Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2002)

Heft: 4

Artikel: Le théâtre, ou la poétique de l'entredeux

Autor: Thiry, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870316

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE THÉÂTRE, OU LA POÉTIQUE DE L'ENTREDEUX

Même si, comme Jean Molinet, il leur arrive de puiser des exemples dans la production dramatique, les auteurs d'*Arts de rhétorique seconde* mentionnent peu le théâtre en tant que tel, concentrés qu'ils sont sur les formes lyriques, ou sur certaines « tailles » qu'ils recensent dans les dits, et sur les catégories de rimes. Tous, sauf un : l'Infortuné, qui lui consacre tout un chapitre, le dernier, de son *Instructif de la seconde rhétorique* publié en tête du *Jardin de Plaisance*[1]. Sans son témoignage, parler du théâtre dans les *Arts de rhétorique seconde* au passage du Moyen Âge à la Renaissance relèverait de la gageure — ou du non-sujet.

1. Le théâtre dans les Arts de seconde rhétorique: état de la question

L'état de la question sur la présence du théâtre dans les autres traités analogues est vite dressé.

1. 1. Les *Règles de la seconde rhétorique* anonymes, le plus ancien des traités édités par E. Langlois[2], sont totalement muettes sur la question, de même que le *Doctrinal de seconde rhétorique* de Baudet Herenc, le *Traité de l'art de rhétorique* de l'anonyme lorrain et le *Traité de rhétorique* anonyme numéroté VI dans le *RASR*.

---

1. *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhetorique* (abrégé dans la suite : *JdP*), éd. Arthur Piaget et Eugénie Droz, 2 vol., Paris : F. Didot, 1910-1925 (*SATF*); pour le texte, cf. fol. a ii r°-c iii r°.

2. *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. Ernest Langlois, Paris : Imprimerie Nationale, 1902 (repr. Genève : Slatkine Reprints, 1974), dorénavant *RASR*.

1. 2. *L'Art de rhétorique* attribué à Jean Molinet donne pour sa part quelques indices intéressants, de façon fugitive. Molinet — en admettant qu'il soit l'auteur — ne traite pas du théâtre en tant que tel, mais il lui arrive, dans sa revue des formes, de fournir des précisions quant à leur adaptation à certains contenus, et d'aller puiser quelques exemples dans des pièces de théâtre. Ainsi, à propos des « vers sizains », il précise :

> Autre taille de vers sizains se font en moralitez et jeux de personnages, souverainement en reproches ou redargutions ; et sont communement de six lignes, de cinq et de .vj. sillabes.

Suit un exemple venant apparemment d'une moralité non autrement identifiée :

> La Guerre.
> J'ay bruit, regne et cours
> En champs et en cours,
> En l'autre et en l'une.
> La Paix.
> Je suis sans secours,
> Mais après decours
> Voit on prime lune[3].

Henri Chatelain relève d'assez nombreux exemples de ce sizain de pentasyllabes *aabaab* chez Greban, dans le *Mystère des trois Doms* et dans *Saint Didier*, mais pas ailleurs[4].

Un peu plus loin, à propos des vers douzains qu'il appelle « deux et as » (en fait le douzain d'Hélinand), Molinet mentionne que de cette « taille » « sont pluiseurs histoires et oroisons richement decoréez[5]»; le mot « histoire » pourrait cacher des représentations dramatiques, mais l'exemple cité (non identifié par Langlois) paraît provenir d'une complainte amoureuse plutôt que d'une pièce de théâtre. En attribuant à Arnoul Greban la « mise en avant » du quatrain coué popularisé par Rutebeuf « pour amoureuses complaintes et autres doleances[6]», il paraît l'associer à la versification théâtrale : même si en fait l'exemple cité n'est

---

3. *RASR*, p. 218.
4. Henri CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XVe siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris : Champion, 1908 (*Bibl. du XVe s.*, 4), p. 111.
5. *RASR*, p. 223.
6. *RASR*, p. 225 ; parfois aussi dénommé « deux (ou trois) et as », notamment par Pierre Fabri.

pas de Greban[7], ce dernier a bien utilisé cette « taille » dans sa *Passion*, et c'est là qu'elle a dû frapper Molinet. Enfin, l'exemple cité de « balade fatrisée ou jumelle » est clairement identifié comme venant d'un mystère, et cette fois en toute connaissance de cause, puisqu'il s'agit de la plainte de l'écuyer de saint Maurice lorsqu'il trouve son maître mort dans le *Mystère de saint Quentin*[8].

1. 3. *L'Art et science de rhétorique* anonyme de 1525 n'écarte pas tout à fait le théâtre, mais se montre à plusieurs reprises ambigu et confus, ce qui n'est guère surprenant, puisque Fabri (et peut-être aussi l'Infortuné !) est passé par là. D'après lui, une « taille » de « vers sizains [...] se fait voulentierement en moralitez et jeux de personnaiges, et souveraynement en procès et redargutions[9] ». Suit un sixain 5-s. (avec distinction de rimes féminines et masculines) venant d'une moralité non identifiée :

Noblesse dit :
Guerre plus ne oingt ;
Dont France est en point
Avecq paix heureuse.
Le Commun :
Le roy l'a apoint,
Doncq ne fuyons point
Amour desireuse.

Sur ce point, l'auteur se borne à reprendre Molinet, avec simplement un exemple différent.

Les choses ne sont pas aussi claires ailleurs. Le neuvain 10-s. *abaabbcbc* est bon « pour composer hystoyres et autres livres[10] ». De même, le dizain 10-s. *abaabbccdd* est bon « pour aussi user en histoyres et complainctes », avec une citation de la plainte de Guillaume Cretin sur la mort de Guillaume de Bissipat ; le douzain d'Hélinand en 10-s., dont « sont faictes plusieurs histoyres »,

---

7. *RASR*, p. 226 ; sur l'attribution, cf. Ernest LANGLOIS, « Arnoul Greban et la complainte qui lui est attribuée », *Romania*, 23 (1894), p. 254-56.

8. *RASR*, p. 239 : « Ceste couleur de rethorique est decente a faire regrez, comme il appert en l'Ystoire de sainct Quentin, ou l'escuier trouva sainct Maurice mutilé sur les champs ». Suit la ballade complète : 6 str. de 8 v. 8-s. *abaabbcc*, en rimes alternées, où le premier vers de I, III, V devient le refrain de II, IV, VI, tandis que le refrain de I, III, V devient le premier vers de II, IV, VI.

9. *RASR*, p. 272.

10. *RASR*, p. 275.

reçoit un exemple venant d'une complainte d'amour, et le quatorzain 10-s. *aabaaabccbcccb*, taille « pondereuse et grave a faire histoyres et mesmement complainctes », est illustré par une strophe de Lemaire dans la *Plainte du Desiré*[11]. On a déjà vu à propos de Molinet l'ambiguïté du mot « hystoyres ». On se bornera à noter que les plaintes de Cretin et de Lemaire comportent des parties dialoguées, ou au moins des discours de personnifications, ce qui peut d'une certaine manière les assimiler au théâtre, sous le point commun de « discours prononcé par un personnage qui n'est pas l'auteur » — cette notion trouvera son utilité par la suite.

Pour être complet, il faut ajouter que les lignes sur « l'amoureuse complaincte » reproduisent celles de Molinet[12], en insistant sur l'alternance entre rimes masculines et féminines, et qu'une variété de la rime croisée est dite « bonne à faire jeuz » (p. 313), mais l'exemple cité ne paraît pas venir d'un jeu[13].

1. 4. Le *grand et vrai Art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri[14], qui pourtant se réfère très souvent à l'Infortuné, qualifié d'« acteur élégant[15]», pour des exemples de formes et des avis sur les rimes, ne répercute pas son enseignement contenu dans le chapitre X de l'*Instructif*. La table alphabétique dressée par Fabri lui-même ne contient aucun terme associé de près ou de loin au vocabulaire théâtral ; les mentions qui en sont faites sont passagères et, à vrai dire, quelque peu déconcertantes par rapport à une source qu'il a abondamment exploitée. On peut lire, à propos de ce qu'il appelle la rime de « deux et ar » (le dispositif aaab bbbc cccd etc., en strophes couées ou en vers isométriques), que

> Generallement quasi toutes les farces que l'en faict maintenant, et especialement tous les monologues Coquillart, sont pratiquez en deux et ar[16].

