HAL
open science

Enjeux de mise en scène dans les "Miracles de Nostre Dame par personnages"

Gabrielle Grandcamp

To cite this version:

Gabrielle Grandcamp. Enjeux de mise en scène dans les "Miracles de Nostre Dame par personnages". Littératures. Normandie Université, 2017. Français. NNT : 2017NORMLH23 . tel-01903517

HAL Id: tel-01903517

https://theses.hal.science/tel-01903517

Submitted on 24 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité Langues et littératures françaises

Préparée au sein de l'Université du Havre

Enjeux de mise en scène dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages*

Volume I

Présentée et soutenue par
Gabrielle GRANDCAMP

Thèse soutenue publiquement le 24 novembre 2017 devant le jury composé de		
Dr. Robert L. A. CLARK	Professeur de français, Department of Modern Languages, Kansas State University	Examinateur
Mme Véronique DOMINGUEZ	Professeur de langue et de littérature médiévales, Université de Picardie Jules Verne	Rapporteur
M. Denis HÜE	Professeur émérite de langue et de littérature médiévales, Université de Rennes 2	Examinateur
Mme Élisabeth LALOU	Professeur d'histoire médiévale, Université de Rouen-Normandie	Examinateur
Mme Laurence MATHEY-MAILLE	Professeur de langue et de littérature médiévales, Université du Havre-Normandie	Directeur de thèse
Mme Élisabeth PINTO-MATHIEU	Professeur de langue et de littérature médiévales, Université d'Angers	Rapporteur

Thèse dirigée par Laurence Mathey-Maille, Laboratoire GRIC (EA 4314)

UNIVERSITÉ LE HAVRE

ed 558

GRIC

Remerciements

Au moment d'achever ce travail, mes pensées vont vers ceux et celles qui m'ont inlassablement encouragée dans ce projet.

Sans aucun doute, ce travail n'aurait pu aboutir sans l'aide et le soutien de Madame le Professeur Laurence Mathey-Maille. Ses patientes relectures, ses conseils et sa grande disponibilité m'ont permis de mener ce projet à son terme. Je tiens à lui exprimer ma plus vive gratitude.

Je suis également très reconnaissante et redevable à celles et ceux qui m'ont généreusement offert du temps et de l'écoute : d'abord, mes collègues et amis du Pôle de Recherche, Emilie, Anne-Solène, Grâce, Nelly, Hadi ; mais aussi mes courageuses relectrices Emilie, Florence, Laura, Marie, Maud et Noëmie. Par-delà le travail mené ensemble ou les relectures, ce sont surtout nos discussions et notre amitié qui m'ont apporté le souffle nécessaire à la réalisation de ces recherches.

Un immense merci, surtout, à Rémi et à ma famille qui m'ont aidée, portée, soutenue à chaque instant. Cette thèse leur est dédiée.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....9
Ce que l'on sait du contexte de production 15
Ce que l'on sait de la mise en scène.....18

PREMIERE PARTIE
LES *MIRACLES* ET LEUR MISE PAR PERSONNAGES : à la recherche d'une dramaturgie.....21

CHAPITRE I. LES ROUAGES DE LA DRAMATISATION 23
A – La forme problématique du Miracle, de la vie chrétienne à la littérature.....24
1. Plan linguistique : de l'événement aux mots.....25
2. Plan sémiotique : le miracle, un débat entre l'œil et l'esprit.....31
3. Plan littéraire : du miracle narratif au miracle dramatique, questions de genre et de transposition.....38

B – Du narratif au dramatique : des structures communes.....47
1. Des miracles dramatisés ? Le récit à la source des *MNDpp*.....48
a. *Le Miracle de la nonne qui laissa son abbaie*.....51
b. *Le Miracle de saint Lorens*.....57
c. *Le Miracle de Berthe*.....61
2. Le récit au cœur des *MNDpp*.....67
a. Le résumé : un objet scénique pédagogique.....69
b. La fonction narrative du résumé.....75
3. Conclusions : l'architecture du Miracle de Nostre Dame par personnages.....79

C – Faire vite, faire « pause » et refaire : une dramatisation du temps et de l'espace.....81
1. Faire vite 82
a. Personnages et incarnation théâtrale : une dramatisation asséchante ? 82
b. Des personnages accélérant l'action.....85
2. Faire « pause » 91
a. Entremêler les scènes pour suspendre le temps : l'art délicat du contrepoint.....91
b. Les pauses du discours: l'esthétique et la musicalité du silence 97
3. Refaire 100
a. L'itération des mots : répétition et variation.....101
b. L'itération épisodique.....106

