 33541	2
	<i>S. Quentin</i>	v. 1433, v. 3199, v. 10823, v. 10923, v. 17521	5
	<i>S. Didier</i>	p. 260, p. 309	2
			<b>passage 9</b>
salutation	<i>Passion</i>	v. 18450	1
	<i>S. Quentin</i>	v. 248, v. 2194, v. 4355, v. 4549, v. 6733, v. 8372, v. 14625, v. 17027, v. 21786, v. 22662, v. 22910, v. 23380, v. 23703	13
	<i>S. Didier</i>	p. 10, p. 45, p. 76, p. 101, p. 109, p. 121, p. 127, p. 161, p. 271, p. 320, p. 331, p. 357, p. 361, p. 364, p. 373, p. 375	16
			<b>salutation 30</b>

**Annexe 3 (suite)**

<b>Rondeaux simples</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
torture	<i>Passion</i>	v. 20853, v. 20931, v. 20941, v. 22755, v. 22769, v. 24187, v. 24705, v. 24785, v. 24925	9
	<i>S. Quentin</i>	v. 7595, v. 7675, v. 10440, v. 11445, v. 11597, v. 11661, v. 11966, v. 14617, v. 14985, v. 15255, v.15578, v. 17367, v. 17419, v. 17429, v. 17717, v. 17725, v. 17807, v. 18567	18

**torture 27****Total (rondeaux simples) : 222**

**Annexe 3 (suite)**

<b>Rondeaux doubles</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
bataille	<i>S. Quentin</i>	v. 567, v. 1495	2
	<i>S. Didier</i>	p. 173	1
			<b>bataille 3</b>
besogne	<i>Passion</i>	v. 15007, v. 19756	<b>besogne 2</b>
commande	<i>S. Didier</i>	p. 332	<b>commande 1</b>
déférence	<i>S. Didier</i>	p. 215	<b>déférence 1</b>
départ	<i>S. Quentin</i>	v. 23332	<b>départ 1</b>
désordre	<i>Passion</i>	v. 9144, v. 19179, v. 20741, v. 23035,	<b>désordre 6</b>
		v. 23567, v. 29185	
hauts faits	<i>Passion</i>	v. 12954, v. 15045, v. 29517, v. 31961,	6
		v. 33589, v. 33679	
	<i>S. Didier</i>	p. 406	1
			<b>hauts faits 7</b>
louange	<i>Passion</i>	v. 98, v. 32105, v. 32711	3
	<i>S. Quentin</i>	v. 9214, v. 9834, v. 10981, v. 15859,	5
		v. 17347	
<i>S. Martin</i>	v. 10232	1	

**Annexe 3 (suite)**

<b>Rondeaux doubles (suite)</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
louange ( <i>suite</i> )	<i>S. Didier</i>	p. 279	1
			<b>louange 10</b>
salutation	<i>Passion</i>	v. 5730, v. 5961	2
	<i>S. Didier</i>	p. 31, p. 348	2
			<b>salutation 4</b>
torture	<i>Passion</i>	v. 19819	1
	<i>S. Quentin</i>	v. 12638	1
			<b>torture 2</b>
<b>Total (rondeaux doubles) :</b>			<b><u>37</u></b>

**Annexe 3 (suite)**

<b>Ballade</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
céleste	<i>Passion</i>	v. 6634	1
	<i>S. Quentin</i>	v. 5981, v. 16933	2
	<i>S. Martin</i>	v. 2794, v. 5091	2
	<i>S. Didier</i>	p. 311, p. 436	2
			<b>céleste 7</b>
infernale	<i>S. Quentin</i>	v. 727, v. 9632, v. 18394	3
	<i>S. Martin</i>	v. 1, v. 55, v. 4375, v. 5914	4
			<b>infernale 7</b>
		<b>Ballade total</b>	<b><u>14</u></b>
<b>Virelai</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
besogne	<i>Passion</i>	v. 13140	<b>besogne 1</b>
départ	<i>Passion</i>	v. 6545, v. 6697	<b>départ 2</b>
louange	<i>Passion</i>	v. 24002	<b>louange 1</b>
salutation	<i>Passion</i>	v. 11158, v. 11164	<b>salutation 2</b>
		<b>Virelai total</b>	<b><u>6</u></b>
<b>Double chant royal</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
céleste	<i>S. Didier</i>	p. 169	<b>céleste 1</b>
		<b>Double chant royal total</b>	<b><u>1</u></b>
		<b>Formes fixes (morceaux particuliers exceptés)</b>	<b><u>280</u></b>

**Annexe 3-1 Relevés fonctionnels (morceaux particuliers)**

<b>Rondeaux simples</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
autres personnages	<i>S. Quentin</i>	v. 5314, v. 13861, v. 13901, v. 16605	4
bergerie	<i>Passion</i>	v. 4620, v. 4744, v. 4944	3
la Cène – crucifixion	<i>Passion</i>	v. 18140, v. 18148, v. 18314, v. 18322, v. 18510	5
cordonniers	<i>S. Quentin</i>	v. 16511	1
messenger + Fou	<i>Passion</i>	v. 4305, v. 6323, v. 15315	3
	<i>S. Quentin</i>	v. 11679	1
	<i>S. Didier</i>	p. 30	1
rameaux – crucifixion	<i>Passion</i>	v. 22631, v. 22995, v. 25095, v. 25107, v. 25767	5
<b>Rondeau total</b>			<b><u>23</u></b>
<b>Rondeaux doubles</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
bergerie	<i>Passion</i>	v. 4628, v. 4639	2
la Cène – crucifixion	<i>Passion</i>	v. 19631	1
rameaux – crucifixion	<i>Passion</i>	v. 16122, v. 16286, v. 23217	<u>3</u>
<b>Rondeaux doubles total</b>			<b><u>6</u></b>
<b>Ballade</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
bataille	<i>S. Quentin</i>	v. 4408	1

