

Claire Stolz, Christelle Reggiani, Laurent Susini (dir.)



Jean Bodel
Adam de la Halle
Des Périers
Viau
Voltaire
Hugo
Bernanos



Nous exprimons ici notre plus vive gratitude à Văn Dung Le Flanchec et à Stéphane Marcotte qui ont bien voulu se charger de la relecture des articles concernant le Moyen Âge et le XVI^e siècle, avec le scrupule que nous leur connaissons tous. Notre reconnaissance va aussi aux contributeurs de cet ouvrage ainsi qu'à l'UFR de Langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui, pour la huitième année consécutive, ont permis la tenue d'une journée d'agrégation consacrée à la langue et au style des auteurs au programme, ainsi que la publication dans ce volume des communications. Nous tenons enfin à remercier Olivier Soutet qui, malgré des délais extrêmement courts, a aimablement accepté de préfacer ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*,
Marot, Molière, Prévost,
Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance.
Être et Faire
dans les « Feuilletts d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

*Une Syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture
de la perception*
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*
Maria Asnes

*Par les mots et les textes. Mélanges
de langue, de littérature et
d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
(*Questions empiriques et
formalisation
en syntaxe et sémantique 4*)
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication
Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani, Claire Stolz
& Laurent Susini (dir.)

Jean Bodel, Adam de la
Halle, Des Périers, Viau,
Voltaire, Hugo, Bernanos



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne
Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-619-5
PDF complet – 979-10-231-2016-5

Préface – 979-10-231-2017-2

I Dominguez-Guillaume – 979-10-231-2018-9

II Combettes – 979-10-231-2019-6

II Réach-Ngô – 979-10-231-2020-2

III Adam – 979-10-231-2021-9

III Bigot – 979-10-231-2022-6

III Vuilleumier Laurens – 979-10-231-2023-3

IV Abiven – 979-10-231-2024-0

IV Paillet – 979-10-231-2025-7

V Gouvard – 979-10-231-2026-4

V Wulf – 979-10-231-2027-1

VI Smadja – 979-10-231-2028-8

VI Watine – 979-10-231-2029-5

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial
Sébastien PORTE

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PREMIÈRE PARTIE

Jean Bodel et Adam de la Halle

PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES

DANS *LE JEU DE SAINT NICOLAS* DE JEAN BODEL,
LE JEU DE LA FEUILLÉE ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION*
D'ADAM DE LA HALLE

Véronique Dominguez

Université de Nantes

Faire des Jeux de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, poètes arrageois du XII^e et du XIII^e siècle, un objet d'étude conjoint, constitue au premier abord une nouvelle invitation à réfléchir sur les origines du théâtre en langue vernaculaire. Mais la nature mythique de ces origines a maintes fois été soulignée, que ce soit par rapport aux drames liturgiques ou aux fêtes folkloriques¹. En revanche, le regroupement des trois pièces sous l'appellation générique de théâtre pose un problème encore mal élucidé. Dans une production médiévale tout entière vouée à la performance² dite ou chantée, peut-on, doit-on accorder une place particulière au théâtre ? Il y a théâtre quand les différentes voix d'un texte sont prises en charge non pas par un jongleur mais par des acteurs « assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes »³. Dès lors, l'action n'est pas racontée, elle est jouée, c'est-à-dire incarnée, en gestes et en voix, par des acteurs qui construisent des personnages⁴. Ce sont les relations entre les personnages

- 1 M. Rousse, « *Le Jeu de saint Nicolas*, tradition et innovation », dans *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, dir. M.-M. Castellani et J.-P. Martin, Arras, Presses de l'université d'Artois, 1994, p. 153-162 ; D. Poirion, « Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le *Jeu de la feuillée* », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, 1966, p. 125-135.
- 2 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 429-431.
- 3 O. Jodogne, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 8, 1965, p. 1-24, 178-189, cit. p. 1.
- 4 Sur le personnage comme construction concertée de l'acteur, et sa dialectique avec l'action, voir P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 247-252.

qui tissent l'action, dont la cohérence se déploie dans un temps et un espace destinés à des spectateurs. Si les manuscrits qui les ont consignés leur ont donné le titre de « jeu », aucun ne désigne ces trois textes comme des jeux « par personnages », alors que ce titre est fréquemment attribué plus tard à des textes aux représentations attestées⁵. On peut donc s'interroger sur la désignation de ces pièces comme œuvres théâtrales. Bien qu'on n'ait aucune trace de leurs représentations, la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras a pu commander à Jean puis à Adam, à trois générations d'intervalle, ces *Jeux* pour ses fêtes, comme l'ont fait les confréries des siècles ultérieurs⁶. Mais les trois textes contiennent-ils des indices de leur conception ou de leur exécution « par personnages » ?

12 Familière aux études théâtrales⁷, la difficulté à trouver le jeu dans le texte est bien illustrée par les œuvres des deux poètes arrageois, qui *a priori* ne sont pas théâtrales. Jean Bodel est d'abord un inventeur de formes textuelles aussi variées que les fabliaux, les *Congés*, voire les pastourelles, et sa chanson de geste *Les Saisnes* contribue à la rénovation du genre⁸. Adam de la Halle, dans son œuvre même, s'est déclaré comme son successeur⁹. Auteur d'un *Congé*, de *Jeux-partis* et de *Vers de la mort*, il est également musicien, producteur de chansons et de motets¹⁰. Les témoins manuscrits des trois *Jeux* arrageois soulignent

- 5 G. A. Runnalls, « Titles and genres in medieval French religious Drama », dans *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 51-57.
- 6 Dans R. Berger, *Le Nécrologe de la confrérie et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, t. XI/2, 1963, figure un « Jean Bodiaus » mort entre 1209 et 1210, p. 14. Adam était, lui, membre du Pui Notre Dame (R. Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981, p. 112).
- 7 C. Symes, « The appearance of early vernacular plays : forms, functions and the future of medieval theater », *Speculum* 77, 2002, p. 778-831.
- 8 L. Rossi, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, t. 112, 1991, p. 312-360.
- 9 J. Dufournet a montré les échos de Bodel chez A. de la Halle, dans *Sur le Jeu de la feuillée. Études complémentaires*, Paris, SEDES, 1977, p. 71-93, et « Intertextualité du *Jeu de Robin et Marion* : mise au point » dans « *Plaist vos oïr bone cançon vallant ?* », *Mélanges François Suard*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, t. I, p. 221-229.
- 10 Voir P.-Y. Badel, dans Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, le Livre de Poche, 1995.

la filiation des deux poètes autant qu'elle met en question la définition de leurs *Jeux* comme théâtraux. Composé vers 1202, *Le Jeu de saint Nicolas* n'est parvenu que dans un seul manuscrit, copié, lui, à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e siècle : le BnF fr. 25566, de la collection La Vallière. Ce même manuscrit contient également l'unique version complète du *Jeu de la Feuillée*, ainsi qu'une des trois versions du *Jeu de Robin et Marion*. Que *Robin* ait été copié deux fois et ailleurs qu'en Picardie¹¹ témoigne à la fois de son succès et de la notoriété d'Adam, dont la composition du manuscrit fr. 25566, en grande partie dédiée à son œuvre, est aussi la preuve¹². Mais cette notoriété, n'est-ce pas celle de « chieus maistre Adam [qui] savoit dis et chans controuver »¹³ ? Enfin, les autres manuscrits où figurent les textes de Bodel n'ont pas jugé bon d'intégrer son *Jeu de saint Nicolas*.

Par conséquent, la tradition manuscrite prise dans son ensemble ne montre pas que les trois *Jeux* aient été perçus comme des textes de théâtre, distincts du reste de la production de Jean ou d'Adam. Quant aux didascalies, celles qui indiquent en marge du texte les déplacements ou le jeu des acteurs sont très peu nombreuses¹⁴. Mais les didascalies donnant le nom du protagoniste qui va prendre la parole ne sont pas non plus des indices sûrs de jeu « par personnages ». D'abord, elles ont souvent été rectifiées par les éditeurs – mais une désinvolture si marquée chez les copistes n'appelle-t-elle pas autant la correction que la réflexion¹⁵ ? Ensuite, dans la *Feuillée*, les noms parfois véritables du *Nécrologe* arrageois, *Hane li Merciers*, *Rikece Auris* ou *Guillos li petis*, confortent par les archives l'illusion

11 Sur la tradition manuscrite de Robin, voir G. Parussa, M. Cruse et I. Ragnard, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Text, Music », *Studies in Iconography*, 25, 2004, p. 1-46.