Ceci constitue une inexactitude flagrante, à moins que Fabri, dont la confusion des explications n'est plus à démontrer, n'entende par « deux et ar » le principe plus général de concaténation qui fait de

---

11. *RASR*, p. 275, 276, 278, 279 respectivement.
12. *RASR*, p. 283-84.
13. *RASR*, p. 313 ; dispositif de 4 v. 8-s. *abab*, avec concaténation par la rime *b* qui devient *a* dans la strophe suivante.
14. Pierre FABRI, *Le grand et vrai Art de pleine rhétorique*, éd. Alexandre Héron, 3 vol., Rouen : Gagniard, 1889-1890 (repr. Genève : Slatkine Reprints, 1969).
15. P. Fabri, *Le grand et vrai Art*..., II, p. 6.
16. *Ibid.*, p. 51.

la dernière rime, isolée ou non, d'une strophe la rime génératrice de la suivante. En effet, aucun des monologues de ou attribués à Coquillart ne présente de dispositif correspondant à ce que décrit Fabri. Il n'y a pas trace de « deux et ar » non plus dans les autres œuvres de Coquillart, et le dispositif est très peu courant dans les farces, même si l'on y trouve, mais rarement, des concaténations[17].

Les autres mentions faites par Fabri ne sont guère plus solides. Ainsi, il estime qu'on fait des « clauses de lay [...] es farces et moralitez[18]»: cela peut être vrai de certaines moralités[19], mais la présence de strophes layées dans les farces reste à démontrer. Il y a par ailleurs contradiction lorsqu'il précise que ces strophes « se font volontiers de choses piteuses et regretz et de complainctes », discours que l'on est certes en droit d'attendre dans des moralités, mais sûrement pas dans des farces. Arnoul Greban (sous la forme « Arnault Grebon ») a beau figurer parmi les « grans orateurs [...] de nostre temps », par qui « la science a esté amplement magnifiee en nostre langage[20]», il ne paraît pas avoir fourni d'exemple, en tout cas identifié, et celui de l'« amoureuse complainte » relevé par Molinet n'apparaît pas ici. Enfin, Térence n'est mentionné que pour son art de l'argumentation, et non comme auteur de comédies[21].

2. *Le théâtre dans L'Instructif*

Le tableau des Arts de seconde rhétorique en ce qui concerne le théâtre peut donc être à bon droit estimé décevant. Reste l'Infortuné, qui consacre le dixième et dernier chapitre de son *Instructif*, très explicitement, aux productions théâtrales : 22 huitains, qui se distinguent des préceptes antérieurs sur les formes lyriques ou les types de rimes. Gr. Runnalls a proposé naguère une analyse d'une partie de ce chapitre, se limitant à ce qui concerne les mystères[22]. Dans sa longue introduction à

---

17. Par exemple dans la *Farce du Meunier* d'André de La Vigne.

18. P. Fabri, *Le grand et vrai Art...*, II, p. 51.

19. Par exemple *La Paix de Péronne* de George Chastelain, que Fabri n'a pas dû connaître.

20. P. Fabri, *Le grand et vrai Art...*, I, p. 11, dans le prologue.

21. *Ibid.*, p. 206, dans le chapitre sur la rédaction des lettres.

22. Graham A. Runnalls, « Le Mystère français : un drame romantique ? », in *Esperienze dello Spettacolo Religioso nell'Europa del Quattrocento*, éds. Maria Chiabò et Federico Doglio, Rome : Torre d'Orfeo, 1993, p. 225-44 ; repris ds : *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris : Champion, 1998, p. 15-34 (on cite d'après cette édition).

l'œuvre[23], A. Piaget, plus préoccupé de polémiquer contre E. Langlois, n'en dit pas un mot. On se propose ici d'en reprendre l'ensemble et de tâcher de déterminer son apport à une réflexion sur le théâtre de l'époque, une réflexion peut-être prémonitoire des arts poétiques de la Renaissance.

2. 1. Ici comme ailleurs — et l'observation vaut pour tous les *Arts* — on se heurte dès l'abord à des problèmes de terminologie. Dans la strophe de transition, la *prosecucio* qui signale la fin d'un chapitre et décrit l'objet du suivant, l'Infortuné dit qu'il va exposer

> [...] comme l'on doit composer
> Moralitez, farces, misteres
> Et d'autres romans disposer
> Selon les diverses matieres.

À côté des dénominations théâtrales usuelles, on trouve « d'autres romans »: cela signifie-t-il que les préceptes qui vont suivre sont aussi applicables aux œuvres narratives, qui n'ont guère été évoquées dans le reste du traité ? L'auteur ne s'expliquera pas sur ce point.

2. 2. L'articulation du chapitre reproduit l'ordre de l'énumération : les moralités viennent en tête (4 strophes), suivies par les farces (3 strophes), et les mystères se taillent la part du lion (15 strophes). Il importe, dans un premier temps, d'analyser le discours sur chaque genre et de déterminer son rapport aux pièces. En d'autres termes : l'Infortuné observe-t-il une pratique qu'il consigne plus ou moins fidèlement, ou cherche-t-il à orienter cette pratique, à la modifier, à théoriser ?

2. 3. La section consacrée à la moralité va d'emblée à ce qui constitue la caractéristique la plus visible du genre : la dénomination figurée des personnages. On est en droit d'estimer que l'Infortuné décrit assez fidèlement le raisonnement d'un auteur de moralité : celui-ci veut exposer une matière de « parabolée maniere » et, par sa « subtilité », il « déduit » des noms fictifs, des noms de personnages qui ne correspondent pas aux noms de tous les jours. Cette subtilité doit cependant rester intelligible au spectateur, d'où la nécessité d'une explication, sous une forme au demeurant à déterminer.

---

23. *JdP*, II, p. 43-60.

L'Infortuné consacre ensuite une strophe au langage de la moralité : il n'entre guère dans les détails, sinon pour insister sur le soin rhétorique à apporter à la rédaction. La langue doit être « ornée », « décorée », mais la manière de le faire paraît laissée à l'auteur. Alors que dans d'autres traités, on l'a vu, la moralité (parfois associée à la farce) apparaissait en relation avec certaines formes, on ne trouve rien de tel ici, mais simplement, l'affirmation générale que le soin accordé au langage doit être égal à celui qui a été apporté à concevoir la subtilité de la matière « parabolée ».

La troisième strophe décrit l'objet (et l'objectif) du genre : la critique des vices. L'Infortuné met l'accent sur la généralité de cette critique, et le fait est à souligner : l'attaque doit être dépersonnalisée, elle ne peut se fixer sur une victime particulière. Il exclut ainsi les critiques *ad hominem*, la satire des personnes, l'allusion à l'actualité, bannissant du même coup les moralités politiques et polémiques. Il est vrai que celles-ci sont minoritaires dans le corpus qu'il a pu connaître, si l'on admet pour la composition de l'*Instructif* la date de 1472[24]. Cette dénonciation doit par ailleurs être positive et déboucher sur le triomphe des vertus : « Puis les vertus auctoriser ».

Si la deuxième strophe exposait l'adéquation de la rhétorique à la matière, la quatrième porterait plutôt sur celle que l'on pourrait poser entre le discours et son objectif. Puisqu'il s'agit d'enseigner en dénonçant les vices et en faisant triompher les vertus, le discours doit s'en tenir à la substance, à ce qui est utile pour atteindre son but, sans rupture de ton (« imbecilité ») et sans vain développement (« remplaige de langaige »). Ce précepte n'entre pas en contradiction avec la qualité de la rhétorique prônée plus haut : le discours de la moralité doit s'en tenir à la substance sérieuse, sans se perdre dans des développements thématiques ou langagiers hors de propos, mais ce discours ne « démontrera » vraiment que s'il est rhétoriquement orné des couleurs appropriées.