Conclusion. La cohérence dramaturgique des *MNDpp*.....112

CHAPITRE II. LA PAROLE MISE EN DRAME.....115
A – Le discours mimétique des personnages.....116
1 . Le dialogue et ses variantes : les dynamiques discursives des *MNDpp*.....117
a. L'usage modéré du dialogue.....118
b. Fonctions de l'échange privé 120

c. Les « fausses confidences » : usages détournés du dialogue.....125
d. Polylogues : la triade et le choeur 131
2. Galerie de portraits discursifs.....138
a. Le discours surnaturel.....139
Le discours divin 139
Le discours infernal.....145
b. Le discours humain 152
Paroles vertueuses.....153
Paroles de l'Autre.....160
Les discours du commun des mortels.....171

B – Les spécificités conventionnelles du discours dramatique.....175
1. Paroles solitaires : le monologue et la prière.....176
a. Le monologue introuvable.....176
Dialogue avec Dieu.....177
Adresse à un absent.....180
Dialogue avec soi.....182
b. La valeur dramaturgique du monologue, entre pause et action.....186
c. Les fonctions du monologue, du dramatique au liturgique.....192
2. Créer le monde par la parole : formes et enjeux du discours auto-descriptif.....198
a. Les marqueurs du discours auto-descriptif.....198
b. L'auto-glose : un rôle dramaturgique et rituel.....203
c. La mise en scène de l'efficacité du Verbe.....205

Conclusion. L'Esprit mis en drame.....208

DEUXIEME PARTIE
LES *MIRACLES* : MISE EN SCÈNE, MISE EN TEXTE.....211

CHAPITRE III. L'ÉCRITURE À L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE
Expériences dramatiques et dynamiques de création.....213
Le rôle des « scènes à faire » dans la dramaturgie des Miracles.....213
A – La violence sur la scène.....215
1. La violence mystique : du martyr à l'héroïne injustement accusée.....216
a. Martyres.....217
b. L'humiliation de « l'héroïne injustement accusée ».....232
2. La violence épique : la bataille.....241
3. La violence ludique : la chasse.....258
Conclusions : le succès de la violence sur la scène.....272
B – Silences et insuccès.....274
1. La taverne, le « hors-champ » du miracle.....274
2. La scène infernale.....291
a. L'évolution de l'incarnation du diable au fil du corpus.....292
b. Les scénarios diaboliques : des canevas évolutifs.....294
c. L'invention de l'univers et du corps diaboliques.....299
Le monde infernal, une absence éloquente.....299
L'ethos du diable : un être bestial mais rusé.....305

Conclusion. La mise en scène des *MNDpp*, les mutations d'un canon.....313
La violence et le spectacle : du rituel au jeu.....315
À propos de la mise en scène.....316
- Où ? 316
- Comment ? 317
- Quels effets ? 318

CHAPITRE IV. LE MIRACLE, MIROIR ET GUIDE
Le dialogue de la scène et des spectateurs.....321
A – Le Miracle, « miroir du monde » : comment le drame reflète le public.....322
1. Palimpsestes spatio-temporels.....322
Éléments liminaires.....324
a. Effacements.....325
b. Adaptations.....331
c. Inscriptions.....341
L'exaltation du roman national ?.....342
Des orfèvres sensibles à la politique étrangère du royaume.....348
2. Histoires bourgeoises.....351
a. Structures sociales.....352
b. L'argent et la famille, piliers de l'identité bourgeoise.....357
c. La ville, un espace d'échanges à protéger.....363
B – Mener le public dans la réception : un « travail d'orfèvre » 368
1. Le sermon, école du spectateur 370
a. La fonction phatique du sermon.....371
b. La fonction programmatique du sermon.....383
Indices des thèmes et des enjeux dramatiques.....383
Retour au théâtre : le sermon et les relations entre les personnages.....385
L'identité et la place du prêcheur dans le drame : de l'autorité à la propagande....387
2. De la chaire à la chair : une édification sensible.....390
a. Apparences, gestualité et sensibilité des figures divines : les paradoxes de la Grâce incarnée.....390
Harmonies, mystères et beautés surnaturels.....392
Émotions et corporéité de la Vierge.....401
b. La réflexivité des émotions sur scène 413
Le pouvoir des pleurs.....414
L'exclusion par le rire.....419
La folie, théâtre des émotions.....423

C – Le *Miracle*, la fête devenant rite : comment le drame intègre le public au jeu.....425
1. Le public, arrière-plan permanent 426
2. Quand le jeu est une fête : auto-réflexivité et célébration de la communauté.....428