12 S. Huot, *From song to book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London, Cornell, 1987, p. 64-74.

13 *Jeu du Pèlerin* (v. 40. *Le Jeu de Robin et Marion*, suivi du *Jeu du Pèlerin*, éd. Ernst Langlois, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1992, p. 69-75.

14 *Le Jeu de saint Nicolas*, après le vers 453 ; *Le Jeu de la Feuillée*, après le vers 873 ; aucune occurrence dans *Le Jeu de Robin et Marion*.

15 Voir A. Henry, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 3^e éd., 1981 (désormais A. Henry, 1981), notes aux v. 396-407, 745, 760, 771, 791 sq., 827, 851, 1079, 1369, 1408..., *Le Jeu de la Feuillée*, éd. Ernst Langlois, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1984, notes p. 51-53 et *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., notes p. 52-57.

d'une parole distribuée entre plusieurs voix. Mais deux manuscrits, qui ne contiennent respectivement que les 170 et 174 premiers vers du *Jeu de la Feuillée*, indiquent « Adam » comme premier locuteur, sans donner de nom à ceux qui lui donneraient la réplique : « or se lieve un persounage et respont », « et uns autres respont »¹⁶. Est-ce à dire que ces personnages n'en sont pas ? Si la répartition de la parole relève alors d'une mise en scène, c'est celle de l'écriture et de la subjectivité chères au XIII^e siècle français¹⁷, qu'on trouve aussi dans les *jeux-partis* où Adam et « Sire Jehans » Bretel, autre célèbre animateur du Puy d'Arras, se donnent la réplique.

14

Ce que les manuscrits mettent en valeur, c'est donc à la fois la filiation d'un poète à l'autre et la variété de leurs œuvres respectives. Et c'est dans ce contexte, *a priori* peu favorable à la conception de leurs Jeux comme textes théâtraux, que celle-ci pourtant se dessine. D'abord, en comparant le début des trois œuvres, on verra qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. En souvenir de Jean, qui proposait conjointement un prologue narratif distinct du jeu et un début « par personnages », double preuve d'un talent dont si souvent il se targue¹⁸, Adam a exhibé dans l'ouverture de ses œuvres leur modalité théâtrale, incarnée. Ensuite, rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémonique », du jeu et de la mise en scène ? Sans négliger cette dimension, on soulignera les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire l'observation des rimes et des mètres comme indications de mise en scène. Enfin, l'incarnation inaugurale, les rimes ou les mètres, ne révèlent des jeux théâtraux que parce qu'ils rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages.

PROLOGUES

« Oiiés, oiiés, seigneur et dames » : que les 114 premiers vers du *Jeu de saint Nicolas* aient été interprétés ou non par un acteur appelé « li

¹⁶ JF, p. 51.

¹⁷ M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 57-68.

¹⁸ Sur les effets de signature chez Bodel, voir C. Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel : l'art de séduire un public*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 16-20.

precieeres »¹⁹, ce prologue n'en demeure pas moins une narration, comme le souligne sa position sous l'égide d'*auctoritates* que « [...] content li voir disant » (v. 7)²⁰. Or, c'est peut-être la composante narrative des prologues qui conduit les textes dramatiques à en faire très souvent l'économie jusqu'au XIII^e siècle²¹. Le *Ludus Super Iconia Sancti Nicolai* d'Hilaire, source probable du *Jeu de saint Nicolas*, n'en a pas, mais *Le Jeu de la Feuillée* non plus. Quant au *Jeu de Robin et Marion*, il n'est précédé d'un éventuel prologue, *Le Jeu du Pèlerin*, que dans le manuscrit 25566²².

Dans le prologue de Bodel, on trouve un dialogue, mimant l'échange de paroles entre le roi et le *preudome* :

Vilains, dist li rois au preudome,
 en chel fust as i tu creanche ?
 – Sire, ains est fais en le sanlanche
 Saint Nicolai, que je mout aim. [...]
 Vilains, je te ferai larder,
 s'il ne monteplioie et pourgarde
 mon tresor [...] (v. 30-33, 39-41).

Albert Henry a montré les différences entre la pièce et le prologue, pour déclarer celui-ci apocryphe²³. Pourtant, la comparaison des dialogues entre le roi et le *preudome* dans le prologue et dans l'action révèle moins des différences qu'une variation de statut et de nature, entre récit et théâtre. Le dialogue du récit ne fournit pas des dialogues, mais un rapport de forces que Bodel reprend en dramaturge.

19 La question de la prise en charge du prologue par un acteur diffère de la discussion sur son authenticité. Sur ce dernier point, voir *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. Albert Henry, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2008, bibl. 84, p. 18.

20 G. Dahan, « Note sur les prologues des drames religieux, XI^e-XIII^e s. », *Romania*, vol. 97, 1976, p. 306-326, en particulier p. 309-316.

21 D. H. Carnahan, *The Prologue in the Old French and Provençal Mystery*, New Haven, Morehouse and Taylor Company, 1905, p. 10.

22 Bruno Bettens choisit de le réhabiliter avec les autres interpolations : tous « méritent de figurer à leur place dans une édition du... manuscrit de la Vallière », voir son édition électronique disponible sur <http://virga.org>, p. 2.

23 A. Henry, 1981, p. 42-50.

Dans le prologue, le roi « commande », que ce soit la prison (v. 44), l'exécution (v. 72), ou la libération finale du *preudome* (v. 99). La garde du trésor est faite « pour ti sousprendre » (v. 43), « pour coi m'as tu dechut ? » (v. 67) : le roi s'affronte à son prisonnier et non au saint, dans l'exercice d'un pouvoir dont la tyrannie ne peut affecter que des hommes. Face à lui, le *preudome* entretient avec Nicolas une relation de vénération et de « creanche » (v. 33 et 34), formes d'une sujétion que ses supplications au roi reprennent : « Ah roi ! Pour Dieu, car me respite ! » (v. 74). À leur dialogue en deux temps répondent dans la pièce trois scènes, où commandement et sujétion s'inversent, au point que le *preudome* lance des injonctions au roi (v. 1447 *sq.*), puis prend l'initiative de leur dialogue en l'interrogeant sur les murmures de Tervagan (v. 1515). Il a le dernier mot de la pièce, et s'adresse dans un « nous » fédérateur aux protagonistes convertis comme au public chrétien : « A Dieu dont devons nous canter / Hui mais : *Te Deum Laudamus* » (v. 1532-1533), tenant un rôle qui sera celui de personnages d'autorité comme l'évêque du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf. Or, ce renversement du rapport de force entre roi et *preudome* est soutenu par la création d'un personnage : le bourreau Durant.

Quand il prend la parole, le *preudome* ne manque pas de décliner les vers 34 à 38 du prologue, rappelant à l'envi les vertus de saint Nicolas (v. 518-531 ; 1229-1232 ; 1324-1325). Mais l'évolution de la pièce repose sur le développement des vers 76-77, où lui-même résumait l'enjeu de la pièce, qui est de « savoir se ja de ches liens / Me geteroit sains Nicolais ». Or, de ces « liens », sur l'impulsion subite du roi sarrasin, naît un personnage : « Senescal, maine le a Durant, / Men tourmenteour, men tirant » (v. 538-539). Au cœur de l'action, Bodel donne aux « liens » et autres « carquan[s] » où le prologue « frem[oit] » (v. 45) le « vilain » un corps : celui d'un bourreau. Comme personnage aux contours précis, celui-ci est inédit dans la légende de saint Nicolas, mais l'insistance sur les « commandements » royaux dans le prologue prépare son apparition. « Arriere, vilain ! Au *lien* ! » (v. 1235), « Crestiens, crestiens, duel ai / De chou que ai tant *respité* » (v. 1455) : Durant reprend certains mots que le *preudome* éploré adressait au roi dans le prologue. Le dialogue du prologue a donc donné les premiers mots d'un rôle justifié en tant que tel par une interprétation du commandement royal comme tyrannie

lunatique. Car Durant ne naît pas du dialogue contenu dans le prologue, mais des relations du roi avec sa cour. Bodel a entouré son monarque d'un personnel à l'obéissance servile, des émirs (Outre l'Arbre Sec excepté) au *senescaus*, qui massacre une statue qu'il craignait tant avec un soin où transparait sa peur obséquieuse. Ainsi, le bourreau n'est que l'un des personnages générés par un pouvoir royal aussi absolu que versatile. Mais il permet l'inversion de la relation entre le roi et le *preudome*. Car c'est quand le roi a retiré tout pouvoir à Durant que le *preudome* peut occuper une position moins soumise, que la menace de la massue ou des pinces lui interdisait jusqu'alors.