Si les trois premières strophes reflètent assez fidèlement la pratique des auteurs de moralités didactiques, la quatrième énonce un

---

24. Date proposée par Arthur PIAGET, *JdP*, II, p. 49, et qui reste ouverte à la discussion, même si elle est admise ici par prudence méthodologique. Il y avait quand même, avant cela, le *Concile de Basle*, la *Moralité de Pauvre Commun* de Michault Taillevent et la *Paix de Péronne* de George Chastelain...

principe de convenance qui n'a pas toujours été suivi. Il est clair que la dénonciation des vices s'effectuait d'une façon dramatiquement plus efficace par « l'imbecillité » d'une scène de taverne ou de bordel, avec tous les écarts de langage qu'elle peut comporter, que par un discours substantieux...[25]

2. 4. La section sur la farce est intitulée *Pro comediis :* le terme latin en soi relève le genre et ne surprend pas quand on songe au ms. La Vallière de *Pathelin*, qui désigne ainsi l'une des plus anciennes farces conservées. Comme dans la section sur la moralité, on note une combinaison d'observations judicieuses de la pratique et de conseils peu suivis.

La première strophe cette fois s'attache à la matière et ne fournit guère qu'une définition tautologique. Il faut peut-être retenir surtout le verbe « simuler », ambigu : ou bien il indique le réalisme de la farce, ou au contraire il l'en éloigne. Dans les deux cas, toutefois, il opère pour la farce la même distanciation que celle de la moralité : pas d'inspiration directe d'une réalité précise, mais la « semblance » d'une situation généralisée, cette fois en registre joyeux, agréable.

La deuxième (comme pour la moralité), s'attache au langage, pour écarter le vocabulaire trop vulgaire : conseil digne de la comédie antique et renaissante, mais guère appliqué dans la farce courante de l'époque...

La troisième en revanche reflète une pratique fréquente et fort correctement observée : l'usage des rondeaux et peut-être des danses[26] pour mettre en évidence des propos, ainsi que la répartition des rondeaux entre plusieurs personnages. Les exemples en sont très nombreux et reflètent de la part de l'Infortuné une bonne observation, unique en son genre dans les traités qui, dans leurs explications sur le rondeau, n'en mentionnent pas l'usage farcesque.

2. 5. La section sur les mystères réintroduit, dès l'intitulé et dans l'attaque du texte, le problème terminologique noté à propos de la strophe de *prosecucio :* il s'agit de composer des mystères et des histoires, mais aussi des chroniques et des romans. Ce pro-

---

25. Que l'on songe à *Bien Advisé, Mal Advisé*, que l'Infortuné a pu connaître, puisque la première représentation daterait de 1436.

26. Est-ce ainsi qu'il faut comprendre « refrains branlans », expression non éclaircie par ailleurs ? Le branle en tant que danse n'est apparu qu'au XVIe s., mais des refrains accompagnaient effectivement dans certaines des farces des mouvements, qu'aurait pu désigner le verbe *branler*.

blème n'est pas dû à la fantaisie d'un rubricateur, puisqu'il apparaît à deux reprises dans les vers mêmes de l'Infortuné[27]. Il n'a pas été traité par Runnalls dans son analyse de cette portion de chapitre, et l'on voit bien pourquoi : le critique s'est servi de ces strophes pour essayer de dégager une certaine tonalité dramatique qu'il recherche dans les seuls mystères, et non dans une perspective de poétique plus générale, esquivant par là la difficulté réelle posée par la présence de chroniques (et subsidiairement de romans) dans une énumération de genres théâtraux. Or, la récurrence de la contamination terminologique, encore confortée, en fin de chapitre, par l'appel au patronage de Clio et de Phronesis, plutôt qu'à celui de Melpomène ou de Thalie, contraint à poser la question, même si la réponse elle-même débouche sur d'autres problèmes.

On peut simplement y voir une manifestation supplémentaire de la confusion terminologique qui est ... chronique dans les Arts de seconde rhétorique depuis l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps, où « vers » peut désigner un vers isolé, une strophe ou un poème entier. Une telle réponse est possible, mais paraît dangereusement proche de la solution de facilité, étant donné les récurrences et le patronage de la muse de l'Histoire.

Peut-on hasarder une autre explication ? Elle passerait par l'amphibologie du mot *histoire*, qui peut désigner aussi bien une représentation dramatique (et qui est alors à sa place dans la terminologie théâtrale du chapitre), qu'une narration (et qui dans ce sens attire à lui les autres genres ouvertement narratifs, chroniques et romans). Cette tentative d'explication tout hypothétique pose dès lors elle-même question : reflète-t-elle dans le chef de l'Infortuné une assimilation que l'on pourrait considérer comme abusive selon nos normes classificatoires, ou au contraire révèle-t-elle de sa part une vue théorique beaucoup plus haute et générale sur certains traits de toute littérature déroulant une trame, par opposition à la production lyrique ? Ou encore, en d'autres termes, l'Infortuné connaît-il la *Poétique* d'Aristote ou l'un de ses avatars médiévaux ?

On notera dès maintenant, en allant plus loin que Runnalls, que non seulement il n'est plus fait mention, après la première strophe, du mot *mystère*, mais qu'il n'est même plus fait allusion

---

27. Dans la strophe de *prosecucio* et dans les v. 1-2 de la str. VIII du chap. X.

à une quelconque représentation ou au caractère dramatique des œuvres envisagées[28], au profit de considérations beaucoup plus générales qui portent sur l'adéquation du langage au sujet ou aux personnages...

On notera aussi, avec Runnalls cette fois, l'insistance sur l'ampleur et la véracité du sujet[29]: celui-ci doit être « une grant chose », « un sujet d'une certaine envergure » écrit Runnalls, un sujet à la fois de thème élevé (valeur morale de « grant ») et d'un développement plus considérable que celui des farces et moralités (valeur quantitative de « grant »), tiré de sources authentiques relevant d'une tradition qui n'est pas purement autochtone, puisqu'il faut aller le chercher dans des « vrayes translacions entieres ». On notera enfin qu'à ce stade la forme importe peu : l'essentiel est que la matière soit « selon les faiz », sans tenir compte de son mode de rédaction (rime ou prose). La rhétorique (« ornées manieres ») n'interviendra que dans le traitement du sujet prédéterminé sur le seul critère de l'authenticité.

D'après Runnalls, « les strophes 2, 3 et 4 portent sur un aspect de la composition des mystères qui semble, à première vue, bien superficiel[30]»: le « nombre de personnages qui entreront en jeu ». J'y verrais plutôt l'affirmation d'un grand principe rhétorique qui domine tout le chapitre, lui donne son fil conducteur et son unité, déjà à l'œuvre à propos des farces et moralités : celui de la *congruentia*, appliqué dès le planning du mystère, avant d'informer la rédaction elle-même. En fait, l'Infortuné paraît suivre dans ses conseils les différentes étapes de la composition d'une œuvre, ce que ne paraît pas avoir vu Runnalls : le choix du sujet, la détermination des personnages, la rédaction proprement dite.

Si on veut « faire en personnaiges », expression applicable d'office aux œuvres théâtrales, mais qui pourrait tout aussi bien recouvrir toute composition impliquant des personnages, par opposition aux formes lyriques décrites auparavant, on doit d'abord réfléchir à leur nombre et consigner (« minuter ») les rôles, en gardant un juste sens des proportions[31], puis réfléchir à la « forme [...] conforme » à l'état de chacun, notion explicitée

---

28. Sinon peut-être au v. 1 de la str. IX : « S'en personnaiges l'on veult faire... »

29. G. A. Runnalls, *Études sur les mystères...*, p. 20-21.

30. *Ibid.*, p. 22 ; il s'agit des str. IX, X et XI du chapitre.

31. Cf. str. IX, v. 4-5 : « Sans superfluité porter / Ne diminucions traicter ».

dans les deux strophes suivantes. Il faut pourvoir les seigneurs, les dames et damoiselles d'une suite proportionnelle à leur rang. La strophe XI, d'une articulation plus difficile à comprendre[32], va clairement dans le même sens.