CHAPITRE V. DES *MIRACLES* DANS UN FAUTEUIL ?
Des images aux textes : la mise en jeu du livre.....437
A – De la « mise en livre » à la « mise en texte » : les enjeux esthétiques de la translation 438
1. Le dialogue des enluminures et du texte 439
a. La cohérence des formes 441
Cadres.....442
Fonds.....443

b. La scène historiée : la transposition du texte en images.....445
Espaces et lieux.....445
La représentation des personnages : réseaux symboliques et libertés artistiques…447
Les objets, coordonnées du drame.....455
2. La mise en scène de l'écriture 459
a. Le livre dans l'image : l'écrit, mode d'emploi.....459
b. L'écrit dans le texte : une fenêtre sur les transferts du sacré.....462
La lettre et le saint : l'écriture qui sanctifie.....463
La lettre, un signe dramatique ambivalent.....467
L'écrit, instrument de la consécration bourgeoise.....471
L'insertion au sein d'un patrimoine littéraire, dramatique et culturel.....473
c. Quand l'écrit se fait image : la stylisation du texte.....477

B – Convertir en drame pour convertir les âmes : la mise en jeu de la littérature exemplaire.....482
1. Convertir l'histoire édifiante en théâtre : l'exemple du déguisement.....483
a. Se dérober pour trouver Dieu : le saint et le pénitent déguisés.....484
b. Fuir un monde cruel : l'héroïne travestie.....490
c. La scène de reconnaissance et la conversion des cœurs.....494
d. le règne de l'illusion 498
2. Épilogue : les *Miracles* dramatiques, des sources d'inspiration ?….....501

CONCLUSION.....505

BIBLIOGRAPHIE.....509
I – TEXTES.....509
1. Textes du corpus.....509
a. Manuscrit.....509
b. Editions de référence.....509
c. Autres éditions.....509
d. Traductions partielles.....510
2. Autres textes.....511

II – ÉTUDES SUR LES *MNDPP* 511

III – ÉTUDES GÉNÉRALES.....520

1. Sur le théâtre médiéval.....520
2. Travaux et théories littéraires
a. Moyen Âge.....530
b. *Varia*.....533
3. Histoire, histoire de l'Art et théologie.....535

IV – OUTILS..... 540

ANNEXES.....VOL. 2

Introduction

Époque de toutes les misères, de la guerre de Cent Ans aux épidémies de peste, le XIVe siècle ne nous a légué qu'un petit patrimoine dramatique, comparé au siècle précédent qui vit éclore le théâtre et au siècle suivant où ces pratiques prirent, sur la scène des *Mystères*, des proportions monumentales. L'immense majorité de ce legs est concentrée au sein d'un unique manuscrit divisé en deux volumes, conservé à la BNF, le Ms. 819 et 820, appelé, du nom de son donateur, le manuscrit Cangé[1]. Ce luxueux recueil contient quarante *Miracles de Nostre Dame* dramatiques[2], nommés traditionnellement *par personnages*[3]. Ces pièces furent créées à Paris de 1339 à 1382, et jouées, à raison d'une fois par an, à la commande d'un Puy, rattaché à une confrérie d'orfèvres parisiens. Dans leur grande majorité, ces *Miracles* adoptent un canevas similaire : un pécheur, un saint ou la victime d'une fausse accusation cherchent à obtenir une réhabilitation, sur terre ou au Paradis. Au cours de cette entreprise, Dieu, la Vierge et ses anges descendent sur terre pour venir en aide au personnage humain. Aux côtés de ces drames prennent en outre place vingt-neuf sermons et vingt-cinq serventois[4], majoritairement dédiés à la Vierge, qui confirment la tonalité à la fois exemplaire et apologétique des drames. Le manuscrit, de luxueuse facture, est de la main d'un copiste unique. Une miniature, qu'on attribue au Maître de Virgile ou à son atelier, débute chaque pièce[5].

Malgré une importance fondamentale dans le paysage dramatique en langue vernaculaire, les *MNDpp* ont suscité un intérêt critique tardif et limité. En 1979, Graham Runnalls regrettait à leur sujet que la recherche soit encore « décevante »[6]. Les trente dernières années ont patiemment comblé les lacunes : en 2008, une importante monographie a permis d'offrir un vaste aperçu de la richesse du corpus, tant du point de vue de l'histoire des confréries qu'en tant qu'objet dramatique[7].

---

1 Bibliophile et amateur de littérature médiévale, le Duc Châtre de Cangé offre le manuscrit à la Bibliothèque Royale en 1733.