**Annexe 3-1 (suite)**

<b>Ballade (suite)</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
cordonniers	<i>S. Quentin</i>	v. 7220, v. 7248	2
messenger + Fou	<i>S. Quentin</i>	v. 23185	1
	<i>S. Didier</i>	p. 334	1
plainte des parents	<i>S. Quentin</i>	v. 6577	1
		<b>Ballade total</b>	<b><u>6</u></b>
<b>Virelai</b>	<b>Mystère</b>		<b>Total</b>
rameaux – crucifixion	<i>Passion</i>	v. 16176, v. 16186	2
		<b>Virelai total</b>	<b><u>2</u></b>
		<b>Total (morceaux particuliers)</b>	<b><u>37</u></b>

## Annexe 4

### Morceaux supplémentaires

#### 1.1 Rondeaux de bataille – cohortes chrétiennes

- i) *S. Didier*, p. 182 – Pourquoi esse qu'on nous demande ? / Il s'en fault aler en l'armée.  
Des bourgeois répondent à l'appel en décidant d'aller se battre.
- ii) *S. Didier*, p. 222 – Il fault que nous les reboutions / par bien deffendre & par tirer.  
Les Langrois résistent à l'assaut des païens.
- iii) *S. Didier* – p. 232 – Portons des pierres pour gecter / Si servirons a quelque chose.  
Une cohorte de femmes s'implique dans la bataille contre les Vandales.
- iv) *S. Quentin*, v. 1487 – Armons nous aussi blanc que carmes / pour résister aux infideles.  
Préparation du premier affront entre chrétiens et païens de cette pièce.
- v) *S. Quentin*, v. 1495 – Nous garderons tours et tournelles. / Murs et mures, cours et chasteaux ; / Se prenrons canons, canonceaux, / Dars, estandars, corde et cordelles.  
Rondeau double qui suit directement l'exemple (iv) cité plus haut.

#### 1.2 Rondeaux de bataille – cohortes païennes

- i) *S. Didier*, p. 186 – J'ay ma hallebarde joye / et j'ay la poudre du canon.  
Les Satrappes (soldats païens embauchés par Croscus) se vantent de leurs armes.
- ii) *S. Quentin*, v. 1954 – A mort a mort. Ville gagnée / Tuons tous malles et femelles.  
Les soldats de Maximien proclament une première victoire et décident de massacrer les citoyens.
- iii) *S. Quentin*, v. 4133 – Prendons nos ars et nos bahutes, / Compaignons, honoré qui sue.  
Les soldats de Maximien à l'armement.
- iv) *S. Quentin*, v. 20683 – Ils seront tous mis à l'espée, / sans espargnier grans ne petis.  
Menaces de guerre de la part de sénateurs romains.

- v) *Passion*, v. 18538 – A tout ce maillet en mon poing, / je voudray suivre l’obanye.  
Les juifs se munissent de leurs armes et déclarent leur intention de suivre Judas.

## 2 Rondeaux de « besogne »

- i) *Passion*, v. 15007 – Sus, levez ! / Mais levez de la ! / Vous ne faictes que quaqueter. / Mais vous nous faictes cravanter [...]  
Les nouveaux convertis s’efforcent d’enlever la pierre placée devant la tombe de Lazare.
- ii) *Passion*, v. 26754 – Ce clou n’est pas bon a ravoir ; / ne sçay qui si bien l’a fiché.  
Joseph et Nichodemus cherchent à enlever les clous restés dans le corps du Sauveur avant son ensevelissement.
- iii) *Passion*, v. 31925 – Je commence a voir la montaigne / ou Jhesus nous doit précéder.  
Les apôtres s’achement vers le mont Thabor pour rencontrer le Christ ressuscité.
- iv) *S. Quentin*, v. 23615 – Je ne treuve ne corps ne chief : / Seigneurs, nous labourons en vain.  
Les Aoustiens se plaignent du fait que le corps de saint Quentin semble introuvable.
- v) *S. Didier*, p. 393 – Il n’y a plus de fermeté. / L’on peult bien lever la couverte.  
Ouverture du cercueil contenant les reliques de saint Didier.

## 3 Rondeau de boisson (et de repas)

- i) *S. Quentin*, v. 13573 – En l’ombre de ce buissonnet / Je croqueray une noisette.  
Un soldat païen se soustrait à l’action afin de manger et de boire.

## 4 Rondeaux de commande

- i) *S. Didier*, p. 75 – Didier, facites ces beufz tirer. / Escoutez ! Qu’esse qu’il appelle ?  
Le « charruyer » demande à Didier de travailler.
- ii) *S. Didier*, p. 332 – Comancez la translacion / du corps qui en bas lieu repose, / Car ung chascun de nous dispose / d’y estre en grant dévociion.  
Une cohorte de bourgeois incite les dirigeants à procéder à la translation des reliques du saint.