Si Jean Bodel a « estor[é] » (v. 113) dans son *Jeu de la novation*, c'est sous la forme des personnages et de leur caractérisation. Le dialogue entre roi et *preudome* contenu dans le prologue a donné au personnage de Durant le début de son texte. Mais la logique de son rôle naît de l'interprétation « par personnages » du pouvoir royal. L'écho précis du prologue dans le texte de Durant conforterait plutôt l'attribution du prologue à Bodel, et la cohérence poétique de l'ensemble. Et la création de Durant, tout comme l'inversion des relations entre roi et *preudome* que le bourreau accompagne, soulignent la différence de statut entre le prologue, narratif et l'action, dramatique.

Mais de cette façon, Bodel souligne aussi le caractère accessoire du prologue par rapport à l'action, comme le montre l'ouverture de la pièce, où surgit un autre personnage :

Roys, chil Mahom qui te fist né
Saut et gart toi et ten barné
Et te doinst forche de resqueurre
De chiaus qui te sont courut seure... (v. 115-118).

Comment le spectateur identifiait-il « Auberons li courlius », dont le nom et la fonction ne sont précisés par le dialogue qu'au vers 239 ? À sa rapidité, sans doute, l'essentiel étant de saisir sa fonction de messenger. Mais, en le préférant à d'autres messagers épiques, Bodel lui prêtait une apparence probablement remarquable, où la petite taille s'alliait soit à la grande beauté du fils de César et Morgane dans le *Huon de Bordeaux*, soit à la difformité que la *Bataille Loquifer* prêtait avant le *Jeu* à son frère

Picolet²⁴. Jean Bodel propose donc un début dramatique *in medias res* exemplaire, qui suscite la curiosité de façon naturelle, en apportant quelques informations nécessaires à l'enclenchement de l'action²⁵. Et c'est peut-être dans la confrontation entre ces deux commencements possibles de l'œuvre, le récit prologué et l'ouverture *in medias res*, que son *Jeu* s'avère un laboratoire de la performance « par personnages ».

N'est-ce pas ce tour de force dramatique que se rappelle Adam, dont *Le Jeu de la Feuillée* ne comporte pas de prologue ?

Seigneur, savés pour coi j'ai men abit cangiét ?

18 Il met d'emblée l'accent sur un élément visuel : le costume. Mais pourquoi préciser qu'il est « cangiét », alors qu'il s'agit du premier contact entre Adam et les spectateurs ? Soit celui-ci se changeait sur scène avant de prendre la parole, soit le public devait remarquer un costume inhabituel chez ce personnage, voire chez cet acteur – Adam, le fameux poète arrageois ? Dans tous les cas, le vers n'a de sens que parce qu'il suppose un étonnement du public, aussitôt dissipé : « J'ai esté avoec feme, or revois au clergiét » (v. 2). Adam a donc troqué son costume de mari, ou d'amoureux courtois (lequel, d'ailleurs ?) contre une robe de clerc, et ce changement constitue le cadre de toute l'action ultérieure. Cette robe est une « cape », à laquelle Crokesos reconnaîtra sans peine « [...] Adan, fils maistre Henri » (v. 654-655). Si la cape est un vêtement banal, puisqu'elle s'avère entre autres celui de Cliquet, qui la laisse pour payer ses dettes dans *Le Jeu de saint Nicolas*²⁶, son identification comme costume d'étudiant parisien²⁷ dans la *Feuillée* n'empêche pas le curieux commentaire du *derivé* :

LI DERVÉS : Qui est chieus clers a chele cape ?

LI PERES : Biaus fieus, ch'est uns parisiens.

LI DERVÉS : Che sanle mieus uns pois baiens (v. 422-424).

24 M. Rossi, « Sur Picolet et Auberon dans la *Bataille Loquifer* », dans *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem, Marche romane*, 1978, p. 569-591, en particulier p. 586.

25 P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 128.

26 Éd. cit., v. 759, 1320-1323.

27 J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, SEDES, p. 30 et 295.

La remarque de celui qui souvent fait entendre ce que la décence tairait peut suggérer l'extravagance de la mise d'Adam, qu'elle soit désordonnée (« baiente », c'est-à-dire « crevée », déchirée²⁸ ?) en signe de son bouleversement, ou simplement incongrue en présence des arrageois qu'il ne parviendra pas à quitter. Ainsi, l'image initiale de « l'abit cangiét », qui condense le projet d'Adam et sa décevante issue, participe bien du ressassement existentiel dans lequel Adam s'enferme dès sa première tirade²⁹. Mais elle en fournit une version visuelle qui, suppléant la fonction d'exposition du prologue, offre un parfait commencement *in medias res* de l'action dramatique, entre surprise et information.

Le Jeu de Robin et Marion illustre les deux types d'ouverture de l'action. Dans *Le Jeu du Pèlerin*, le choix d'un « refrain-centon »³⁰ très connu pour vers inaugural est celui d'une ouverture marquée par le plaisir de la reconnaissance d'une chanson populaire³¹, qui apporte de manière elliptique les informations nécessaires à l'évolution de l'action : « Robin m'aime, Robin m'a »³², le nom de son amant suggère celui de la protagoniste dans toutes les pastourelles, mais aussi le scénario qui suit, et que le chant du chevalier confirme. Mais le passage d'un dispositif lyrico-narratif pris en charge par la seule voix du chevalier-poète à une forme « par personnages » distincts est souligné de deux façons : par les voix, masculine et féminine, des chanteurs, et par le commentaire : « Por coi cheste canchon cantés ? » (v. 16), l'alternance du chanté au parlé prenant sa force dans le cadre d'une performance réelle, où les chants font progresser l'action plutôt qu'il

28 F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, Paris, Bouillon, 1881-1902, t. 1, p. 552.

29 A. Leupin, « Le ressassement. Sur *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 239-268.

30 Sur ce terme, voir J. Chailley, « La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion* », dans *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 111-117, en particulier p. 112.

31 M. Zink, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972, p. 78-83.

32 On le trouve dans une chanson de Perrin d'Angicourt, citée par K. Barstch, *Romances et pastourelles françaises des XI^e et XII^e siècles* (1870), Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 295.

ne l'interrompent³³. S'il est pris en compte, *Li Jus du Pelerin* constitue de toute façon un prologue atypique. De *Robin*, il n'annonce rien, sinon le dispositif « par personnages ». Tout se passe comme si Adam, ou celui qui a placé le *Pelerin* au centre du manuscrit 25566, exhibait en la redoublant la dimension incarnée de son *Jeu*.

RIMES ET MÈTRES

C'est donc en poètes confirmés, conscients de la différence entre récit et théâtre, que Jean Bodel et Adam de la Halle ont réfléchi dès l'ouverture de leurs Jeux à l'écriture « par personnages ». Les textes portent-ils ensuite d'autres traces de destination à ce type de performance ?

20

Willem Noomen³⁴ considérait la rime mnémotecnique comme l'un des supports du jeu de l'acteur, et *Le Jeu de saint Nicolas*, comme « la première pièce où s'observe [c]e système » : « La rime étant plate, le premier interlocuteur termine sur le premier vers d'une paire, le second enchaîne en prononçant le deuxième, [...] l'hypothèse [étant] que la fonction du jeu de rimes est [...] de guider les acteurs »³⁵. Cependant, puisque la rime mnémotecnique ne s'applique qu'aux octosyllabes à rimes plates, et que les textes de théâtre médiéval se caractérisent par la diversité de leurs mètres³⁶, les failles de ce dispositif sont nombreuses, et reçoivent souvent une explication simple. À quelques exceptions près³⁷, les chansons qui émaillent *Robin et Marion* ne s'y intègrent pas ; mais c'est une façon de souligner la différence d'exécution entre chant et parole. Dans la *Feuillée*, le « Bau ! » du dervé (v. 556) ne rime pas avec son commentaire

33 A. Drzewicka, « Pourquoi chantez-vous cette chanson? Remarques sur la fonction des insertions musicales dans *Le Jeu de Robin et Marion* », dans *Points de contact. Études sur les rapports entre la littérature et les autres domaines de l'art*, dir. A. Drzewicka, Kraków, Viridis, 1995, p. 87-100.