2 Nous les abrégerons désormais en *MNDpp*.

3 L'appellation *par personnages* date en effet de l'ajout de la table des matières dans le manuscrit, au début du XVIIIe siècle. À ce sujet, voir Graham A. Runnalls, « When is a *mystère* not a *mystère* ? Titles and Genres in Medieval French Religious Drama », *Tréteaux*, 1980, no 2, p. 27, n. 3.

4 Poèmes composés de cinq strophes de neuf à douze vers)et d'un envoi, écrits en décasyllabes

5 Voir Robert L. A. Clark et Pamela Sheingorn, « 'Visible Words': Gesture and Performance in the Miniatures of BNF, MS fr. 819-820 » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, p. 194.

6 Graham Runnalls, « Medieval French Drama : a Review of Recent Scholarship », Part I : Religious Drama 1979, n°22, III-36, cité par Robert L. A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, Indiana University, Bloomington, 1994, p. 218.

7 Donald Maddox et Sarah Sturm-Maddox, *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century : The Miracles de Nostre Dame par personnages*, Turnhout, Brepols, 2008.

Cette somme constitue aujourd'hui un socle solide pour les futurs travaux d'édition qui devraient prochainement paraître[8]. Il semble donc que les *Miracles* acquièrent progressivement une place au sein de l'histoire du théâtre médiéval.

Toutefois, des zones d'ombre demeurent. De fait, tandis que les découvertes de Rudolf Glutz sur le manuscrit[9] ont ouvert la voie à de fructueuses analyses socio-historiques et anthropologiques, la dimension esthétique de ces drames a été souvent éludée. Les raisons de ce contournement sont multiples. Le problème est d'abord méthodologique : la taille du corpus – quelque 70 227 octosyllabes, pour ce qui concerne les pièces dramatiques – rend toute lecture globale complexe, tout travail de synthèse difficile. En outre, le manque d'informations contextuelles – aucune information directe ne nous est parvenue sur la production des œuvres, ni livre de régisseur, ni livre de comptes, ni archive – empêche la formulation d'hypothèses scénographiques solides. Ensuite, les *MNDpp* souffrent, comme l'ensemble du théâtre médiéval, d'un manque de légitimité « poétique ». Parce que le drame médiéval n'a pas été théorisé en son temps, on achoppe bien souvent à une définition par défaut, comme en creux, de ses caractéristiques : il est *sans* codes, *sans* frontières, à rebours du théâtre classique et des règles aristotéliciennes. Le théâtre médiéval, comme le remarquait Paul Zumthor, est « un langage dans lequel n'importe quoi peut être traduit : on tire des jeux de paraboles évangéliques, de Renart, de nouvelles traduites de Boccace, comme *Griseldis* »[10] : les outils, pour l'appréhender, ont donc été longtemps inadéquats[11]. Il faut enfin souligner un important problème historiographique : d'une définition *par la négative* à une définition *négative* de ce théâtre résolument *autre*, il n'y a qu'un pas, que les érudits les plus anciens comme les plus modernes ont souvent franchi[12]. Toutefois, dans le vaste ensemble du théâtre médiéval, quelques

---

8 L'unique édition complète du recueil est celle de Gaston Paris et d'Ulysse Robert (*Miracles de Nostre Dame par personnages*, Gaston Paris et Ulysse Robert (éds.), Paris, Firmin Didot pour la Société des Anciens Textes Français, 1876-1893, 8 vol.). Le Laboratoire de Français Ancien de l'Université d'Ottawa a également conçu une édition en ligne, qui reproduit l'édition de G. Paris et U. Robert, en y ajoutant les corrections de Rudolf Glutz : elle nous servira d'édition de référence (*Les Miracle de Nostre Dame par personnages*, Pierre Kunstmann (éd.), Laboratoire d'Ancien Français (LFA) Ottawa, 2009, publication en ligne : https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/tla/. Une nouvelle édition papier, réalisée par Pierre Kunstmann, Françoise Paradis et Gérald Bezançon, est à paraître en deux volumes aux Classiques Garnier.

9 Voir *infra,* « Ce que l'on sait sur le contexte de production ».

10 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p. 527.