Les deux strophes suivantes sont les seules à envisager explicitement des problèmes de versification. La première (XII) le fait en rapport avec le contenu, toujours selon le même principe : il ne faut pas placer les insertions lyriques n'importe où, mais uniquement aux points thématiques où elles sont appropriées. L'adéquation des lais aux « regrectz et plainctes » n'est pas propre à l'Infortuné, ni d'ailleurs aux mystères, tandis que celle des virelais aux louanges paraît moins répandue. On retiendra, à la suite de Runnalls, que ces insertions doivent souligner « les passages où la tension émotive est particulièrement marquée[33] ». La seconde le fait dans une perspective plus technique : le nombre de couplets de ces formes lyriques et le nombre de vers. On remarquera qu'il ne dit rien de la forme de base : le couplet d'octosyllabes à rimes plates, sans doute parce qu'elle va de soi et ne mérite pas d'être épinglée. Il est vrai qu'il en a parlé en tête du chapitre IX, *De sufficiencia colorum seu specierum rethoricalium :* après le sommaire du chapitre, il commence par la définition de la rime léonine, dont il donne un exemple en 6 couplets à rimes plates, celle-ci étant considérée comme « la plus commune / Et plus aisée », reconnaissable à ce qu'un vers est semblable à l'autre, « sans intermediacion » ou « interposicion[34] »; mais il n'en précise pas l'usage.

Les huit strophes suivantes sont consacrées, toujours d'après Runnalls, à « ce qu'on pourrait appeler le registre linguistique », mais celui-ci « touche également le contenu et ce que Jodogne appellerait la "tonalité" des mystères[35] ». Et le critique cherche ensuite, comme pour les strophes précédentes, des exemples dans le corpus des mystères qu'il connaît, on le sait, fort bien, pour montrer que l'Infortuné rend compte de tous les aspects d'un mystère et que «*tous* les mystères français correspondent à cette définition[36] ».

---

32. Pourquoi spécialement un juge ? et pourquoi revenir à un prince, après les seigneurs ?
33. G. A. Runnalls, *Études sur les mystères...*, p. 23.
34. Cf. *JdP*, fol. bi r°b.
35. G. A. Runnalls, *Études sur les mystères...*, p. 23.
36. *Ibid.*, p. 26.

Plutôt que de répéter son analyse, je préférerais me livrer à quelques autres observations et, peut-être, à un autre questionnement.

En premier lieu, on notera que lorsqu'il s'agit de « donner langaige » aux personnages qui ont été préalablement déterminés[37], on retrouve à l'œuvre de façon constante le principe de *congruentia* déjà présent au stade antérieur, illustré par une succession d'exemples, de cas.

En second lieu, il paraît difficile de souscrire à la remarque ouvrant les commentaires de Runnalls sur la définition qu'il dégage de sa lecture du sous-chapitre : « Tout d'abord, on observe que l'auteur ne parle nulle part de religion[38] ». En effet, les deux premières strophes concernant la manière de « donner langaige » sont consacrées... aux gens d'église et à ce qu'ils doivent dire. Leur présence en tête de l'énumération et l'extension de leur rôle et de leur discours sur deux strophes témoignent de leur prééminence dans l'œuvre dont l'Infortuné donne les principes et postule par là même que la religion y est très présente, et que la visée édifiante est primordiale.

En troisième lieu, on peut noter que ce dont il n'est pas question, c'est du caractère nécessairement dramatique de l'œuvre ainsi décrite. L'observation de Runnalls à propos de la strophe XVIII[39] est, *mutatis mutandis*, applicable à l'ensemble des strophes XIV-XXI. Ainsi, la strophe XVI, consacrée à la noblesse, peut certes trouver son application dans le *Mystère du Roy Advenir*, comme le note Runnalls[40], mais elle conviendrait tout aussi bien à *Jean de Saintré*... De même pour la strophe XVII, applicable sans peine à certaines des *Cent nouvelles nouvelles*.

En quatrième lieu, si les strophes XIX-XXI tendent effectivement à instaurer « un réalisme profane[41] », l'importance donnée aux « mariniers » peut paraître surprenante. Runnalls en relève un exemple dans la *Passion* de Jean Michel, mais celle-ci est posté-

---

37. Str. XIV sqq. On est arrivé au stade de la rédaction d'ensemble de l'œuvre, les strophes sur la versification pouvant passer pour un stade intermédiaire de planification, au cours duquel l'auteur prévoit où situer les passages lyriques.

38. G. A. Runnalls, *Études sur les mystères...*, p. 26.

39. « Il s'agit là d'un thème qu'on trouve dans d'autres genres littéraires », *ibid.*, p. 25.

40. *Ibid.*, p. 24-25.

41. *Ibid.*, p. 25.

rieure à l'*Instructif*. Il n'en reste pas moins curieux qu'ils se voient attribuer toute une strophe et des propos très précis, alors que les bergers — personnages, eux, obligés de la plupart des mystères et déjà longuement développés par Greban — ne sont pas mentionnés et se retrouvent sans doute inclus implicitement dans la catégorie des « personnages de labours ».

En dernier lieu, il est un silence qui ne paraît pas avoir frappé le critique anglais, alors que de son propre aveu l'élément omis est reconnu indispensable au mystère[42]: l'Infortuné ne dit pas un mot des diableries. Après avoir traité des hérauts et poursuivants, que l'on ne peut considérer comme des rôles de premier plan dans les mystères, pas plus que les mariniers, il clôture l'exposé en plaçant l'entreprise qu'il vient de décrire sous l'égide de Clio et de Fronesis. Ce gommage ne fait que poser un problème de plus : pourquoi privilégier des personnages secondaires — au théâtre, mais pas nécessairement dans un *roman* ou une *chronique* — et rester muet sur d'autres, nécessaires et de surcroît hautement pittoresques, manipulant un langage haut en couleurs, comme les diables ?

Dès lors se propose une hypothèse de lecture assez différente de l'interprétation du critique anglais. Elle est imposée par la question terminologique soulignée au début de l'analyse du sous-chapitre : tout se passe comme si l'Infortuné proposait ici un guide poétique valable bien au-delà du mystère au sens conventionnel du terme, une poétique non pas seulement du « réalisme » mais surtout de la *congruentia*, applicable à des œuvres qui ne relèvent pas des genres lyriques traditionnellement répertoriés dans les Arts de seconde rhétorique, ce que je serais tenté d'appeler une poétique de l'entredeux, qui, il est vrai, ne se réalise pleinement qu'au théâtre, du point de vue de la seconde rhétorique s'entend, mais non de celui de la poétique en général.

3. *La poétique de l'entredeux*

C'est maintenant à propos de cette poétique de l'entredeux que je voudrais livrer quelques réflexions, en partant encore du témoignage de l'Infortuné lui-même, puis en posant la question de la présence de ce chapitre très singulier par rapport aux autres Arts de seconde rhétorique.

---

42. *Ibid.*, p. 27.

3. 1. Indications internes, donc, d'abord. Si on reprend l'ensemble du traité[43], on trouve au chapitre III l'annonce du chapitre X, qui pose déjà le problème terminologique servant de base au questionnement :

> Dixiesmement pour finer
> D'aucuns notables et dictez
> Je propose determiner
> Pour faire des moralitez
> Ou misteres bien limitez
> Ou romans ou aucune histoire
> Qui par langaiges bien traictez
> Soient pour aisee memoire. (a iii r°b)

Ce chapitre vient pour « finer » parce qu'il ne traite plus des « vices », des « figures », des formes ou des rimes, mais bien des « dictez »: terme générique très neutre et d'acception très large, sous lequel il convient de ranger ce qui échappe aux articles habituels des Arts de seconde rhétorique. Et le problème terminologique est déjà posé, ce qui lui donne une occurrence de plus : il s'agit du théâtre, mystères et moralités (on notera l'absence ici de la farce), mais aussi des « romans ou aucune histoire », c'est-à-dire de la littérature narrative, histoire retrouvant ici sa pleine amphibologie. Il s'agit d'une poétique générale du « dicté », qui se concrétise dans deux voies différentes, la narration et le théâtre. Cette association se retrouve encore dans la strophe consacrée aux redites : elles sont à éviter à au moins cinquante vers d'intervalle, sauf lorsqu'on compose des « romans ou misteres[44]», c'est-à-dire, manifestement, une classe de poèmes différente des autres, techniquement moins exigeante.

Cette interprétation est d'ailleurs confortée par un indice formel indiscutable. On sait que l'Infortuné combine explication et illustration, exposant les caractéristiques d'une forme donnée dans cette forme même : les règles de la ballade sont énoncées dans une ballade servant en même temps d'exemple, et ainsi de suite[45]. Or, la strophe qu'il utilise dans le chapitre X est le huitain 8-s. *ababbcbc*, forme de dit ou de « dicté » s'il en est à son époque[46].