## 5 Rondeaux de déférence

- i) *S. Didier*, p. 215 – Monseigneur, puisque vous le voulez, / Le muraille bien garderons, / Et nostre loy ne délairons / Pour estre prins et décoléz.  
Les bourgeois acceptent de garder les murs de la ville à l'approche des païens.
- ii) *S. Didier*, p. 305 – Puis que la sentence est donnée / je vous l'iray despechier.  
Les soldats acceptent d'exécuter Croscus..
- iii) *S. Quentin*, v. 9426 – Pere, je ne vous lairay pas, / je vous sievray comme mon pere.  
Quentin et ses compagnons prêtent allégeance à Marcellin.
- iv) *S. Quentin*, v. 15793 – Pour l'onneur du tres bon preudomme / je m'y offre totalement.  
Les sénateurs romains acceptent de ramener Quentin à Rome.
- v) *S. Quentin*, v. 23901 – Si feray je, reverend pere, / Tantost sera en estat mis.  
L'abbé d'Aouste accepte de préparer le cercueil qui accueillera le corps de Quentin.

### 6.1 Salutations et départs : les cohortes chrétiennes

- i) *S. Didier*, p. 101 – Vous soyez le tres bien venu / en vostre noble cité.  
Les dirigeants de Langres saluent Didier au moment de son arrivée dans leur ville.
- ii) *S. Didier*, p. 167 – Allons y tous. C'est le meilleur. / Nous y sommes mandez de bouche.  
Les bourgeois décident de se rendre auprès de Didier pour connaître son opinion sur l'ultimatum émis par Croscus.
- iii) *Passion*, v. 4001 – Adieu cousine / Adieu, m'amy, / ma dame et ma chiere maistresse.  
Échange d'adieux entre Notre Dame et Élisabeth.
- iv) *S. Quentin*, v. 3481 – Adieu Piat / Adieu Quentin, Valere, Eugene et Lucien.  
Quentin et ses compagnons se font des adieux avant de commencer leur mission.
- v) *S. Quentin*, v. 23281 – Alons visiter le saint lieu / ou le corps saint Quentin repose.  
Une cohorte d'Aoustiens décide de se rendre au lieu où se trouve le corps de saint Quentin.

## 6.2 Salutations et départs : les cohortes païennes

- i) *S. Quentin*, v. 6733 – Athlas, qui le hault ciel embrace / vous doint de tous bien la monjoye.  
Salutations entre les sénateurs romains
- ii) *S. Quentin*, v. 12066 – Adieu, Dragon. Adieu Serpent. / Adieu vous dy, je ne me bouge.  
Les bourreaux se font des adieux à la suite d'une séance de torture fatigante.
- iii) *S. Didier*, p. 65 – Qui esse qui nous conduyra ? / Satham. / Quant à moy, je le veul.  
Satan est chargé de conduire les diables sur terre afin qu'ils puissent tenter le roi Croscus.
- iv) *S. Didier*, p. 254 – Or, y alons tous d'un accord, / Si deffiguons sa figure.  
Les diables vont tenter le bourreau Godifer.
- v) *S. Didier*, p. 294 – Alons sur les champs. Il le faut. / Chascun soit sœur de son quartier.  
Les diables décident de s'impliquer dans la bataille.

## 7 Les rondeaux de désordre

- i) *S. Quentin*, v. 8074 – Ha, Brisebarre, mon amy / je suis pres de mort villaine.  
Souffrances du bourreau Rigal.
- ii) *S. Quentin*, v. 17529 – Harau, quel paine et quel tourment / Secours, secours, aide, aide !  
Souffrances de bourreaux lors du martyr de Crispin et de Crispinien.
- iii) *S. Didier*, p. 209 – Vous cryez que c'est grant orreur / je ne sçay quel dyable il vous fault.  
Les diables répondent avec exaspération aux cris de Lucifer.
- iv) *Passion*, v. 19179 – Sauvons nous, frères, ou jamais. / Vecy gent tout forcenée : / ja ne verrons autre journee / s'ilz nous tiennent en leurs amés.  
Les apôtres s'enfuient à l'approche des soldats venus appréhender Jésus.
- v) *Passion*, 20741 – Que vous en semble ? Ostés, ostés, il est coupable de mort griefve ! / Vous oez comment il s'eslieve / contre la loy de tous costéz.  
Les prêtres Juifs demandent l'exécution de Jésus.

## 8 Les « hauts faits »

- i) *Passion*, v. 15045 – O frere, com parfaicte joye / avons de vous vëoir en vie ! / La haulte bonté infinie / en ait graces a grant montjoye !  
Les proches de Lazare expriment leur joie et leur étonnement au moment de sa résurrection.
- ii) *Passion*, v. 31961 – A toy voir, a toy remirer / tout bon cuer se regarde et mire, / quar tu es medecin et mire, / pour pouvez dolens cueurs mirer.  
Les apôtres sont émus par l'apparition du Jésus ressuscité.
- iii) *Passion*, v. 33589 – Mathias, amy, preu vous face / se beneficie gracieulx ! / Nous tous sommes liéz et joyeux / que Dieu vous a fait ceste grace.  
Acclamations des apôtres lors de la descente du Saint-Esprit sur Mathias.
- iv) *S. Didier*, p. 82 – Vecy merveilles ! Qu'esse la ? / C'est mon esguillon qui florit.  
Le bâton de Didier est couvert de fleurs, signe de la divinité du personnage.
- v) *S. Quentin*, v. 20633 – Precieux martir coroné, / Subviens aux povres maladis.  
Demandes de guérison devant les reliques de saint Quentin.