11 Quelques travaux essaient progressivement d'en penser de nouveaux : voir par exemple les ouvrages de Pascale Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, Paris, Paradigme, 2010 ; Xavier Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011 ; Jean-Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz et Gabriella Parussa (éds.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières : actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, 1999 ; Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

12 Sur cette approche négative du théâtre médiéval, voir P. Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, *op. cit.*, p. 3-9. Sur l'histoire de la réception critique des *MNDpp*, voir l'article de Robert L.A. Clark, « The *Miracles de Nostre Dame par personnages*: Decadent Dramas ? », dans Donald Maddox et Sarah Sturm-Maddox (éd.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century, op. cit.*, p. 219-238 [*Revue d'histoire du théâtre*, 1983, vol. 35, p. 233-250].

productions ont été hissées au rang de « chef d'œuvre », comme le *Miracle de Théophile* ou le *Jeu de saint Nicolas*, pour ne citer que ces deux pièces. Bien que les *MNDpp* entretiennent avec ces œuvres de nombreuses similarités, ils ne font nullement partie de cette liste réduite : la simplicité de la langue, la rigidité apparente des structures, les incohérences temporelles de la diégèse, l'apparente dépendance aux sources, la prévisibilité des intrigues semblent laisser peu de place au sentiment esthétique. Tributaires d'une tradition critique négative, les pièces du recueil Cangé ne pourraient prétendre à être des *exceptions*[13], sans doute par leur multiplicité même. Le sentiment hostile est, aujourd'hui encore, tenace : par exemple, le recueil ne saurait être nommé « collection littéraire » dans la mesure où il ne tiendrait pas la comparaison avec ses prestigieuses sources, telles que les *Miracles* de Gautier de Coinci[14]. Pourtant, pendant quarante ans, les orfèvres parisiens ont inlassablement goûté les histoires mélodramatiques racontées par ces *Miracles* ; les représentations ne se sont vraisemblablement arrêtées qu'en raison de troubles politiques[15], et non à cause de l'essoufflement de la tradition. Chaque année, les membres de la confrérie ont activement participé à l'élaboration de ces jeux dans lesquels ils interrogeaient leurs valeurs, leur communauté, leurs mythes. La pièce, selon Graham Runnalls, permettait d'achever la journée de *siege* (ou *puy*), après la messe du matin et le banquet du midi[16] : solennels, exemplaires et divertissants, les *MNDpp* étaient appréhendés en leur temps comme des objets esthétiques et ils ont pleinement participé à l'expérience rituelle vécue par les membres de la confrérie.

Quoi qu'il en soit, les *MNDpp* peuvent, en tant que textes, « littéraires » ou non, supporter une « analyse de contenu »[17] dont on s'est jusqu'à présent abstenu, en dépit de quelques études partielles[18]. Le corpus est pourtant un objet idéal : ainsi, bien que l'origine unique de ces pièces

[13] Terme employé par Henri Rey-Flaud pour qualifier le *Jeu de saint Nicolas* (Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 15).

[14] « […] It forms a true Marian anthology, even if, as a literary collection, it sustains no logical comparison with a work like that of Gautier de Coinci » - Olivier Collet, « The *Miracles de Nostre Dame par personnages* and the Legacy of Gautier de Coinci » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, *op. cit.,* Turnhout, Brepols, 2008, p. 74.

[15] Suspendu seulement quatre fois entre 1339 et 1382 (en 1354, puis entre 1358 et 1360) lors des importantes insurrections bourgeoises de la ville de Paris protestant contre les dévaluations monétaires successives, les représentations semblent s'être arrêtées définitivement en 1382, la même année que la révolte des Maillotins, soulèvement des bourgeois de Paris contre les collecteurs d'impôts. Voir Graham A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », dans Donald Maddox et Sarah Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama, op. cit.*, p. 29-65 [*Medium Aevum*, 1970, vol. 39, p. 257–87].

[16] *Ibid.*, p. 63.

[17] Expression issue de l'analyse sociolinguistique, employée par Anne Ubersfeld à l'égard du théâtre. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 2005, p. 109-110.

[18] Si diverses études s'attellent à commenter chacune des quarante pièces (Marguerite Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [Thèse de doctorat, Presses universitaires de France, Paris, 1926] ; Jacqueline Vastel, *Recherches sur la dramaturgie et la spiritualité des Miracles de Nostre Dame par personnages du ms. Cangé*, Caen, 1994), d'autres tentent de réfléchir à leurs points communs : ainsi Willem Noomen a-t-il esquissé une typologie des personnages des *MNDpp* (« Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* » dans *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere*, Amsterdam, Rodopi, 1975, p. 71–89) ; Élie Koningson a réalisé une étude sur les « structures élémentaires » de ces « fictions dramatiques » (« Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les