34 Voir Willem Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémotecnique », *Neophilologus*, 40, 1956, p. 179-193.

35 *Ibid.*, p. 179-180.

36 G. Di Stefano, « À propos de la rime mnémotecnique », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotecnique médiévale*, dir. Bruno Roy et Paul Zumthor, Montréal, Presses universitaires, 1985, p. 35-42, en particulier p. 36.

37 V. 82-83, 163-164, 674-675, 688-689, 746-747.

par *Rikece Auris*, « K'est chou ? Seront hui mais riotés ? » (v. 557) : mais la « grant merveille de faerie » (v. 563) qui s'ouvre alors s'en détache mieux du reste de l'action. Enfin, *Saint Nicolas* abonde en ruptures de la rime mnémonique. Y échappent entre autres la prière du roi à Tervagan (v. 164-165 et 182-183), les cris de Connart, (v. 224-225 et 238-239 (v. 575-576 et 587-588) ou le massacre des chrétiens (v. 395-396), sans parler des interventions de l'ange³⁸. La rupture s'explique alors par le caractère d'exception de ces scènes ou de ces personnages. Les rimes mnémoniques seraient donc négligées « lorsqu'un autre indice suffit à avertir l'acteur »³⁹, et nombreux sont les indices qui font l'affaire. Elles ne seraient utilisées que « dans les cas où l'action fait défaut »⁴⁰, mais pour avertir qui, et signaler quoi ?

L'hypothèse de la rime mnémonique a largement été remise en question au plan de la vertu, mnémotechnique, qui lui a valu son nom. On considère plutôt que les mètres et les rimes donnent au texte médiéval les seuls éléments de sa structure qui nous soient parvenus⁴¹, et que leur rythme doit supplanter le découpage, anachronique, du texte dramatique médiéval en scènes⁴². Mais surtout, considérer les rimes comme les principaux indicateurs de gestes ou de lieux, ce serait ignorer une tradition dramatique⁴³ qui n'existait que dans le jeu lui-même, et qui a probablement trouvé dans la réunion de professionnels de la performance et d'amateurs qu'était la Confrérie de Jongleurs et des Bourgeois d'Arras une exceptionnelle opportunité d'épanouissement⁴⁴.

En effet, certains effets majeurs de ces Jeux dépendent de conventions qui témoignent d'un art dramatique accompli. Lorsque la *preecieres* de

38 Voir A. Henry, 1981, p. 67-70.

39 *Ibid.*, p. 72.

40 W. Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français... », art. cit., p. 185.

41 G. Di Stefano, « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », dans *The Theatre in the Middle Ages*, Louvain, 1985, p. 194-206.

42 L. Burgoyne, « La rime mnémonique et la structuration du texte dramatique médiéval », *Le Moyen Français*, 29, 1991, p. 7-20.

43 M. Rousse, « *Le Jeu de saint Nicolas* : du clerc au jongleur », art. cit., p. 162 ; R. Dragonetti, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », dans *La Musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 465.

44 R. Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle*, op. cit., p. 114.

Saint Nicolas prend congé, « pour che n'aiés pas grand merveille / se vous veés aucun affaire » (v. 106-107), il présente la pièce comme une série de surprises ménagées au public, lesquelles n'en seraient pas si ce public n'avait pas l'habitude d'accorder à la scène le « jugement d'existence »⁴⁵. Le renversement selon lequel *Le Jeu de saint Nicolas*, palais et taverne confondus, se déroule en terre « [s]arras[ine] »⁴⁶, participe d'une convention qui constitue la première « affaire », « nouveauté », « difficulté », et en tant que rupture du ton, le premier effet comique de la pièce⁴⁷. Il a beau parler « le bon dialecte picard »⁴⁸, c'est un sarrasin, roi de surcroît, qui est mis en difficulté par des chrétiens, au moment même où s'effondre l'idéal des croisades ! La « dramaturgie en miroir »⁴⁹, qui mêle identification et distance entre ces sarrasins d'opérette et leur public arrageois, repose sur l'assentiment que le public donne à cette distorsion initiale de la légende, source majeure du rire dans la pièce.

Il en va de même pour un élément dont la réalisation technique peut poser problème : la roue de Fortune de la *Feuillée*. « Dame, k'est che la ke je voi / En chele roe ? Sont che gens ? » (v. 766-767) : même si des roues de Fortune mécaniques existent dès le XII^e siècle⁵⁰, Adam a composé son texte trois siècles avant le grand théâtre des « machines », et la question de Croquesot est peut-être mieux amenée par une simple suggestion du célèbre instrument, voire de « chele qui le roe tient ». Ainsi, les acteurs pouvaient parfaitement désigner dans la salle les élus ou les damnés de la déesse aveugle, l'ironie cinglante dont Adam la frappe rendant peut-être

45 « Il faut que ce qui arrive soit tenu pour existant. Ceci n'est plus affaire de perception mais de jugement. Et ce jugement [est le fait] du spectateur pour lequel cette présence signifie une existence réelle. Un jugement d'existence, telle est la part du spectateur dans cette "réalisation" qu'est la représentation du drame », H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* (1952), Paris, Vrin, 1987, p. 25.

46 Jeu de mots de R. Dragonetti, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », art. cit., p. 476.

47 Pour une lecture du comique comme rupture entre texte et prologue, voir B. A. Schroeder, « The function of the prologue in the *Jeu de saint Nicolas* », *Romance Notes*, t. X, 1968, p. 168-173, en particulier p. 172-3.

48 H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 60.

49 *Ibid.*, p. 13.

50 Voir J. Wirth, « L'iconographie médiévale de la Roue de Fortune », dans *La Fortune : thèmes, représentations, discours*, dir. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, 2003, p. 105-127, en particulier p. 106-107.

improbable qu'on lui ait consacré une construction singulière⁵¹. Avant qu'un document, archive ou chronique, n'évoque la construction d'une machine complexe pour la *Feuillée*, une mise en scène de Fortune sans sa roue semble possible, en accord avec une simplification globale de l'organisation du spectacle sur laquelle on reviendra. Mais elle repose, elle aussi, sur le jugement d'existence que le public accorde à un décor seulement suggéré.

Par ailleurs, certains procédés requièrent des acteurs attentifs à la diction de leur texte, qu'ils soient amateurs ou professionnels. Parce que très souvent ils rythment des propos simples et quotidiens, comme les salutations ou les comptes, les vers brisés, répartis entre plusieurs locuteurs, demandent d'être exécutés selon un rythme qui n'entrave pas le cours de l'action :

ARSILE :

Or estes vous bien conseillie,
Dame, quant vous vous repentés.

MORGUE :

Crokesot.

CROKESOS :

Me dame.

MORGUE :

Amistés

Porte ten seigneur de par mi (*Le Jeu de la Feuillée*, éd. cit., v. 760-763⁵²).

Ici, la rime mnémorique est effectivement observée. Mais comment pourrait-elle être une aide au jeu, quand ce qui importe est la fluidité de l'échange ? L'attention soutenue que cette fluidité demande rend inopérant le prétendu avertissement de la rime. Morgue fait moins rimer « amistés » avec « repentés » qu'elle ne précise rapidement son message à Croquesot, pour que leur échange reste naturel. À supposer que le jeu

51 Voir J.-C. Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », dans *La Fortune*, op. cit., p. 177-206, en particulier p. 191-193.

52 Voir entre autres *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. cit., v. 804-805, *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., v. 115.

« naturel » cher à Diderot n'ait pas été de mise sur la scène médiévale, dont aucun traité théorique ne nous est parvenu avant le xv^e siècle, la vertu mnémorique de la rime semble malgré tout mise en question pour l'exécution des vers brisés. Y préside plutôt un réglage des gestes et des voix qui relève d'une pratique rompue du jeu de l'acteur⁵³, dont la virtuosité culmine avec les jeux de *Robin et Marion*⁵⁴ : la rime mnémorique ferait intervenir jusqu'à cinq locuteurs avant d'être réalisée...

Autre prouesse d'acteur, l'érudition œnologique de Raoulet⁵⁵ ou les tirades d'Adam sur Maroie relèvent pour leur exécution du monologue, où s'illustre depuis longtemps l'art des jongleurs – peut-être ceux, en l'occurrence, de la confrérie arrageoise. Pour ces professionnels, habitués à la déclamation et à la mémorisation, la rime mnémorique n'était pas nécessaire. Par conséquent, considérer ce procédé d'écriture comme un recours pour les acteurs des *Jeux*, c'est sous-estimer les qualités d'exécution que ces textes requièrent. Si cette rime est souvent observée, c'est peut-être moins par souci d'efficacité dramatique que par coquetterie de poète. Ainsi, on est tenté de lire les vers qui lient les chansons de *Robin et Marion* à l'action⁵⁶ comme une démonstration de force de l'auteur brillant et soigneux des tirades à Maroie, dont il partage le plaisir avec le lecteur plus qu'avec le spectateur.