---

43. Ce que Runnalls ne paraît pas avoir pas fait, du moins explicitement.

44. *JdP*, fol. a vi v°b.

45. Cf. *JdP*, II, p. 48 : « L'auteur s'est donné bizarrement la peine d'exposer les préceptes selon la forme d'un exemple. »

46. Que l'on songe, notamment, à la *Belle Dame sans merci* (un dialogue rapporté) d'Alain Chartier, qui, sans créer la forme, en lance la vogue, au

Autre indication intéressante : Fronesis et Clio apparaissent associées ailleurs, au chapitre IX, à propos de la onzième couleur de rhétorique gallicane, c'est-à-dire le chant royal (appelé *campus regalis*). Le « champ royal » (calembour, en l'occurrence, plutôt que confusion terminologique) est de « noble faicture », car ses fleurs bénéficient de l'influence de « Fronesis de tresnoble science ». Contribue aussi à cette haute qualité Dame Clio, qui apprend « A bien traicter tragedieusement » pour indiquer que cette forme est adaptée notamment à « faiz de cronique / Ou pour autre digne forme heroïque[47] ». On retrouve ainsi l'alliance des deux patronnes du « mystère ou histoire ou chronique ou roman », unies par la noblesse et l'historicité du sujet, sur un mode « tragedieux », qui pourrait faire pendant au « dicté commedieux » appliqué aux bergerettes, forme pas très éloignée au fond du rondeau recommandé dans les farces ou *comediæ* : sous l'apparente confusion s'installe une relative cohérence, d'autant que le chant royal peut lui aussi être dialogué, même s'il n'est pas explicitement recommandé pour le théâtre.

Deux dernières mentions paraissent moins productives. La « douzième espèce de rhétorique » est consacrée à une forme à refrain, apparemment la chanson, inférieure à la ballade[48]. L'expression « refrains branlans » y apparaît, mais elle n'est pas mieux définie que dans les strophes consacrées à la farce, et les indications données sur le contenu sont trop vagues pour en tirer parti. La « treizième couleur » pour sa part est le serventois, dont la parenté avec le chant royal est bien connue ; dans le deuxième exemple, il est mis en rapport avec la noblesse et l'honneur des princes et des rois « dont cronique / Narre les fais[49] » et s'insère ainsi dans le réseau qui vient d'être dégagé. Néanmoins, son rapport avec le théâtre paraît moins clair : l'Infortuné n'emploie pas de vocabulaire dramatique, comme il l'a fait plus haut, et il n'évoque pas non plus la possibilité du dialogue.

Ce qui ressort de ces quelques indications, c'est que la chronique est un genre noble à sujet élevé comme, dans un autre registre, le mystère, et, dans les couleurs de rhétorique, le chant royal et le serventois.

Dittié de la Pucelle de Christine de Pizan, ou encore, toujours en amont de la date-butoir de 1472, au *Lais* et au *Testament* de Villon, ce dernier avec insertions lyriques et multiplicité des registres langagiers.

47. *JdP*, fol. b iiii v°.

48. *JdP*, fol. b v r°b.

49. *JdP*, fol. b v v°b.

3. 2. Pour tâcher de rendre compte de cet apparent amalgame, il faut bien admettre que l'Infortuné est allé s'alimenter ailleurs que dans les Arts de seconde rhétorique *stricto sensu*, dont il dépasse, sur le point en question, le propos.

Après la revue qui vient d'être effectuée, un point paraît acquis : l'Infortuné reprend à son compte la notion, établie depuis la *Poétique* d'Aristote, reprise dans l'*Art poétique* d'Horace, mais absente de la lignée des Arts de seconde rhétorique, qu'épopée et tragédie (pour parler comme les Anciens), récit et théâtre, constituent au fond deux variantes d'une même démarche créatrice.

Sans aller jusqu'à faire de lui un lecteur de la *Poétique* d'Aristote, on peut néanmoins trouver des textes, pas trop éloignés dans le temps, susceptibles d'orienter sa réflexion dans une direction qui s'en rapproche. Ainsi, les chapitres de l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand qui, après Deschamps, est sans doute le premier à avoir disserté sur les rimes, consacrés à la « poeterie » et aux « poetes » opèrent *grosso modo* cette fusion. Les « poetes » peuvent écrire « comedies, tragedies, invections, satires, fables, hystoires et argumens »: il est à ce moment question du contenu. Après avoir évoqué les conditions de performance (qui seraient à la base des dénominations « lyriques, tragedes, comedes... »), Jacques Legrand en vient aux mises en œuvre, qu'il classe en trois catégories selon les personnes qui parlent :

> [...] en poetrie le poete aucunefoiz parle tout seul, et ainsi fait Virgille en ses *Georgiques*, autrement dictes caracteres ; et aucunefois 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 aucunefois le poete parle en une partie et non mie en l'autre, et ainsi fait Virgille en son livre nommé *Eneydos*[50].

Il s'agit bien d'opérer des distinctions pragmatiques au sein d'un même ensemble dont la nature fondamentale est identique, quelles qu'en soient les manifestations.

C'est cette idée que paraît répercuter l'Infortuné dans son chapitre X, assortie d'une application systématique du principe de congruence. Ce faisant, il se singularise dans la lignée des Arts de seconde rhétorique et prend position comme le premier auteur à

---

50. Jacques LEGRAND, *L'Archiloge Sophie. Le Livre de bonnes meurs*, éd. Evencio Beltran, Paris : Champion, 1986 (*Bibl. du XVe siècle*, 49), p. 151-152.

proposer un essai de théorisation (encore bien empirique) des genres théâtraux, avant les arts poétiques de la Renaissance.

Cette position n'est pas le seul élément à porter à son crédit. S'il adopte et adapte la classification proposée par Jacques Legrand, il observe aussi la pratique théâtrale réelle de son temps, ce qui le conduit à présenter, toujours de façon assez empirique, le théâtre comme le lieu privilégié de cette poétique de l'entre-deux. Certains de ses préceptes sont applicables à toutes les manifestations de ce que Jacques Legrand définit comme poéterie, d'autres ne se réalisent pleinement qu'au théâtre, et l'Infortuné paraît l'avoir compris. Un roman, une chronique peuvent présenter un large éventail de personnages au discours modulable[51], mais seul le théâtre — et peut-être le prosimètre, dont il ne parle pas — permet la variété formelle que l'Infortuné, traitant quand même d'abord et avant tout de formes, a pu observer dans la pratique. C'est ce qu'on voudrait détailler quelque peu dans un dernier point.

3. 3. À y regarder de plus près, l'Infortuné n'est pas un si mauvais observateur de la pratique théâtrale de son temps, qu'il assortit, certes, de conseils pour mieux faire. On l'a déjà indiqué pour la moralité et la farce, et on peut le vérifier aussi pour le mystère. Il préconise à bon escient l'emploi de rondeaux pour des propos saillants, rôle qu'ils jouent effectivement dans les farces, et sa remarque sur la fonction des lais et virelais dans les mystères va dans le même sens, même si dans ce cas sa nomenclature est trop réduite. Ce qu'il a en tout cas bien vu, c'est que le théâtre est le lieu où peuvent le mieux se rencontrer le lyrisme et une certaine forme de narration « par personnages ».

La forme de base du théâtre est le couplet d'octosyllabes à rimes plates. C'est aussi celle des anciens romans et, dans un premier temps, des histoires ou chroniques. Cette conjonction formelle vient à l'appui de la conjonction générique qui a pu être induite des idées développées, par exemple, par Jacques Legrand : les deux se confortent l'une l'autre et, fondamentalement, la vue d'Aristote se concrétise dans la littérature française médiévale dès les XIIe et XIIIe siècles.

---

51. De ce point de vue, les considérations de Runnalls sur la variation des tons dans les mystères pourraient aisément s'appliquer à d'autres secteurs de production, comme il le reconnaît lui-même passagèrement, cf. G. A. Runnalls, *Études sur les mystères...*, p. 25.