empêche d'avoir un aperçu global de l'histoire théâtrale du XIVe siècle, le recueil affiche une extraordinaire homogénéité. Du point de vue dramaturgique, les pièces revêtent un double intérêt : commandées et probablement jouées par une même confrérie quarante années durant, elles permettent un analyse synchronique qui délivre de précieux renseignements quant aux règles implicites du *Miracle* dramatique. Par ailleurs, la dimension diachronique du corpus permet d'étudier au fil des textes et des ans les variations dans le rapport du public au jeu dramatique : évolutions esthétiques, mutations thématiques et diversification des influences affleurent assez nettement. De fait, si la nécessité de saisir le contexte des œuvres a guidé la majorité des recherches, il ne faudrait pas, comme le redoutait Charles Mazouer, que ces approches « remplace[nt] la lecture patiente, informée et généreuse des textes qui, au-delà de la langue, de la métrique et des sources, sont justiciables d'une analyse stylistique et d'une véritable herméneutique »[19]. Si l'approche littéraire ne peut se penser en dehors d'une approche historique et anthropologique, elle ne saurait être disqualifiée, tant elle apparaît capable d'éclairer elle aussi les fonctions sociales et idéologiques des *Miracles* en leur temps.

Reste un problème épistémologique. Henri-Rey Flaud rappelait à juste titre qu'« aborder le théâtre du Moyen Âge en découvrant d'abord le texte, c'est d'emblée s'engager dans un malentendu »[20]. S'il est absurde de réduire le spectacle au texte, dans la mesure où le théâtre médiéval est particulièrement multi-sensoriel, le texte est pourtant la seule chose qui reste des rencontres des orfèvres et constitue, par conséquent, la nécessaire porte d'entrée de l'étude. En outre, le texte représente bien une partie essentielle du jeu, qui, à travers sa mise en voix, fonctionne de concert avec la gestualité des acteurs, leurs déplacements à travers les mansions, le rythme du jeu et ses différents effets sonores et visuels. Rendre explicites les lois implicites de cet important recueil, c'est donc permettre de faire un jour plus complet sur les pratiques théâtrales médiévales qui eurent une importance sociale si exceptionnelle ; c'est peut-être, également, contribuer à reconnaître, par-delà le spectaculaire, la concertation dans l'écriture de textes qui ont été pensés comme des artefacts esthétiques, même si la sensibilité du lecteur contemporain diffère singulièrement de celle de l'orfèvre parisien du XIVe siècle. Et même si la *littérarité*[21] de ces textes est une aberration, un effet

---

Miracles par personnages du manuscrit Cangé », *Revue d'Histoire du Théâtre Paris*, 1977, vol. 29, nº 2, p. 105–127). Par ailleurs, nombreux sont les auteurs qui très tôt, s'intéressèrent aux sources de ces miracles dramatiques : à ce sujet, voir chapitre I, B. 1. Les *MNDpp* ont également fait l'objet de nombreuses études thématiques, dont on pourra mesurer la diversité au fil de l'étude.

19 Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen âge*, Paris, SEDES, 1998, p. 13 -14.

20 H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 15.

21 Nous employons le terme dans le sens où l'emploie Gérard Genette : pour le critique, la littérarité est « définie, depuis Roman Jakobson, comme l'aspect esthétique de la littérature – Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 87. Précisons toutefois, comme le fait Paul Zumthor, que le terme est pour nous applicable au texte oral, puisque texte et voix sont intimement liés au Moyen Âge, tout particulièrement dans le théâtre médiéval (Paul Zumthor, *La Lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987).

de leur compilation en anthologie, un examen attentif devrait permettre de révéler les lois de composition que la mise en livre a souhaité fixer par écrit pour rendre les textes disponibles à la lecture, à la mémoire et, peut-être, à la reproduction.

Traiter des enjeux de « mise en scène » des *MNDpp* dans l'espace théâtral et dans l'espace de la page devient alors pertinent : même si l'expression semble anachronique car elle suppose la présence d'un « maître d'oeuvre » unique, le *metteur en scène*[22], elle s'adapte aux tensions nées de la confrontation entre texte et représentation au sein du manuscrit Cangé. Elle permet de comparer les moyens mis en œuvre par la dramatisation de textes narratifs, puis l'espace dramatique à proprement parler (bien que, pour le chercheur, cet espace dramatique originel reste une abstraction, un espace à reconstituer par l'imaginaire) et l'espace du livre. Elle évite, par ailleurs, l'écueil de l'expression *par personnages* : bien que ces termes permettent de distinguer les *Miracles* dramatiques de leur version narrative, ils sont eux aussi anachroniques et peuvent porter à confusion, comme nous le verrons[23]. Faute d'un lexique parfaitement adapté, nous choisissons en conscience d'explorer les différentes acceptions de l'expression *mise en scène,* moins ses anachronismes, pour l'appliquer à notre objet d'étude.