Avec la diversité des mètres, c'est donc moins la régularité de la rime mnémorique que sa rupture qui retient l'attention. Albert Henry a parlé de « dominantes prosodiques »⁵⁷, correspondant respectivement à la « croisade », à la taverne et à l'Afrique, pour décrire les alexandrins, les couplets d'octosyllabes et les octosyllabes en sizains *aabccb*. C'est pourquoi les voleurs qui se glissent au palais pour commettre leur forfait chuchotent en sizains *aabccb* (v. 992-1015), et reprennent l'octosyllabe à rimes plates aussitôt revenus à la taverne. Cette

53 M. Rousse, « *Le Jeu de saint Nicolas : du clerc au jongleur* », dans *La Scène et les tréteaux*, Orléans, Paradigme, 2003, p. 127-143.

54 V. 507-510.

55 Sur les v. 642-650, voir A. Henry, 1981, p. 288-293.

56 Voir note 37.

57 Voir A. Henry, 1981, p. 62-67.

tripartition a également suscité plusieurs mises en espaces théoriques de la pièce. F. W. Marshall discerne trois espaces : le palais, la taverne et un paradis surélevé en arrière-plan, autour d'un espace intermédiaire, où s'effectuent les déplacements et la bataille entre chrétiens et sarrasins⁵⁸. Mais H. Rey-Flaud en propose quatre – Paradis, Enfer, palais et taverne⁵⁹.

La rupture des rimes et des mètres a supplanté le relevé des lieux évoqués dans l'action, qui faisait imaginer un nombre plus important de « mansions »⁶⁰. Cependant, ce critère ne peut être retenu comme l'indice principal de l'organisation scénique des trois Jeux, puisqu'il n'est important ni dans la *Feuillée* ni dans *Le Jeu de Robin et Marion*. À l'exception des trois quatrains d'alexandrins monorimes initiaux, et par ailleurs, des tirades à Maroie, du vers 35 au vers 182, de la fin de la *faerie* (v. 837-875) et de la réplique finale (v. 1094-1099), écrites en sizains *aabccb*, la *Feuillée* respecte l'octosyllabe à rimes plates, tout comme *Le Jeu de Robin et Marion*, chansons mises à part.

Mais alors, doit-on supposer que les textes d'Adam sont moins conçus « par personnages » que le *Jeu* de Bodel ? Peut-être se rappellerait-on plutôt la difficulté à savoir ce que recouvrent les termes de « mansion » et de « lieu »⁶¹, pour leur préférer la relation de l'action à « l'importance comparée des rôles »⁶². Dans les Jeux arrageois, ce sont les personnages et leurs relations qui font exister l'action. Héritiers et fondateurs d'actions et de scènes types, ils assurent leur destination à une scène qu'ils n'ont probablement jamais quittée, et qu'ils débarrassent des décors et autres *mansions*.

58 F.W. Marshall, « The Rhyme Schemes of the Jeu de Saint Nicolas as an indication of Staging », *Australian Journal of French Studies*, t. 1, 1964, p. 225-256, et « The Staging of the *Jeu de saint Nicolas*. An analysis of movement », *Australian Journal of French Studies*, t. 2, 1965, p. 9-38.

59 H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, op. cit., p. 43-46 et p. 177-185.

60 Huit pour A. Jeanroy, *Le Jeu de saint Nicolas*, Paris, Champion, 1925, p. 25 ; dix pour C. Foulon, *L'Œuvre de Jean Bodel*, Paris, PUF, 1958, p. 644.

61 Voir G. A. Runnalls, *Études sur les mystères*, op. cit., p. 467-478.

62 J.-C. Aubailly, « Réflexions sur *Le Jeu de saint Nicolas*. Pour une dramatologie », *Le Moyen Âge*, t. 95, 1989, p. 419-437, cit. p. 433.

PERSONNAGES

26

Fût-elle topique, l'une des obsessions de la poésie d'Adam est le va-et-vient entre amour et clergie⁶³, et Bodel est l'exemple même du « clerc jongleur ». Même si celle-ci n'est pratiquée que dans les milieux fermés du cloître, il est difficile de penser que les clercs Adam et Jean ignoraient tout de la comédie latine. Or, elle contient des « emplois » de théâtre qu'ils ont replacés dans leurs *Jeux*⁶⁴. Maître Henri, qui par avarice retient Adam à Arras, est un parfait *senex iratus*, et la multiplication des couples de pères et de fils dans la *Feuillée*⁶⁵, une variation de cet emploi et de son corollaire, le jeune homme contrarié. Bien entendu, cette variation pourrait ne pas être destinée au théâtre. Mais le *dervé* bondit sur le dos de son père, et craint des coups qui parfois lui sont donnés⁶⁶. Et de façon générale, l'échauffourée oppose par deux fois les voleurs de *Saint Nicolas*, mais aussi les bergers de *Robin et Marion*, contre le chevalier puis entre eux⁶⁷. Récurrenente, la scène des coups prend toute son ampleur si elle est incarnée. Albert Henry remarquait déjà l'importance du « thème de la rixe », mais peut-être l'échauffourée avait-elle une autre fonction que de « renverser le tempo »⁶⁸. Prenant pour modèle conflits et coups chers à la comédie latine, la scène arrageoise les a déclinés à l'envi, faisant de la rixe l'archétype du geste de théâtre.

Plus largement, le talent des deux poètes a peut-être été de créer des personnages d'origine hybride, mais promis à une longue vie sur la scène médiévale. Coléreux et tyrannique, le roi de *Saint Nicolas* étoffe la silhouette esquissée d'Hérode dans un drame liturgique du XII^e siècle, l'*Office de l'Étoile*, où déjà, il demandait à chaque roi Mage sa terre d'origine, les encourageant à lutter à ses côtés, pour terminer furieux et joué

63 Voir Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. cit., Chansons XIV ou XXXIII, ou la strophe V du *Congé*.

64 Sur Térance au Moyen Âge, voir M. Goulet, *Hrotsvita. Dramata*, Paris, Les Belles-Lettres, 1999, p. lxxviii.

65 Voir R. Dragonetti, « Le dervé-roi dans le *Jeu de la Feuillée* », *Revue des langues romanes*, 1991, p. 115-135, en particulier p. 116 ; J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même, op. cit.*, p. 34, 336.

66 *Le Jeu de la Feuillée*, éd. cit., v. 392, 418-421, 514, 1042, 1083-1090.

67 *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., v. 330-331, 473 ; *Le Jeu de saint-Nicolas*, éd. cit., v. 911-918, 1151-1162.

68 A. Henry, 1981, p. 113.

(« *delusus* ») par le triomphe de l'Enfant-roi⁶⁹. Et le jargon des mêmes rois dans l'*Adoration des Mages* a pu inspirer celui de Tervagan⁷⁰. Par ailleurs, l'épopée a donné ses *gabs*, menaces et vantardises traditionnelles, aux émirs, à Durant, voire aux bergers de *Robin*, qui parlent peut-être plus des coups qu'ils ne les administrent⁷¹. Mais leurs propos ne sont pas sans rappeler ceux des gardes du tombeau du Christ, qui interviennent dans des drames liturgiques comme la *Résurrection de Tours*, eux-mêmes hérités du *Miles gloriosus* de la comédie antique⁷². D'où qu'ils viennent, bourreaux et gardes fanfarons trouveront dans les mystères de la fin du Moyen Âge une place de choix⁷³. De même, d'Aubéron à Croquesot, le « courlieu » de l'épopée est devenu un emploi du théâtre médiéval dont pas un mystère ne fera l'économie, et c'est de la taverne arrageoise que le goût de la boisson lui est peut-être venu⁷⁴. Robin enfin, lorsqu'il assure le lien entre la scène et le hors-champ⁷⁵, n'est-il pas une incarnation dérivée de messagers devenus indispensables ?