## 9 Rondeaux de louange

- i) *Passion*, v. 98 – Honneur, puissance et reverence / soit a vous, Dieu et créateur ! / A vous seul, comme a nostre acteur, / devons louenge et preference.  
Les anges profèrent des louanges à la suite de la création du monde.
- ii) *S. Quentin*, v. 10891 – Loons Dieu que chascun le serve, / Son commandement observant, / Quant par Quentin, son bon servant, / Reboute deablesse leuserve.  
Une cohorte de chrétiens nouvellement convertis font l'éloge de Dieu et de Quentin.
- iii) *S. Didier*, p. 51 – Vous nous baillez doctrine belle. / Benoist soit-il qui le croira !  
Louanges proférées par les Langrois à la conclusion d'un sermon.
- iv) *S. Didier*, p. 122 – Je vous remarcye humblement / De l'honneur que vous me présentez.  
Le général Marrien accepte de se rendre en Gaule, et présente ses remerciements à l'empereur.
- v) *S. Didier*, p. 279 – Las ! vous n'avez gueres gaignié / En ceste guerre intolérable. / Dieu, pour qui avez besoigné, / vous en doint loyer perdurable !  
À la mort de Didier, ses disciples le recommandent à Dieu.

## 10 Rondeaux de lutte

- i) *S. Didier*, p. 226 – Rend toy chrestien, laisse ta loy / et renoye ton Jhesu Crist.  
Les soldats de Croscus engagent le combat contre les Langrois.
- ii) *S. Didier*, p. 299 – Roy Croscus, rend toy. / Bien en vis. Toutefois te convient il rendre.  
Les chrétiens interpellent Croscus directement.
- iii) *Passion*, v. 14507 – Helas, et je n’ay riens meffait ! / Seigneurs, que me demandez vous ?  
Tourments de l’Aveugle.
- iv) *Passion*, v. 24375 – Villain parfaits, / jouez vous de la reculoire ?  
Les soldats obligent Simon de Cyrène à porter la croix de Jésus.

## 11 Rondeaux de passage

- i) *S. Quentin*, v. 10823 – Creons ung Dieu qu’il a preschiet / Se renoyons faluses ydoles.  
Conversion de quelques païens à la suite d’un sermon déclamé par Quentin.
- ii) *S. Quentin*, v. 17521 – Mon Dieu, que nous soions jugés selon nostre vray jugement.  
Les frères Crispien et Crispinien demandent à être accueillis au paradis.
- iii) *S. Didier*, p. 260 – Avant dyables, avant, avant. / C’est pour festoyer Lucifer.  
Les diables s’emparent de l’âme du bourreau Godifer, qu’ils veulent offrir à leur maître.
- iv) *S. Didier*, p. 309 – Faulx ennemy de gendre humain / A malle heure es tu cy venu.  
Accueil du roi païen Croscus en enfer.
- v) *Passion*, v. 33541 – Je le feroye bien en vis / Devant Joseph, nostre chier frere.  
Élection du douzième apôtre.

## 12 Rondeaux de torture

- i) *Passion*, v. 22769 – Ça, des verges ! Combien ? / Deux paire ; les miennes ne vallent plus rien.  
Les bourreaux se munissent de leurs armes avant la Flagellation.
- ii) *Passion*, v. 24187 – Si luy fault donner du remis / d’un baston travers ses costez.  
Menaces de torture sur le chemin de la Croix.

- iii) *Passion*, v. 24785 – Amont ! Amont ! Halle bois ! Halle ! / Soustenez la ! Mais soustenez !  
Dressement de la Croix.
- iv) *S. Quentin*, v. 7675 – Tieng, sus ton nes. Tieng, sus ton dos. / Tieng, sus ta teste.  
Premiers supplices de Quentin auprès des bourreaux.
- v) *S. Quentin*, v. 11966 – Verse, verse, entonne, entonne. / Escoutez le dedans tourner.  
Quentin est inséré dans un réceptacle pour être ensuite écrasé.
- vi) *S. Quentin*, v. 17367 – S'on fait selonc nos appetits / ils seront battuz de bastons  
Menaces des bourreaux qui s'apprêtent à torturer les frères Crispin et Crispinien.

### 13.1 Ballades célestes

- i) *S. Didier*, p. 436-437

LE BAILLY a genoulx  
*Martir de grant auctorité*  
Qui jadis souffris passion  
Par l'inique perversité  
De Croscus, plain d'infection,  
Toute la congrégacion  
Qui en ton service se fonde,  
*Préserve de la mort seconde !*

LE PREMIER BOURGEOIS  
*Préserve de la mort seconde,*  
Les dévotz qui te font honneur  
Et s'il y a nul errabonde,  
Fay que toute grâce y habonde,  
Pour complaire au doulx Créateur,  
Toy qui es & qui a esté  
*Martir de grant auctorité ! [...]*

Prière devant les reliques de saint Didier.

- ii) *S. Quentin*, v. 16932 et suiv.