Il s'agit donc dans notre thèse de saisir ce qui est *en jeu* dans la dramatisation des quarante *Miracles* : à quelles nécessités répondent les mises en drame, en scène puis en livre d'histoires qui préexistaient sous forme narrative ? Unis dans leur variété, les *Miracles* explorent les diverses possibilités de ce théâtre didactique ; loin de n'être que la simple transposition de sources narratives en drame, le changement énonciatif impose à un public spécifique un nouvel horizon d'attente. Le *Miracle* dramatique est à ce titre bien un genre, au sens ou Hans Robert Jauss le suggère, c'est-à-dire une « famille historique » régie par « un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative »[24]. En nous saisissant des différents outils de l'analyse littéraire – concepts traditionnels de la stylistique, mais aussi ceux, plus récents de la sémiotique, de la pragmatique – et des récents apports de la recherche historique, nous souhaiterions rendre compte des nombreux paradoxes de ces pièces : la concertation de leur écriture à travers leur apparente simplicité stylistique ; la rigueur de leurs

---

[22] Comme le précise le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* : « le mot de mise en scène, imposé par le développement de nouvelles pratiques, apparaît autour de 1830. Manié d'abord avec précaution, voire avec ironie, il est en lui-même significatif, puisqu'il suppose un système de translation et de passage entre un objet premier, qui demeure le texte, et un univers second, qui est celui de la représentation […]. Reste à passer du foisonnement visuel et émotionnel ainsi autorisé à une conception de la représentation comme une œuvre à part entière, soustraite aux génies capricieux de l'acteur et du décorateur, pour être placée sous l'autorité d'un maître d'œuvre unique, le metteur en scène : ce dernier pas sera franchi à partir de 1880 » - Michel Corvin (éd.), article « Mise en scène » *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 932.

[23] Voir *infra*, chap. I, A. 3.

[24] Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 37-76, ici p. 42 [*Poétique*, 1970, p. 79-101].

structures et les dynamiques de leur évolution ; leur évanescence enfin, soigneusement fixée par l'écrit.

Cette interrogation se déclinera sous plusieurs aspects principaux. La première partie de notre travail se concentrera sur ce qui ressort spécifiquement de la mise en drame. Comment les *Miracles* s'érigent-ils en une forme dramatique singulière ? Quels invariants peut-on repérer à travers les structures et le rythme du jeu (chapitre I) ? Quelles lois régissent le discours des personnages (chapitre II) ? La seconde partie quittera la surface du texte pour tenter une approche « archéologique » des enjeux de la mise en scène des *Miracles*. L'analyse synchronique laissera d'abord place à une étude diachronique qui tentera de mettre au jour la façon dont les *Miracles* sont également des formes soumises à l'évolution. Comment le drame s'enrichit-il des expériences spectaculaires précédentes ? Quels syntagmes dramatiques récurrents peut-on repérer et comment ces derniers se consolident-ils à travers le temps ? Au contraire, pourquoi certaines séquences dramatiques sont-elles progressivement abandonnées, ou se font-elles plus discrètes (chapitre III) ? On perçoit déjà, dans cette approche, comment le drame s'adapte inlassablement à un public qu'il s'agit d'émerveiller pour l'édifier : il façonne un spectacle à son image, adapté à son univers de connaissance, centré sur ses intérêts ; cette malléabilité du jeu permet en retour de participer à l'éducation des membres de la confrérie, de former le goût et la morale du public (chapitre IV). Ce dialogue de la scène et des spectateurs a vraisemblablement participé à l'élaboration du *Miracle de Nostre Dame* en tant que genre dramatique ; une fois le spectacle révolu, cette construction générique se poursuit à travers le livre, où le spectacle renaît, d'une manière singulièrement différente, par le concours des images et de la mise en page. Le texte, relique d'une expérience scénique qui ne sera jamais plus, revit à travers les feuillets, dans l'attente de nouvelles actualisations par la lecture et, peut-être, par la scène (chapitre V).

Mises en drame, en scène et en livre superposent ainsi leurs différents enjeux dans la production et la réception de ces pièces dont le caractère toujours problématique semble être l'indice essentiel de leur littérarité. Il se noue, dans cette patiente maturation du *Miracle* à travers le XIVe siècle, des échanges, des transferts dans la sacralité des représentations. Par eux, le sacré est mis à la disposition de chaque spectateur ; ce faisant, le théâtre se dote d'une sacralité particulière : sociale, mais aussi littéraire.