Toutefois, au delà de cette similitude de base, le théâtre permet — a permis, depuis ses premières manifestations importantes en langue vulgaire[52] — aussi une grande variété formelle, qui peut prendre ou non la forme d'insertions lyriques, et il se montre plus souple en cela que le dit. C'est en ce sens qu'on peut, me semble-t-il, parler d'une poétique de l'entredeux à l'époque qui nous occupe : tout en conservant un ancrage dans la forme la plus simple qui soit (et qui n'accapare guère les auteurs d'arts de seconde rhétorique), il autorise des recherches formelles parfois aussi élaborées que celles qui sont définies dans les arts, tout en ne se limitant pas aux formes lyriques ou aux dispositifs strophiques qui y sont décrits. C'est cette situation que semble avoir cernée l'Infortuné, sans arriver à la théoriser complètement. Son grand mérite cependant est d'avoir mis le doigt sur une vérité que l'histoire littéraire pour sa part n'a pas toujours reconnue : ces variations devraient être en rapport avec le contenu et/ou les personnages ; comme les paroles, elles devraient être congruentes. Jean Bodel l'avait déjà bien compris, comme l'a montré finement A. Henry dans son étude de la versification du *Jeu de saint Nicolas*[53].

Si la pratique des rondeaux dans les farces est fréquente, celle, observable déjà chez Bodel, Rutebeuf et Adam de la Halle, des variations formelles dans les mystères l'est tout autant, en tout cas à partir du XVe siècle. Elle a été précédée par l'usage du serventois (curieuse coïncidence quand on se souvient de certaines observations qui précèdent) au XIVe s. dans les *Miracles de Notre Dame par personnages*. Et elle est, quand nous arrivons à bien scruter les textes, souvent congruente[54].

4. *Exemples et applications*

Il suffit, pour s'en convaincre, de quelques exemples, qui ne peuvent, vu le format de l'étude, être que partiels, voire parcellaires.

---

52. Qu'on pense au *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel ou au *Miracle de Théophile* de Rutebeuf.

53. *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, éd. Albert Henry, 3e éd., Bruxelles: Académie royale de Belgique, 1981 (Classe des Lettres; *Mémoires*, in-8°, 2e série, LXV/2), p. 62-73.

54. Cf. p. ex. Linda BURGOYNE, « Les Noyaux de théâtralité chez Gringore », *Le Moyen Français*, 19 (1986), p. 92-110, renvoyant à des observations pionnières de G. Di Stefano.

Le meilleur de ces exemples aurait sans doute été le *Mystère de saint Martin* d'André de la Vigne, mais il est trop facile — c'est l'œuvre d'un rhétoriqueur connu et reconnu, qui applique dans son théâtre sa poétique de rhétoriqueur — et aussi trop tardif, si l'on s'en tient à la date-butoir de 1472, qui limite les observations possibles de l'Infortuné. Mieux vaut se borner à des pièces qui auraient pu être vues, ou au moins connues, par l'Infortuné.

4. 1. Le *Mystère du roy Advenir* de Jean du Prier[55] a été représenté en 1455, devant le roi René d'Anjou. Il illustre au moins une partie des préceptes mis en avant par l'Infortuné, comme un examen même sommaire des différents points l'atteste.

4. 1. 1. C'est tout d'abord bel et bien l'adaptation d'une « histoire » perçue comme authentique, dont il existait plusieurs « translations[56] ». Il y a mieux : le prologue, qui insiste sur la véracité et la religiosité du sujet, précise que René d'Anjou fit d'abord faire une mise en prose avant d'en faire « ouvrer » un mystère, « pour plus augmenter la vie » du roi Advenir :

> Il est vroy que le noble roy
> René, que Dieu vueille garder,
> Fist mectre ce fait par arroy
> En prose pour le regarder ;
> S'avisa, pour plus augmenter
> La vie du roy Advenir,
> Qu'ung mistaire en feroit ouvrer
> Pour jouer ou temps a venir[57].

4. 1. 2. La règle de l'adaptation du nombre de personnages au statut social des protagonistes est respectée : le Conte d'Alagonne est pourvu de trois chevaliers, d'un maître d'hôtel, d'un écuyer. Semblablement, le roi Avenir est entouré de trois chevaliers, d'un maître d'hôtel, d'un conseiller, d'un messager, etc. La fille du roi a une « damoiselle ». Il est peu utile de continuer.

---

55. Jean DU PRIER, *Le Mystère du roy Advenir,* éd. Albert Meiller, Genève et Paris : Droz et Minard, 1970 (*TLF*, 157). L'œuvre se charge d'une pertinence particulière si, comme on le suppose (cf. *JdP*, II, p. 39 et 67-68), derrière le pseudonyme « L'Infortuné » se cache Regnault le Queux, et si Regnault le Queux est bien l'auteur de *L'Exclamation sur la mort de Marie d'Anjou*, sœur du roi René ; mais c'est un autre problème...

56. Meiller estime, p. XIX, que Jean du Prier aurait travaillé directement d'après une version latine, ce qu'il n'a pas véritablement démontré.

57. Jean du Prier, *Le Mystère du roy Advenir...,* v. 21-28.

4. 1. 3. Si le mystère ne comporte pas de lais ou virelais, il présente 25 rondeaux[58], trois ballades et une pièce à refrain — « branlant »? —, ainsi que de très nombreuses variations de schémas formels quittant le couplet octosyllabique à rimes plates.

Sans entrer dans trop de détails, on peut noter que Jean du Prier n'a pas toujours recours au même mètre dans les rondeaux[59] et que, selon un usage assez courant dans les farces, il les associe souvent à un déplacement, soit pour l'annoncer par une demande de congé, soit pour le rythmer[60]. Mais il lui arrive aussi de l'utiliser dans un moment solennel, à mettre en relief, comme une profession de foi[61]. La chanson (à refrain branlant?) n'est pas dépourvue de valeur comique : deux personnages y reconnaissent que leurs dieux ne valent rien face aux chrétiens[62].

Les ballades, toutes trois en décasyllabes, sont pour leur part concentrées dans la troisième journée, vers la fin, et tiennent le rôle que l'Infortuné assigne aux lais (à comprendre, dans un sens élargi, comme formes lyriques d'une certaine ampleur): l'une est une complainte, les deux autres des professions de foi particulièrement dramatiques, puisqu'elles émanent d'Advenir lui-même[63].

Sans composer de lai en forme, Jean du Prier a aussi souvent recours à des strophes layées, parfois des « deux et ars », des séries de mètres brefs, et des rimes fratrisées. L'éditeur considère ces dernières comme de « pures acrobaties[64]», alors que leur distribution montre qu'elles servent à souligner des moments de grande tension. Leur première occurrence se situe dans une réplique de diablerie où l'âme d'une sorcière se plaint de ses tour-

---

58. L'éditeur n'en mentionne, p. XXIII, que 23 : il n'a pas relevé ceux des v. 5300-07 et 6118-25.

59. Le mètre préféré est l'octosyllabe (cf. v. 377-84, 593-600, 963-70, etc.), mais on trouve aussi des vers de trois (v. 3439-46), quatre (v. 14017-24) et cinq (v. 385-92, 3324-31) syllabes.

60. Par exemple. v. 1520-27 (adieux de Balaam aux moines de Sanar), ou 10225-32.

61. Par exemple v. 1610-17 ou 6118-25.

62. V. 3383-422 ; structure : 5-s. ababbcbC unisonnantes, comme une ballade à 4 strophes, prolongée par un huitain de même structure, mais sans refrain.

63. V. 14446-73 (Advenir après son baptême, pour introduire un sermon en couplets d'octosyllabes), 14642-76 (Advenir sur la Trinité, en conclusion de son sermon), et 15358-85 (complainte au moment d'un congé).

64. Jean du Prier, *Le Mystère du roy Advenir*..., p. XXIV.

ments (avec une variante d'adaptation du *Pet au Vilain*)[65]. Les trois séries suivantes sont placées dans la bouche de chevaliers égyptiens préparant le martyre de Carbarant[66]. Les trois dernières séries, en décasyllabes, figurent dans un débat qui oppose Gadifer, chevalier grec converti, à deux autres chevaliers grecs qui veulent l'amener à renoncer à sa foi :

Le Premier chevalier grec
A, pouvre corps, regarde ton erreur !
Erreur te fait perdre amour et chevance,
Chevance aras et amour de pasteur,
Pasteur te poet gouverner en plaisance,
Plaisance pers et es en grant doubtance,
Doubtance aras encore de perir,
Perir te fault en paine et en grevance,
Grevance aras, car tu mouras martir.