À partir de figures d'origines diverses, les poètes arrageois ont donc façonné des personnages profondément intégrés à la dialectique de l'action. Dotés par la tradition d'attitudes, d'accessoires et de costumes, ceux-ci peuvent évoluer sans décor. Leur apparition et leurs relations suffisent à les identifier et à faire progresser l'action. Mais alors, si les personnages n'existent que dans l'action, ceux qui ne s'y intègrent guère ne sont-ils pas menacés d'exclusion ?

On a déjà rappelé l'isolement métrique, strophique et partant, scénique, de l'Ange dans *Le Jeu de saint Nicolas*. Mais cet ange « distrait »,

69 G. Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France*, textes et traductions, Paris, Éditions du Cerf, 1955, en particulier p. 146-147 et 153.

70 *Ibid.*, p. 176.

71 *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. cit., v. 436-450, 547-549, 1212-1213, 1224-1225, 1254-1255, 1406-1407 ; *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., 375-376, 422-425, 471-473.

72 Voir J. G. Wright, *A study of the themes of the Resurrection in the mediaeval French Drama*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1935, p. 59-82 ; G. Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France*, op. cit., p. 39.

73 V. Dominguez, *La Scène et la Croix*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 82-91.

74 Voir, par exemple, l'étonnant Perceval du *Mystère de Saint Rémi*, éd. J. Koopmans, Genève, Droz, 1997.

75 V. 115, 231 sq., 267, 286, 319, 599 sq., 687-707, 779-780...

au mieux « ironique », « voix-off »⁷⁶ que les protagonistes n'entendent jamais, aurait-il vraiment fait défaut ? Du Nicolas de Bodel à la Vierge de Rutebeuf, le théâtre a su donner aux personnages sacrés un langage et une présence autrement plus frappants qu'une indifférente sécession ! La victoire finale de la foi se dévoile de façon plus spectaculaire encore sans la glose de l'ange, qui en évente les surprises, et dans laquelle on a déjà vu par endroits une interpolation⁷⁷. Étendue à tout le rôle, cette interpolation n'en est peut-être pas une. Mais les vers soignés de l'ange pourraient être une performance de Bodel poète plutôt que dramaturge.

28

Par ailleurs, après Edmond Faral, Ernest Langlois considère dans *Le Jeu de Robin et Marion* certains épisodes comme des interpolations⁷⁸. Y interviennent des personnages nouveaux : *Rogaus* et *Guios*, que Robin amène pour fêter ses fiançailles. Ceux-ci n'ont aucun intérêt, sinon d'apparaître aussi dans *Le Jeu du Pèlerin*, et l'on se passe tout à fait d'eux pour la scène finale. Mais s'il s'agit d'économiser des rôles, quand Robin revient, les « [...] corneurs qu'il amaine » (v. 713), ne sont pas plus indispensables ! Ils font l'objet d'un échange à la limite de l'absurde, où les paysans Huart et Gautier ont peine à identifier des musiciens de village. Ce n'est pas le cas de Marion, alors que, loin d'être une spécialiste de musique, elle demandera plus loin des précisions à Robin sur les « muses » (v. 721), qu'il a apportées :

MARION :

Eswar les corneurs qu'il amaine.

HUARS :

Ou sont il ?

GAUTIERS :

Vois tu ches varlès

Qui tiennent ches deus grans cornés ?

HUARS :

Par le sain Dieu, je les voi bien (v. 713-716).

76 Voir R. Dragonetti, « Le dervê-roi dans *Le Jeu de la Feuillée* », art. cit., p. 377 ; W. H. Lemke, « The Angel in *Le Jeu de saint Nicolas* », *Romance Notes*, vol. 11, 1969, p. 420-426 ; J.-C. Aubailly, *Le Théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975, p. 22.

77 A. Henry, 1981, p. 336.

78 *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., p. 76-82.

Il semble donc que ces répliques puissent sans grand dommage être supprimées. L'absence de rime mnémotechnique entre le vers 712, « et de faire a ten gré se paine » et le vers 717, « Marote, je sui venus. Tien », pourrait indiquer une rupture de l'action, où Robin exécute l'une de ses fameuses danses, puisque « [...] si vient tout balant » (v. 709). « Et chil doi autre corneront » (v. 756) : dans l'unique allusion ultérieure aux deux « corneurs », où Marion répartit les rôles, si « [...] Huars musera » (v. 755), les deux corneurs pourraient être joués par Gautier et Baudon.

Ce qu'on suggère n'est pas que les Jeux arrageois n'aient jamais été joués en entier, et qu'ils ne seraient pas destinés à la scène, bien au contraire. En revanche, certains rôles pourraient ne pas avoir été joués, l'action ne guère en pâtir, et l'organisation de la représentation s'en trouver allégée. Le manuscrit fr. 25 566 apparaîtrait alors comme la partition complète des Jeux arrageois, qui pour être exécutés en entier demandaient un nombre d'acteurs et des compétences somme toute considérables. Les réunions de la confrérie des Jongleurs et des Bourgeois ont pu offrir cette opportunité, voire susciter la composition de ces Jeux. Mais la rupture des rimes et des mètres pourrait y indiquer des morceaux sécables, lors de représentations bénéficiant d'un contexte moins propice, et notamment d'acteurs non compétents ou trop peu nombreux pour interpréter tous les rôles. Si l'on sait que les textes dramatiques médiévaux sont d'abord conçus pour n'être joués qu'une fois, ceux qui figurent dans des manuscrits soignés comme le 25 566 ou comme les manuscrits de *Robin* témoignent de représentations répétées, qui ont assuré la réputation du *Jeu* et favorisé sa copie.

Les Jeux de Bodel et d'Adam de la Halle, aux origines de notre théâtre ? Ces textes représentent d'abord un moment d'épanouissement de l'histoire du théâtre, favorisé par le contexte politique, économique et social exceptionnel d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles. Mais leurs vers, dans leur facture et dans leurs ruptures, témoignent d'une tradition du jeu où se rejoignent la pratique des jongleurs et l'habitude d'interpréter les gestes du rituel sur le mode du « comme si » dans le drame liturgique. C'est ainsi que les Jeux arrageois, sans perdre leur lien profond à l'œuvre poétique de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, apparaissent comme la mise en place d'une écriture « par personnages » dont la nature et la qualité dramatiques se mesurent entre autres à sa postérité sur la scène théâtrale médiévale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975.

–, « Réflexions sur *Le Jeu de saint Nicolas*. Pour une dramatologie » *Le Moyen Âge*, t. 95, 1989, p. 419-437.

BADEL, Pierre-Yves éd., Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, le Livre de Poche, 1995.

BERGER, Roger, *Le Nécrologe de la confrérie et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, t. XI/2, 1963.

–, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981.

CHAILLEY, Jacques, « La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion* », dans *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 111-117.

COHEN, Gustave, *Anthologie du drame liturgique en France*, Paris, Éditions du Cerf, 1955.

DAHAN, Gilbert, « Note sur les prologues des drames religieux, XI^e-XIII^e s. », *Romania*, vol. 97, 1976, p. 306-326.

DI STEFANO, Giuseppe, « À propos de la rime mnémotecnique », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, dir. Bruno Roy et Paul Zumthor, Montréal, Presses universitaires, 1985, p. 35-42.

–, « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », dans *The Theatre in the Middle Ages*, Louvain, 1985, p. 194-206.

DRAGONETTI, Roger, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », dans *La Musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 465-487.

DRZEWICKA, Anna, « Pourquoi chantez-vous cette chanson ? Remarques sur la fonction des insertions musicales dans *Le Jeu de Robin et Marion* », dans *Points de contact. Études sur les rapports entre la littérature et les autres arts*, dir. A. Drzewicka, Krakow, Viridis, 1995, p. 87-100.

- DUFOURNET, Jean, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, SEDES, 1974.
- , *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, Paris, SEDES, 1977.
- , « Intertextualité du *Jeu de Robin et Marion* : mise au point », dans « *Plaisit vos oïr bone cançon vallant ?* », *Mélanges François Suard*, Villeneuve d'Asq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, t. I, p. 221-229.
- FOULON, Charles, *L'Œuvre de Jean Bodel*, Paris, PUF, 1958.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence* (1952), Paris, Vrin, 1987.
- HENRY, Albert, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 3^e éd., 1981.
- HUOT, Sylvia, *From song to book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London, Cornell, 1987.
- JACOB-HUGON, Christine, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel : l'art de séduire un public*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- JODOGNE, Omer, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 8, 1965, p. 1-24, p. 178-189.
- LEUPIN, Alexandre, « Le ressassement. Sur *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 239-268.
- MARSHALL, F. W., « The Rhyme Schemes of the *Jeu de saint Nicolas* as an indication of Staging », *Australian Journal of French Studies*, t. 1, 1964, p. 225-256,
- , « The Staging of the *Jeu de saint Nicolas*. An analysis of movement », *Australian Journal of French Studies*, t. 2, 1965, p. 9-38.
- NOOMEN, Willem, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Neophilologus*, 40, 1956, p. 179-193.
- PARUSSA, Gabriella, CRUSE Mark et RAGNARD Isabelle, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Text, Music », *Studies in Iconography* 25, 2004, p. 1-46.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- POIRION, Daniel, « Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans *Le Jeu de la Feuillée* », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, 1966, p. 125-135.
- REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.
- ROSSI, Luciano, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, t. 112, 1991, p. 312-360.