BAION  
*Sainte terre bien heuree,*  
Tu es de Dieu beneye  
Et de cler sang coulouree,  
Arousee et decoree

Vermeil que rose espanie.  
 Ta bonté est infinie,  
 Puis qu'au lieu ou je me mire,  
*Tu as rechut le bon mire.*

*Tu as rechut le bon mire*  
 En ton clos, ceste saison,  
 Qui par grace Dieu lui mire,  
 Dont tout le monde s'admire  
 M'a restauré garison ;  
 Pour tant esse bien raison  
 Que tu soies honoree,  
*Sainte terre bien heuree.*

Louanges à la suite du décès de saint Quentin.

### 13.2 Ballades infernales

- i) *S. Quentin*, v. 16932 et suiv.

ZENON  
 Car Dioclés, Cesar Auguste,  
 Je dis, par protestacion,  
 Qu'il doit finir en paine auguste,  
 Pour la fausse prodicion  
 Qu'il fit a la perdicion  
 De Quentin, dont je suis pres mort.

QUINTUS  
*Je dis qu'il est digne de mort.*

Les sénateurs proclament leur désir de faire punir le pape Marcellin.

- ii) *S. Martin*, v. 1 et suiv.

[LUCIFER :]

Ballade de sa puissance infernalle

Au zodiaque du tenebreux Pluto,  
 Et Megera, Theziphon, Aletho,  
 Seurs furiennes, mon pover se provoque ;  
 Au fluvieux caronny Flegeto,  
 Ignifferant et le vil Cochito,  
 Lymbes obscures, poinct je ne reciproque ;

La, Cerberus vipereux mes crins croque,  
 Le navigueux Charon aussi m'estoque  
 Dessoubz Lethes, lac dampnable, eternel ;  
 Puis vient Mynos, qui a ses jours m'ynvoque,  
 Et Zurburbus sur ce point me convoque,  
*Prince infernal, deable sempiternel.*

[...]

PRINCE

Orgueil, Envie, contre Avarice bloque,  
 Ire, Paresse, a Luxure je troque,  
 De Glotonnye suis le chief paternel,  
 Du Createur ne donne une freloque,  
 Pour ce, que suis au pulullant tristoque,  
*Prince infernal, deable sempiternel.*

Monologue qui ouvre le *S. Martin*. Il est suivi directement d'un morceau dialogué que l'on a analysé au chapitre trois.

#### 14 Autres morceaux intéressants

- i) *S. Quentin*, v. 6585 - 6592

LA MERE SAINT QUENTIN

*Quentin, le desir de mon cuer,*  
 Tu m'as laissé en peu d'espace,  
 Tu m'as laissé en grief douleur,  
 En gemissement et en pleur.  
 Comme celle que mort despace.  
 O noble fleur qui toute passe,  
 Quentin, mon tres amoureux fieulx.  
*Tu es eslongié de mes yeulx.*

Suite de la plainte parentale analysée au chapitre 4.

- ii) *S. Martin*, v. 6048 et suiv.

HANNEQUIN

Hellas, en grant devocion,  
 En parfaicte operacion,  
 Sans fiction,  
 Sur tous je vous doibs bien servir

Quant, par vostre exaltacion,  
 Devoste deprecacion,  
 Dampnacion  
 Ne me peult present asservir.  
 Désormais je vous veulx suivre,  
 Vostre doctrine poursuivre,  
 Ensuir  
 Et vostre predicacion  
 Pour vostre grace desservir,  
 Pour vostre amour aconsuivre,  
 Et chevir  
 A mondayne tempacion,  
 Confession,  
 Contricion,  
 Et moy veulx prendre ;  
 Polucion  
 D'infection  
 Ne veulx emprandre.  
 Je veulx apprendre  
 A bien comprendre  
 Et laisser ma detracion  
 Sans plus de peché me surprendre,  
 Sans vouloir a mal entreprendre  
 Puisque j'ay heu redempcion.

Louanges proférées par Hannequin au moment de sa résurrection (passage analysé au chapitre 5).

iii) S. *Didier*, p. 169 et *suiv.*

#### LE DOYEN

Noble Prélat, plain de bénignité,  
 Garny de biens, paré de courtoisie,  
 Vous trouverez toute fidélité  
 Tant au clergé comme en la bourgeoisie.  
 Encoir n'est pas notre Cité gaingnye,  
 Mais se Croscus vient dessus nous férir,  
 Ne vous doubtez pas de nostre compagnie,  
*Car en la foy voulons vivre & morir.*

#### LE TRESORIER

Il ne se fault point esbayr  
 Pour les nouvelles d'ung messaige ;  
 Se Croscus nous vient envahir

Il ne fera pas comme saige.  
 Prions à Dieu de bon couraige  
 Qu'il nous tienne en tout assurance,  
 Car il fault, soit perte ou dommaige,  
*Avoir en Dieu ferme espérance.*                    [...]

Double chant royal au cours duquel les Langrois expriment leur désir de résister aux envahisseurs (passage analysé au chapitre 5).

iv) *Passion*, v. 5044 et suiv.