À quoi Gadifer répond, après la tirade de même teneur d'un autre chevalier grec :

A, folle gens obstinez en pechiez,
Pechiez assez et ne vous chault de moy,
De moy en rien quelque pitié n'aiez,
N'aiez vouloir que je renie ma foy.
Ma foy me vault et non pas vostre loy,
Vostre loy n'est rien qu'une abusion,
Abusion vous mest en desaroy,
En desaroy vez vo perdicion[67].

Il ne s'agit clairement pas d'acrobaties, mais de ton élevé, d'une invective oratoire suivie d'un appel passionné, en strophes lyriques, à la conversion et à la foi.

On ne donnera enfin qu'un exemple de variation inusitée, témoignage de virtuosité technique que seul permet le théâtre, par rapport aux pratiques codifiées des Arts de seconde rhétorique, et même à la pratique générale des rhétoriqueurs. La tirade de Carbarant se préparant à affronter le martyre, au début de la deuxième journée[68], se compose d'un huitain 5-s. *ababbcbc*, suivi

---

65. V. 832-37.
66. V. 4939-45, 4955-61, et 4971-79 (cette dernière série non relevée par Meiller).
67. V. 5076-83, 5084-91 (et non 88) et 5092-99. Sur quoi Gadifer enchaîne trois types strophiques différents.
68. V. 4963-4995.

d'un autre 8-s. *ababbcbc* avec rimes fratrisées et parfois équivoques, 3 quatrains coués *8a8a8a4b* avec rimes fratrisées et, en concaténation avec la dernière rime b4, un dispositif *a7a3b7b7a7*. On peut, après cela, tirer l'échelle.

4. 2. On pourrait sans trop de peine se livrer au même exercice avec la *Passion* d'Arnoul Greban, ou mieux encore avec celle de Jean Michel, il est vrai trop tardive.

4. 2. 1. Comme *Advenir*, la *Passion* de Greban, achevée vers 1450, est chronologiquement pertinente : l'Infortuné aurait pu la connaître et, qui sait, la voir. Les relevés effectués par O. Jodogne au tome II de son édition sont éloquents en eux-mêmes[69], mais peuvent encore être affinés. On n'en donnera qu'un faible aperçu, en ciblant quelques formes qui pourraient trouver des échos chez l'Infortuné, tout en précisant que les observations qui suivent ne constituent que la plus minime partie du sommet de l'iceberg. À côté de quatrains coués (« deux et ars ») à base octo- ou décasyllabique, de plusieurs dizaines d'autres dispositifs variés, de plusieurs dizaines de rondeaux[70], dont on se dispensera ici, O. Jodogne relève six virelais et deux chants royaux.

4. 2. 2. Concernant les virelais, la première constatation, purement formelle, est qu'ils sont tous de structure différente. La deuxième est plus thématique : souvenons-nous que les « beaulx virlaiz » doivent orner « louenges ».

Les deux premiers présents dans la pièce figurent dans des scènes de congé : d'une part, Anne, Caïphe, Gamaliel et Roboam prennent congé d'Hérode après l'entrevue entre Hérode et les Mages, de l'autre, les Mages prennent congé de Notre Dame et Joseph leur souhaite bonne route[71]. De part et d'autre, la formulation cérémonieuse est en soi un éloge de la personne dont on s'éloigne, en même temps qu'une reconnaissance de sa puissance et de sa grandeur.

La troisième et la cinquième occurrences fonctionnent de la même façon, mais au moment opposé d'une entrevue : d'une part,

---

69. *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, t. II, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1983 (Classes des Lettres ; *Mémoires*, in-4°, 2e série, XIII / 2), p. 132-139.

70. En vers de 5, 7, ou 8 syllabes, et en vers coupés.

71. *Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban*, I, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1965 (Classes des Lettres ; *Mémoires*, in-4°, 2e série, XII / 3); respectivement v. 6545-57 et 6697-713, tous deux en 8-s., mais sur des schémas différents.

Notre Dame salue d'une strophe de virelai l'épousée de Cana, et celle-ci répond dans une strophe identique et unisonnante ; de l'autre, Abiron, Tubal et Jésus saluent Jérusalem sur le point d'accueillir le Sauveur[72]. Les deux premiers personnages y chantent la joie de Jérusalem à cette occasion, tandis que, dans un subtil contrepoint, Jésus annonce le deuil qui va frapper la cité ; la partie positive relève clairement du lyrisme de l'éloge, tandis que l'annonce négative témoigne au moins sympathie et compassion pour l'objet du discours.

La sixième et dernière occurrence pourrait se rattacher elle aussi à la rhétorique du congé (et de la salutation, et donc de l'éloge), à cette différence près qu'elle ne se situe pas en ouverture ou clôture de séquence. Perusine, une des dames de Jérusalem regardant la montée de Jésus au Calvaire, fait des adieux éplorés au « maistre » qu'elle va perdre, dans une strophe de virelai anisométrique, particulièrement complexe sur le plan technique mais aussi émouvante sur le plan thématique[73].

Seule la quatrième occurrence paraît faire exception : elle est dite par Pierre, Jacques et Jean alors qu'ils escaladent le Mont Thabor[74]. Apparemment rien de commun avec les cinq autres, à ceci près qu'elle sanctionne et souligne elle aussi un déplacement. Mais l'éloge y est présent : le discours des apôtres insiste sur la difficulté de l'entreprise et laisse entendre qu'ils en sortiront grandis, ce que Jésus ne manquera pas de confirmer dans une réplique voisine.

Si l'on cherche à synthétiser : les virelais ne sont dits (chantés ?) que par des personnages élevés, dans des situations solennelles, dont soit les destinataires, soit les émetteurs du discours sont valorisés. On peut estimer que la pratique de Greban et l'observation de l'Infortuné concordent assez bien, en dépit de divergences quant au nombre de couplets ou de vers.

Avant de quitter le virelai, il faut encore noter que la différence de statut des formes lyriques s'affirme très nettement dans l'épisode des noces de Cana. Le virelai de salutation solennelle est suivi de peu par des propos bachiques : des personnages secondaires s'incitent à bien boire, puis constatent avec désespoir que

---

72. Respectivement v. 11158-69 et 16176-95, tous deux en 5-s., mais sur des schémas différents.

73. V. 24002-14, en 7 et 5-s.

74. V. 13140-49, en 8-s., mais sur un schéma encore différent.

les pots sont vides[75]. Ils le disent... dans des rondeaux, dont on a vu qu'ils sont associés au registre farcesque.

4. 2. 3. Quant aux deux poèmes placés sous la rubrique *chant royal*, il s'agit en fait de ballades, mais qui pourraient rencontrer le souhait d'insérer des lais, au sens de lyrisme grave, à ceci près qu'ici ils n'ornent pas « regretz et plaintes[76] », mais bien l'action de grâce la plus sublime : celle de la naissance du Sauveur.

La première présente d'ailleurs un dispositif beaucoup plus complexe qu'une simple ballade et atteste aussi la présence de lais dans les moments graves. Elle intervient au moment où Joseph, revenant avec des provisions, découvre que l'enfant divin est né. Dans un chœur à deux voix, Marie et Joseph vont « adorer » l'enfant. Marie dit (chante ?) une strophe de ballade (10-s. *ababccddcdC*), et Joseph enchaîne sur une strophe de lai, un seizain anisométrique sur deux rimes en miroir, et ce dispositif est répété trois fois[77]. L'audace formelle de la construction ne se rencontre pas dans la poétique usuellement codifiée ; elle n'est possible qu'au théâtre parce que justement seul le théâtre permet ces audaces, et depuis le début, fondé qu'il est sur la variété des tons, et elle est parfaitement adaptée à la solennité du moment, qu'elle souligne en rompant les schémas reçus.

Ce n'est sans doute pas un hasard si la seule autre ballade est réservée elle aussi à l'enfant divin qu'on adore. Elle est dite par les Mages en guise de salut, à raison d'une strophe par roi[78], et elle frappe aussi par son ampleur formelle inusitée : des strophes de 13 décasyllabes avec refrain de deux vers (*aabaabccdeDE*). Cette envolée sera suivie d'un échange en rimes plates, qui débouche sur le virelai de congé signalé plus haut.

On a donc bien affaire à une poétique qui par certains côtés est digne de celle des rhétoriqueurs, mais qui compose aussi avec le discours simple, reflet de la variété des tons, des épisodes, des paroles et des personnages : l'Infortuné n'a pas si mal vu.