ROUSSE, Michel, « *Le Jeu de saint Nicolas* : du clerc au jongleur », dans *La Scène et les tréteaux*, Orléans, Paradigme, 2003, p. 127-143.

–, « *Le Jeu de saint Nicolas*, tradition et innovation », dans *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, dir. M.-M. Castellani et J.-P. Martin, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1994, p. 153-162.

RUNNALLS, Graham A., « *Mansion and lieu* : two technical terms in Medieval French staging ? », dans *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 467-478.

–, « Titles and genres in medieval French religious Drama », dans *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 51-57.

SCHROEDER, B. A., « The function of the prologue in the *Jeu de saint Nicolas* », *Romance Notes*, t. X, 1968, p. 168-173.

32

WRIGHT, Jean Gray, *A study of the themes of the Resurrection in the medieval French Drama*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1935.

ZINK, Michel, *La Pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, Paris, Bordas, 1972.

–, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

RÉSUMÉS

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME, « PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES DANS *LE JEU DE SAINT-NICOLAS* DE JEAN BODEL, *LE JEU DE LA FEUILLÉE* ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION D'ADAM* DE LA HALLE »

Les Jeux des poètes arrageois Jean Bodel et Adam de la Halle, à l'origine de notre théâtre ? L'article examine les liens des textes à la performance, à partir des rares indices que les manuscrits médiévaux en ont laissés, et qui s'avèrent moins les didascalies que les rimes, les mètres et les personnages, conçus à la fois comme types ou emplois et comme formes définies par leur participation à l'action (P. Pavis, A. Ubersfeld).

Prologues : une comparaison du début des trois œuvres montre qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. Rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémotique », du jeu et de la mise en scène ? On a souligné les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire leur observation comme indications de mise en scène. Enfin, incarnation, rimes et mètres rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages. C'est ainsi que les Jeux arrageois honorent la désignation comme « jeu par personnages » que seuls les manuscrits postérieurs de deux ou trois siècles donnent aux textes théâtraux.

BERNARD COMBETTES, « LE SYSTÈME DES DÉMONSTRATIFS DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

Cet article propose une description du système des démonstratifs, déterminants et pronoms, tel qu'il est mis en œuvre dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers. On essaye de déterminer comment s'opère la répartition des deux familles (radical *cest-*,

radical *cel-*) et dans quelle mesure ce texte est un témoin de l'évolution vers la spécialisation et la distinction nette, en français moderne, des formes pronominales et des déterminants. Une attention particulière est accordée à la valeur des formes composées à l'aide de *-ci* et de *-là*, les formes en *-là* apparaissant comme non marquées, alors que les formes en *-ci* ne sont utilisées que pour renvoyer à la sphère de l'énonciateur. On étudie également le fonctionnement textuel du déterminant *ce*, qui présente des différences notables avec les tendances du français moderne, un conflit s'établissant entre le rôle normal de reprise anaphorique et la valeur de « mise en valeur » par détachement du contexte que peut également présenter le démonstratif.

248

ANNE RÉACH-NGÔ, « MODALITÉS DISCURSIVES ET POLYPHONIE ÉNONCIATIVE DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

L'étude de la distribution de la parole dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers met en valeur combien la structure énonciative de ce recueil repose sur une polyphonie qui distingue et confond à la fois la voix du narrateur, la voix du conteur et celle des personnages. On pourra dès lors se demander, à la lumière des stylèmes qui différencient les voix des différentes instances représentées, dans quelle mesure cette réorganisation de la structure énonciative du récit, notamment par le dédoublement de l'instance énonciative chargée de la conduite narrative entre narrateur et conteur, permet à Bonaventure Des Périers de réexploiter le modèle de la narration avec histoire-cadre pour intégrer le commentaire au sein même de la nouvelle au lieu de proposer deux espaces énonciatifs distincts. En analysant les principaux procédés stylistiques qui caractérisent chacune de ces instances, on s'intéressera donc à la manière dont s'enchevêtrent les discours et dont la scène narrative se dédouble en une seconde scène dialogale qui met en scène la confrontation facétieuse des deux instances énonciatives.

Le cliché est un élément de la littérarité du texte et le signe d'un travail poétique à deux niveaux : il est présent comme outil rhétorique, que l'on va remodeler, et comme sujet d'une réflexion sur la poésie.

Outil, il est la plupart du temps combiné à d'autres clichés et lieux communs. Si dans l'univers amoureux, cette combinaison construit simplement une isotopie, soulignant bien l'immédiateté et la banalité du cliché, le genre polémique fait de lui le signe d'une contestation des lieux communs, non plus parole répétée d'un autre, mais signe d'une énonciation personnelle. La réception du cliché autorise alors plusieurs lectures possibles. L'univers héroïque propose quant à lui de répéter le même cliché et construit ainsi une forme de regroupement qui exhibe et multiplie les figures contenues dans le cliché.

Parallèlement à ces jeux de dispositions macrostructurelles, le cliché, comme figure, fait l'objet d'un renouvellement permanent : ses composantes passent par des déplacements multiples. Aux transferts habituels (syntaxiques et sémantiques) s'ajoute la transposition générale d'un genre poétique à l'autre, d'une énonciation à une autre, ou partielle, des sens, des matières convoqués par les vocables du cliché. On ne perd pas pour autant la nature du cliché : le sens instantanément compris est inscrit dans une combinaison certes renouvelée, mais utilisée chez d'autres poètes. On a alors affaire à un cliché secondaire, redevenu banal quoique né d'un cliché renouvelé.

Ce travail rhétorique, syntaxique et poétique sur le cliché aboutit à sa convocation dans les vers comme sujet d'un discours métapoétique : signe de l'*imitatio*, il s'inscrit dans une volonté de renouveler les genres et les pratiques poétiques et de refuser pillage et plagiat. Les mythologismes et les images de la tradition pétrarquiste sont alors dénigrés au nom d'une poésie libre, personnelle et simple de l'imagination, désireuse de retrouver dans les figures leur origine imaginaire et matérielle. Simplicité, liberté, figuration et imagination dont d'autres clichés sont justement les porteurs. Le cliché est ainsi le lieu d'une poésie paradoxale qui le déforme, le dénigre et lui redonne sa force figurative, imaginaire et littéraire.

Théophile de Viau prétendait « écrire à la moderne », mais que voulait-il dire ? Les lecteurs du XIX^e siècle ou les contemporains donnent-ils le même sens à cette notion de modernité ? Nous commencerons par mettre en perspective cette idée de modernité, plus particulièrement dans sa version contemporaine, qui consiste à attribuer à Théophile un style personnel. Comment faut-il comprendre l'expression « style personnel » ? Désigne-t-on par là l'omniprésence du « je » dans l'écriture poétique ? Est-ce ainsi qu'il convient de définir le lyrisme de Théophile ?

250

Nous serons donc conduit à faire le point sur le lyrisme dans l'œuvre de Théophile, et nous chercherons à dégager la singularité de son écriture poétique.

Comme les autres poètes lyriques du préclassicisme, Théophile s'est efforcé de renouveler les formes poétiques, du moins lorsque le genre le permettait. C'est pourquoi l'essentiel de son souci de diversification métrique a porté sur la forme poétique de l'ode, alors que le sonnet reste très respectueux des conventions. Mais au-delà de ce travail formel qui consiste à diversifier les mètres et les schémas strophiques dans la forme poétique de l'ode, on peut apercevoir dans les pièces les plus singulières un véritable travail sur le rythme. Ces effets rythmiques, rythmes prosodiques et accentuels relèvent alors d'une certaine transgression de la poétique classique.