#### NOSTRE DAME

Mon chier enfant, ma tres douce portee,  
 mon bien, mon heur, mon seul avancement,  
 ma tendre fleur que j'ay long temps portee  
 et engendré de mon sang proprement,  
 virginalment en mes flans te conceuz,  
 virginalment ton corps humain receuz,  
 virginalment t'ay enfenté sans peine,  
 qui m'a donné esperance certaine  
 qu'a ton pouoir ame ne se compere ;  
 dont je t'adore et te clame a voix pleine  
*mon doulx enfant, mon vray Dieu et mon pere.*

#### JOSEPH

Tu es le sauveur du monde,  
 enfant ou tout bien habonde,  
     pur et monde,  
 par pouoir imperial :  
 de toy nostre bien redonde ;  
 tu es la pierre et la fonde  
     ou se fonde  
 nostre espoir especial,  
 car ou ventre virginal  
 as prins le ceptre royal,  
     tres léal  
 pour jugier a la réonde  
 ce beau monde en general  
 et, comme juge féal,  
     tres egal,  
 t'adore en crainte parfonde.

#### NOSTRE DAME

Haultement fus en mon cueur confortee

de recevoir ton doulx adnoncement,  
 et d'un plaisir en plus hault transportee  
 quant, en mes flans, te senti purement.  
 Elizabeth, dame, bien l'apperceuz ;  
 tu me promis, et point ne me deceuz,  
 parfaire a moy la promesse haultaine.  
 Or te puis voir, rosee souveraine,  
 vray Dieu et homme ; et, quant je considere  
 ton hault pouoir, je t'onneure a l'estrainne,  
*mon doulx enfant, mon vray Dieu et mon pere.*

#### JOSEPH

Honneur et magnificence,  
 puissance, loz, preference,  
 reverence  
 soit a toy, roy nouveau né.  
 Haultesse, prëeminence,  
 enfant de grand providence,  
 sapiënce  
 et tout bien te soit donné !  
 Tu es homme bien orné,  
 tu es hault roy couronné,  
 ordonné  
 par divine prepotence.  
 Hault jour de joye atourné,  
 a bonne heure es adjourné  
 qui mené  
 nous as a ceste presence.

#### NOSTRE DAME

Je vous mercie, puissance redoubtee,  
 je vous mercie, divin gouvernement  
 qui vostre ancelle avez huy acceptee  
 a enfenter vostre filz doucement.  
 Filz precieulx de deïté yssuz,  
 humilité t'amaine de lassus,  
 pour estre frere a créature humaine,  
 o lieu piteux, a naissance puraine.  
 Filz de hault pris, né de petite mère,  
 que puis je plus ? Je te nonce a voix sainne  
*mon doulz enfant, mon vray Dieu et mon pere.*

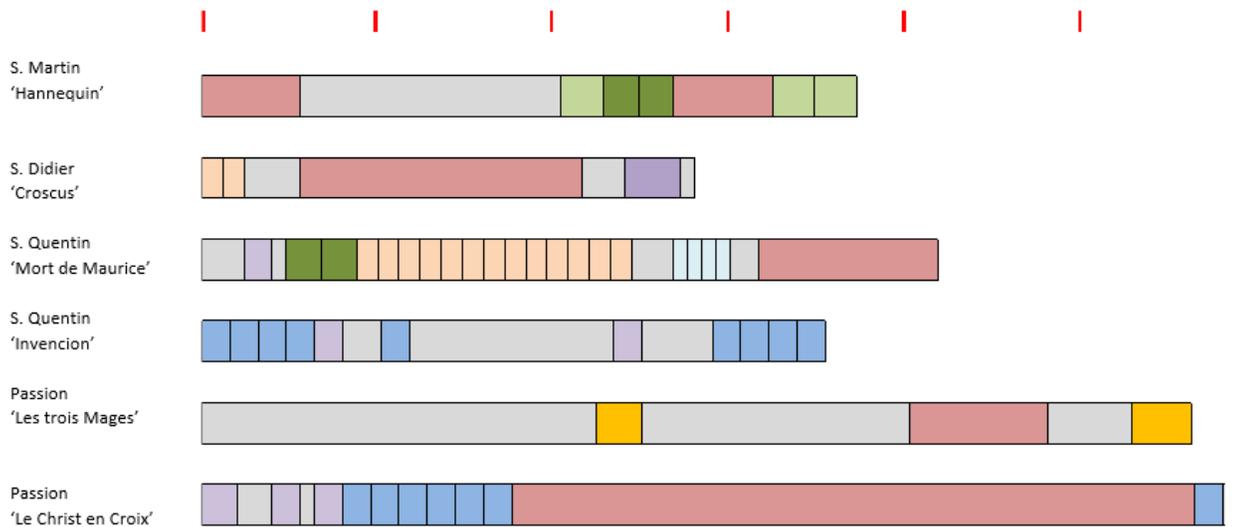
## JOSEPH

Ta naissance nous esjoye,  
 a tout le monde fait joye  
 et resjoye  
 tous les trosnes glorieux.  
 Tout paradis en festoye,  
 n'est ange qui ne s'employe  
 a monjoye  
 fourmer chants melodieux.  
*Ave*, fruit tres precieux,  
*Ave*, sauveur vertueux  
 et piteux.  
 Et se plus dire savoye  
 de cueur humble et amoureux  
 le diroye pour le mieulx,  
 ce scet Dieux.  
 Or doint qu'en gloire te voye !