4. 3. On pourrait se livrer aux mêmes considérations pour certaines moralités, aux schémas parfois très complexes, comme

---

75. V. 11180-89 et 11198-207 respectivement.

76. L'expression « chant royal » figure dans *Le Mystère de la passion...*, t. II, p. 135. Les plaintes de la Vierge au pied de la Croix sont pour leur part en quatrains coués 10-s. / 4-s.: cf. v. 25205-356.

77. V. 5044-124.

78. V. 6634-72.

Bien Advisé, Mal Advisé, qui daterait de 1436, ou encore *L'Omme juste et l'Omme mondain* de Simon Bougouin, dont la première représentation connue est de 1476.

Cette dernière présente une particularité qui amène à se poser une ultime question quant au champ d'application des observations de l'Infortuné : elle comporte exceptionnellement des parties en prose. Dès lors, le texte de *L'Instructif* pourrait-il aussi viser un type de production, déjà évoqué fugitivement, mais qu'il ne mentionne pas : les prosimètres ?

Comme les pièces de théâtre, les prosimètres sont, par définition, « par personnages »; comme elles, ils offrent dans les tirades de ces personnages une grande variété formelle qui souvent échappe aux schémas codifiés dans les autres Arts de seconde rhétorique ; comme elles encore, ils se déroulent selon un scénario et pourraient à la limite faire l'objet d'une représentation[79].

On pourra objecter, avec raison, que le développement majeur des prosimètres est postérieur à 1472, et que l'Infortuné n'aurait pas pu en connaître beaucoup. Néanmoins, parmi les rares œuvres antérieures, deux se prêtent à des rapprochements qui laissent rêveur, car ils contribuent à éclairer deux des difficultés signalées dans l'analyse du chapitre, à savoir la présence, à première vue un peu insolite, du juge et des mariniers. En effet, la première production de Pierre Michault, composée entre 1462 et 1464, n'est autre que... *Le Procès d'Honneur féminin*, où le juge, Dame Raison, n'est vraiment pas laissée « seulette[80]». Quant au «*roman* de chevalerie allégorique » rédigé en 1457 par René d'Anjou, il s'agit bel et bien aussi d'un prosimètre[81]; or, l'un de ses épisodes pittoresques est la traversée mouvementée de la mer par le Cuer et ses compagnons pour se rendre à l'île du dieu d'Amours, dans

---

79. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « Débats et moralités dans la littérature française du XVe siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique », *Le Moyen Français*, 19 (1986), p. 203-244.

80. Pierre MICHAULT, *Œuvres poétiques*, éd. Barbara Folkart, Paris : 10/18, 1980, p. 25-68. Dans sa description de la cour de justice, Michault précise que Raison est assistée de Droit, Preudommie, Bon Advis et Sain Jugement (p. 29).

81. René D'ANJOU, *Le Livre du Cuer d'Amours espris*, éd. Susan Wharton, Paris : 10/18, 1980 ; l'expression est de l'éditrice, p. 15, mais c'est moi qui souligne.

une barque dont l'équipage est constitué de deux « dames marinières » très au fait des techniques et du vocabulaire de la navigation...[82]

4. 4. Il faut enfin, pour aller vers la conclusion, jeter un coup d'œil sur la postérité. On se limitera ici au premier qui, au-delà de la lignée des Arts, va renouer avec une réflexion sur le théâtre : Thomas Sebillet. Un peu comme l'Infortuné, mais de façon plus restrictive, Sebillet ne traite pas dans l'intitulé de son chapitre VIII du livre II du théâtre en tant que tel, mais bien *Du Dialogue, et ses espèces, comme sont l'Eclogue, la Moralité, la Farce*[83]. Pas question, toutefois, de genre narratif, ni d'ailleurs de mystère — il est vrai que celui-ci est alors frappé d'interdit.

Pour ce qui est de la moralité, Sebillet privilégie celle dont ne parle pas l'Infortuné : la moralité parfois appelée pathétique ou historique, mettant en scène des personnages humains, qu'il rapproche de la tragédie, « en ce qu'elle traitte fais graves et principaus » (p. 161), à la différence que le dénouement n'en est pas toujours triste et douloureux. Il ne place la moralité plus fréquente, l'allégorique, qu'en second lieu, dans des termes pas très éloignés de ceux de l'Infortuné : il faut déduire une proposition morale, « soubz fainte de personne atribuée a ce que veritablement n'est homme ne femme : ou autre Enigme et allégorie faisant a l'intruction des mœurs » (p. 163). Les personnes doivent avoir du « Décore » et il faut veiller à la juste expression du sens moral. La moralité peut s'accommoder de toutes sortes de vers : ballades, triolets, rondeaux doubles et parfaits, lais, virelais, « tous amassés comme morceaus en fricassee » (p. 164). S'il conseille le décasyllabe, en raison de la gravité du sujet, il reconnaît le mélange non seulement des mètres et des arrangements formels, mais aussi des tons.

Son avis sur la farce est plus sévère. Le rapport avec la comédie latine est ténu, et la division en actes et scènes (qu'il n'évoque pas à propos de la moralité) ne lui conviendrait pas, car « le vray suget de la Farce ou Sottie françoise, sont badineries, nigauderies, et toutes sotties esmouvantes à ris et plaisir » (p. 165). On notera au passage que Sebillet accorde une sorte de résurrection tardive à

---

82. *Ibid.*, p. 102 sqq ; on rappellera la possibilité, évoquée ci-dessus note 55, d'un lien de l'Infortuné avec la maison d'Anjou : serait-ce une coïncidence de plus dans un dossier décidément troublant ?

83. Thomas SEBILLET, *Art poétique françoys*, éd. Félix Gaiffe, Paris : Nizet, 1932 (*STFM*), p. 157-66.

la sottie, sur laquelle l'Infortuné était muet, mais qu'il opère en même temps une confusion un peu abusive. Si les moralités peuvent tenir lieu de tragédies et de comédies, la farce serait à rapprocher des mimes et priapées, pour le « ris dissolu ». Alors que l'Infortuné voulait élever le langage de la farce, Sebillet l'abaisse, prônant sans plus l'usage de l'octosyllabe à rimes plates, sans laisser de place aux formes que recommandait son devancier. Le rappel des genres antiques se fait donc plus explicite, mais la vision est aussi plus réductrice, ce qui permet de conclure.

Conclusion

L'Infortuné expose sur le théâtre une doctrine qui se distingue de celle des autres Arts de seconde rhétorique. Cette doctrine paraît lui avoir été inspirée par les principes de base qui, de la *Poétique* d'Aristote, ont transité jusqu'au Moyen Âge et ont abouti notamment à l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand. Elle seule suffit à illustrer l'Infortuné pour marquer une charnière.

L'observation de la pratique théâtrale de son temps, mâtinée de ces principes, aboutit à un exposé qui illustre à plus d'un égard la notion de *poétique de l'entredeux*: poétique à mi-chemin du narratif et des genres lyriques, poétique qui se réclame d'une grande variété de ton mais aussi, de façon plus explicite et plus systématique que dans les autres Arts, d'une adéquation des discours aux contenus et aux personnages, poétique qui s'écarte de l'enseignement des autres Arts, limité aux formes lyriques ou aux strophes de dits, poétique qui peut rivaliser avec celle des rhétoriqueurs tout en s'en écartant, poétique dont les germes se situent au XIIIe siècle, mais que la Renaissance abandonnera.

Reprise directement aux sources antiques (Aristote et Horace), cette doctrine sera en effet comprise de façon plus étroite par les auteurs d'Arts poétiques de la Renaissance, qui l'appliqueront avec des cloisonnements et des règles (pas toujours d'origine) sur les apparences qui, en fin de compte, vont priver le théâtre de sa poétique originelle, de sa liberté et de sa communion avec toute création d'histoire, soulignée par sa liberté formelle, que seule permet d'atteindre l'ampleur des grands mystères.

Les arbres des règles ont quelque peu caché la forêt poétique que l'Infortuné a peut-être aperçue au spectacle des mystères...

Claude Thiry
Université catholique de Louvain
Université de Liège

II. Autour des *Douze Dames de Rhétorique*

Fresque du château de Saint-Maire à Lausanne : Gravité de Sens