On peut y lire ce que Henri Meschonnic appelle une subjectivation de l'écriture, une véritable inscription du « sujet du poème » dans son écriture, par le biais de ces « formes-sens » qui se mettent en place dans les odes les plus originales. Ainsi quand nous parlons de forme énonciative, il ne s'agit pas seulement de la mise en œuvre des dispositifs linguistiques fournis par la langue. Il faut entendre l'expression dans un sens plus large, comme l'inscription du sujet dans son dire, la singularité d'un style, qui passe en poésie par la réalisation d'une rythmique spécifique. Or cette « forme-sens » ne peut se réaliser que dans les formes poétiques les moins contraintes. Il existe donc bien une co-variation entre forme poétique et forme énonciative, comme en témoigne la poésie lyrique de Théophile de Viau.

FLORENCE VUILLEUMIER LAURENS, « THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE : NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES »

Tout en reconnaissant la présence épisodique, dans l'œuvre de Viau, de paysages macabres, projection symbolique des angoisses de la psyché, on a choisi de s'arrêter sur les pièces où s'exprime avec bonheur un authentique sentiment de la nature. Ces compositions, qui s'inscrivent dans la tradition de la pastorale, illustrent, avec ses conventions, le style « floride » défini par Quintilien : paysages de l'idylle, dont la réalité familière est restituée en une suite de tableaux marqués par la délicatesse et la justesse originale des sensations et par la fluidité et la musicalité d'un vers sans complication ; mais paysages enchantés et érotisés, d'abord par les souvenirs de la fable ovidienne, puis par une vision héritée de la génération précédente, qui, sur les ailes du mythologisme et de l'allégorie, étend aux éléments naturels une part mystérieuse de sensibilité ; et enfin paysages transfigurés par le travail de la métaphore par lequel notre poète mérite d'être inscrit, en ce premier quart du siècle, aux côtés de ces autres pionniers et ouvriers du style que sont en Italie Giambattista Marino et en Espagne don Lluís de Góngora.

KARINE ABIVEN, « QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI » : LE STYLE COUPÉ DANS LE DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE DE VOLTAIRE »

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié de vif, bref, ou tranchant. La notion rhétorique de style coupé permet de préciser les faits textuels qui étaient cette impression de lecture. Massivement paratactique, haché par une ponctuation dense, le style voltairien fait l'économie des ligatures logiques qui livreraient une pensée préconstruite à un lecteur passif. Au contraire, le caractère elliptique de l'écriture paratactique, ainsi que son allure conversationnelle, invitent le destinataire à une co-construction du sens. La brièveté permet ainsi de rendre compte des aspects tonaux du texte – satiriques et conversationnels –, de son inscription dans l'histoire des formes – le XVIII^e siècle marquant la fin du règne incontesté de la période –, et de son appartenance générique – l'article étant analytique par nature. La brièveté est donc un stylème aux multiples implications esthétiques.

ANNE-MARIE PAILLET, « CHIMÈRES ET PRÉJUGÉS : SUR QUELQUES DÉTOURNEMENTS VOLTAIRIENS DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* »

Cette étude examine les jeux de détournement à l'œuvre dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Le détournement du genre dictionnaire, tout d'abord, se manifeste à travers la subversion des formes de la définition et de l'autonymie, notamment dans les *incipit*. Les exemples et l'historique des notions sont également enrôlés dans une stratégie textuelle de démystification, glissant du didactique au polémique. Au recadrage notionnel et culturel, ébranlant dogmes et systèmes, s'ajoute un ensemble de détournements rhétoriques et argumentatifs, dont l'ironie reste le moyen privilégié.

252

JEAN-MICHEL GOUVARD, « L'ALEXANDRIN D'*HERNANI*. ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO »

On examine ici de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 : ruptures énonciatives, enjambements de vers à vers et enjambements à la césure. On montre ainsi comment le vers d'*Hernani*, disruptif, dissonant et on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, s'applique à saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification apparaissait comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

JUDITH WULF, « LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI* »

L'enjeu de la création d'*Hernani* en 1830 pour le poète chef de file du mouvement romantique est d'imposer son esthétique sur la scène du théâtre afin de la diffuser plus largement. Conscient des difficultés d'une réception hétérogène, constituée aussi bien du public des lettrés que de celui du théâtre populaire, le poète doit adapter son écriture aux contraintes de la représentation. Ces concessions laissent des traces dans le drame, sous la forme notamment d'une pragmatique complexe. Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentrement, du texte vers la scène,

d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les dispositifs dramatiques qui illustrent ce phénomène, nous nous intéresserons au récit. Après avoir étudié les formes originales qu'il prend dans *Hernani*, nous envisagerons la question de son insertion textuelle pour mieux en préciser la portée interactionnelle.

STÉPHANIE SMADJA, « L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN* ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ »

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. Par son usage de l'adjectif, Bernanos participe ainsi de plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »¹, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnages se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Comme le soulignait déjà Malraux en 1926, le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »².

1 L'expression fait référence à l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

2 André Malraux, « L'imposture, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 407.

Si la parole du saint de Lumbres se montre souvent elliptique, le texte du roman lui-même semble creusé de multiples manques qui engagent le lecteur à revenir sur ses pas et mettent en jeu la cohérence textuelle. Mais l'ellipse, concept flottant situé entre la grammaire et la rhétorique, fait l'objet de définitions diverses et concerne des niveaux d'analyse hétérogènes. C'est donc une définition et une typologie de l'ellipse que tente dans un premier temps de proposer cette étude. Elle s'attache ensuite à étudier les effets des diverses ellipses sur la cohérence textuelle. Alors que l'ellipse syntaxique, peu remarquable dans le texte, tend à renforcer les liens cohésifs, l'ellipse logique tend, elle, à produire d'irréductibles brouillages. Le manque de cohérence évidente entre deux phrases consécutives conduit souvent le lecteur à construire diverses inférences causales ou analogiques pour rétablir la continuité sémantique et logique du texte ; mais chez Bernanos, en l'absence de marqueur cohésif, ces inférences peuvent être multiples et contradictoires. La continuité ne peut être rétablie, et le sens reste en oscillation. Effet qui est le résultat d'un travail conscient : le manuscrit montre que, en plusieurs lieux stratégiques du texte, les phrases permettant de guider le travail interprétatif ont été retranchées. Quant à l'ellipse narrative, qui habituellement ne remet pas la cohérence textuelle en cause, elle creuse ici un hiatus référentiel entre les diverses désignations de l'abbé Donissan, et met en place un référent évolutif qui, en l'absence de prédicats transformationnels, occulte la transformation de l'homme en saint. Le texte elliptique du roman, alogique et discontinu, invente ainsi un style fidèle à la théologie négative, qui pose que l'expérience mystique échappe au logos.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Olivier Soutet.....	7
---------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

Prologues, rimes, personnages dans <i>Le Jeu de saint Nicolas</i> de Jean Bodel, <i>Le Jeu de la Feuillée</i> et <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> d'Adam de la Halle Véronique Dominguez.....	11
---	----

DEUXIÈME PARTIE

BONAVENTURE DES PÉRIERS

Le système des démonstratifs dans les <i>Nouvelles créations et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Bernard Combettes.....	35
Modalités discursives et polyphonie énonciative dans les <i>Nouvelles créations</i> <i>et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Anne Réach-Ngô.....	55

TROISIÈME PARTIE

THÉOPHILE DE VIAU

Poétique du cliché dans la première partie des <i>Œuvres poétiques</i> de Théophile de Viau Véronique Adam.....	73
Forme poétique et forme énonciative dans les odes de Théophile de Viau Michèle Bigot.....	93
Théophile poète de la nature : nouvelles stratégies descriptives Florence Vuilleumier Laurens.....	109

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

« Quatre mots auraient suffi » : le style coupé dans le <i>Dictionnaire philosophique</i> de Voltaire Karine Abiven.....	129
Chimères et préjugés : sur quelques détournements voltairiens dans le <i>Dictionnaire philosophique</i> Anne-Marie Paillet.....	143

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

L'alexandrin d' <i>Hernani</i> . Étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Victor Hugo Jean-Michel Gouvard.....	163
Les décentrement narratifs dans <i>Hernani</i> Judith Wulf.....	195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

L'adjectif dans <i>Sous le soleil de Satan</i> , entre profusion et poéticité Stéphanie Smadja.....	213
Ellipse et cohérence dans <i>Sous le soleil de Satan</i> Marie-Albane Watine.....	227
RÉSUMÉS.....	247