**Note** : O. Jodogne décrit ce morceau comme un « chant royal » dans les notes accompagnant son texte. S'il est vrai que les strophes dites par Notre Dame comportent un refrain, celles dites par Joseph n'en comportent pas – ce qui a pour effet de « briser » la continuité du morceau. Voilà pourquoi nous n'avons pas retenu ce poème au sein de notre relevé de formes fixes.

## Annexe 5

## Analyse détaillée de la versification des six passages du chapitre 5

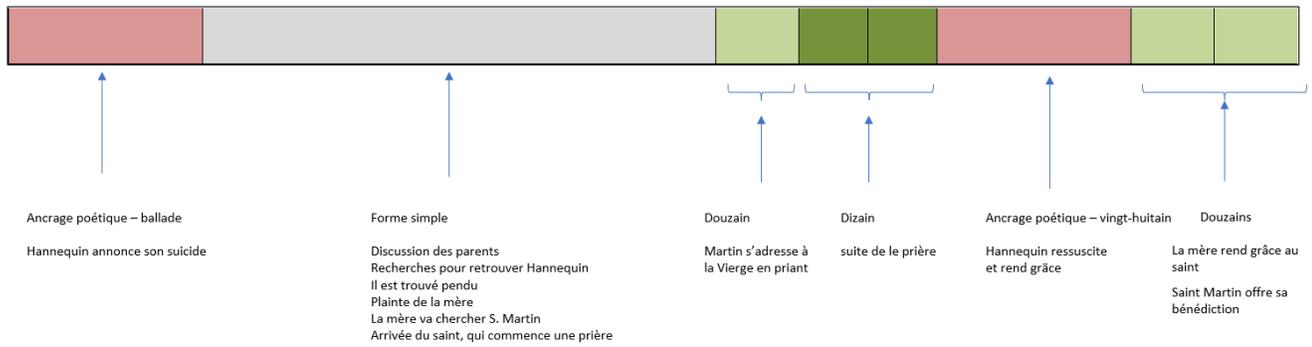


## Légende

	forme simple		virelai
	huitains		rondeau
	quatrans		rondeau double
	sizains		ballade
	dizains		ancrage poétique (ballade, vingt-huitain, double chant royal, planctus)
	douzains		

## Annexe 5-1

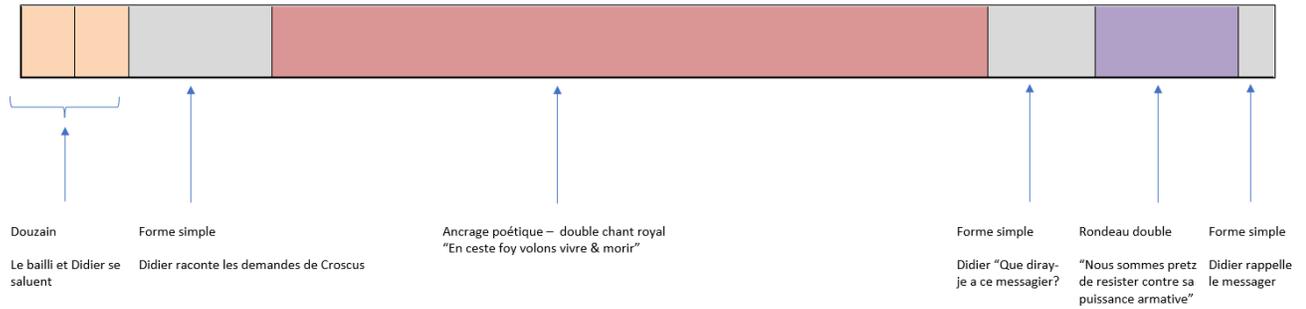
### L'épisode "Hannequin"



Le Mystère de s. Martin d'Andrieu de la Vigne  
L'épisode "Hannequin"  
Pages 386-393  
V. 5914 – 6099  
No. de vers 186

## Annexe 5-2

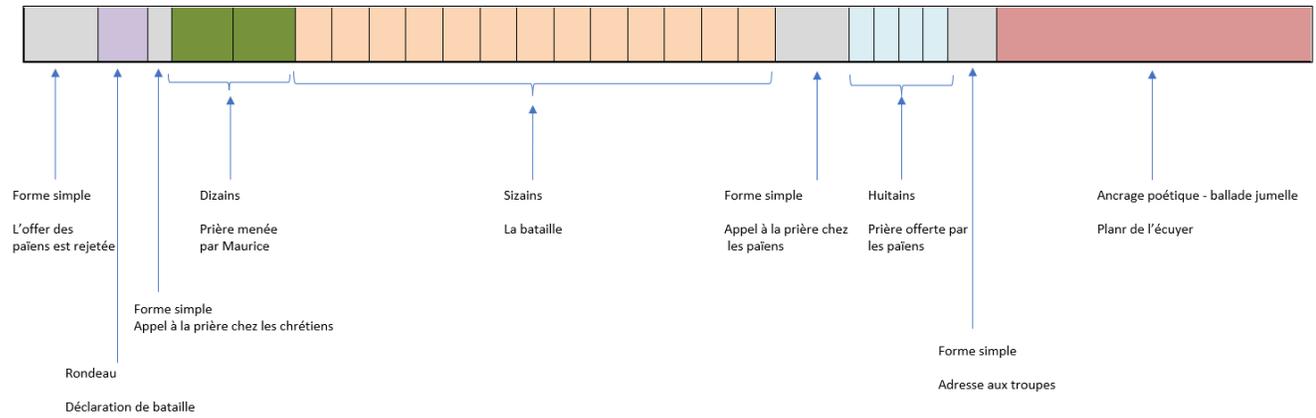
### Rejet de l'ultimatum imposé par Croscus



Le mystere de saint Didier de Guillaume Flamang  
 L'ultimatum de Croscus  
 Pages 168-173  
 No. de vers 140

## Annexe 5-3

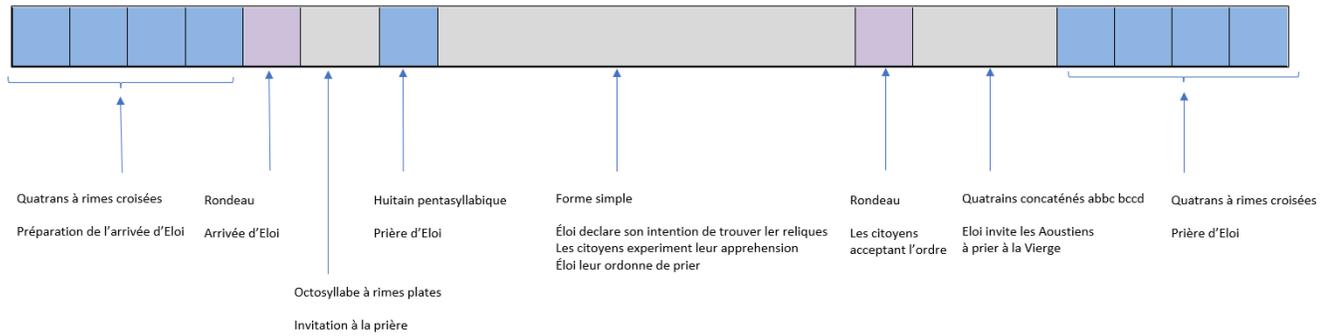
## Mort de Maurice



Le mystère de s. Quentin de J. Molinet  
 Mort de Maurice  
 Pages 94-97  
 V. 5823-6031  
 No. de vers 209

## Annexe 5-4

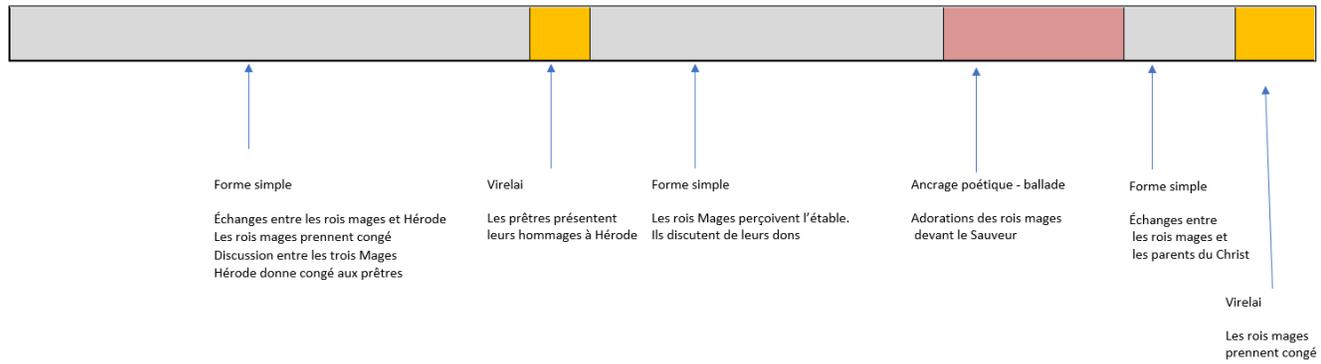
### L'arrivée d'Eloi en Aouste (S. Quentin, "L'invention du corps par Eloi)



Le Mystère de S. Quentin de J. Molinet  
 Invention du corps par Eloy  
 Pages 384-386  
 V. 23348-23524  
 No. de vers 177

## Annexe 5-5

### L'épisode des trois Mages





## Curriculum Vitae

**Name:** Patrick Ager

**Post-secondary Education and Degrees:** University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada  
2008 – 2012 B.A.  
Honours Specialization in French Literature and Linguistics

Université de Nice Sophia Antipolis  
2010-2011  
Lettres modernes

University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada  
2012 – 2022 Ph.D.  
French Studies

**Scholarships:** Dean’s Entrance Scholarship (Arts and Humanities)  
University of Western Ontario  
2012-2013

Ontario Graduate Scholarship  
Government of Ontario  
2013-2014

Joseph-Armand Bombardier Canada Graduate Scholarship –  
Doctoral  
Social Sciences and Humanities Research Council  
2014-2017

Doctoral Excellence Research Award  
University of Western Ontario  
2016-2017

**Related Work Experience:** Teaching assistant for the following courses  
(University of Western Ontario):

French 1010 – Intermediate French  
2012-2013

French 1910 – University French (Level 1)  
2013-2014

French 1900E – Language and Literature  
2015-2016

French 2905A – Language and Reading  
2016

**Teaching-related  
Honours:**

GTA Excellence Award – Department of French Studies  
Spring 2018

University Students' Council Teaching Honour Roll  
Spring 2017

SOGS Graduate Student Teaching Award (nominated)  
Spring 2016