*

* *

Avant de débuter ce parcours des textes à la scène, et de la scène au livre, nous poserons d'abord quelques jalons contextuels utiles à la lecture du présent travail[25]. Les informations

[25] Pour compléter les indications qui suivent, on pourra se reporter à l'annexe I, qui comporte un résumé détaillé de

secondaires seront précisées au fil de l'étude.

Ce que l'on sait du contexte de production

Bien que l'on ne possède des *MNDpp* que le luxueux manuscrit de leur retranscription, le texte se prête très facilement à l'investigation « archéologique ». En outre, les régulières découvertes[26] concernant les conditions de représentation des *Miracles* depuis la seconde moitié du XXe siècle ont facilité ce travail d'interprétation et de reconstitution. Tout d'abord, en 1954, Rudolf Glutz, alors en fin de thèse, accède au Manuscrit des *MNDpp* et parvient à déchiffrer l'identité des commanditaires, qui avait été grattée, effacée du texte des *incipit* : *le Puy des orfèvres*, ainsi que les dates de sept des *Miracles* : sur cette base, le chercheur conclut que les représentations ne furent annuelles qu'à partir de 1362. Graham Runnalls complète l'enquête inachevée de Rudolf Glutz (qui a manqué de temps) et parvient à déchiffrer les dates de représentation de vingt-et-une des pièces du corpus : la représentation annuelle est alors établie de 1339 à 1382, avec une pause dans les représentations en 1354, 1358, 1359 et 1360. Runnalls lui-même émet une hypothèse quant à l'identité de la confrérie, et place les quartiers des orfèvres aux alentours de l'église Saint Josse, située à l'angle de la rue Quincampoix et la rue Aubry le Boucher, dans le quartier des Halles. Le critique estime que les représentations purent se tenir dans une salle attenante à l'église, en tenant pour acquise l'idée que les représentations se déroulaient pendant l'hiver[27]. Enfin, Robert L. A. Clark, dans les années 1990, remarque une nouvelle inscription grattée, qui signale que le manuscrit appartenait, en 1432, à un certain Aymery Le Roy, « joaillier fevre », qui aurait prêté le livre à un inconnu[28]. Dès lors, la fonction originelle du manuscrit, qu'on pensait être destiné au roi en raison de sa luxueuse facture[29], doit être rediscutée : il devient fort probable que le Ms. Cangé fut destiné à la Confrérie elle-même, comme un artefact de sa puissance et un souvenir de la cohésion de la communauté autour de ces productions poético-dramatiques[30]. Robert L. A. Clark, en outre, remet

chacun des quarante *Miracles*, la retranscription de leur incipit et les indications paratextuelles (place des serventois, des sermons).

[26] Rudolf Glutz, *Miracles de Nostre Dame par personnages : kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, Berlin, Akademie-Verlag, 1954, vol. 9 ; Graham A. Runnalls, « *The Miracles de Nostre Dame par personnages*: erasures in the MS, and the dates of the plays and the "serventois" », *Philological Quaterly*, 1970, 49:1, p. 19-29 ; Robert L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit*.

[27] Graham A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *op. cit.*. Cette idée, soutenue par Runnalls, fait suite à un postulat épistémologique initié par Émile Roy, *Études sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle : la Comédie sans titre, publiée pour la première fois d'après le manuscrit latin 8163 de la Bibliothèque Nationale et les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, [1902] p. CXLIV-CXLV.

[28] R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 118-120.

[29] Graham A. Runnalls, *Le Miracle de l'enfant ressuscité. Quinzième des Miracles de Nostre-Dame par personnages,* Droz, 1972, p. XVII sq.

[30] R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages » of the Cangé Manuscript and the Sociocultural*

en question l'équation établie par Graham Runnalls entre le *Puy des Orfevres* évoqué tout au long des quarante incipit du manuscrit et la confrérie saint Eloy ; un examen attentif des serventois et des sermons liminaires lui permet de proposer la « confrérie de Nostre-Dame de l'Annonciation », dont la chapelle se situait dans la banlieue parisienne, dans le village de Blanc-Mesnil[31]. L'hypothèse est séduisante mais, de l'aveu de son auteur même, doit être maniée avec circonspection.

Quoi qu'il en soit, ces travaux ont ouvert de grandes perspectives pour l'analyse socio-historique du corpus. Graham Runnalls et Robert Clark, principalement, ont fait le jour sur les relations qui au Moyen Âge, unissent corporations, confréries et théâtre[32] ainsi que sur l'histoire culturelle des confrères orfèvres[33]. Nées au XIe siècle, les corporations, lointaines descendantes des *collegia* romains, prennent un grand essor jusqu'à ce que se fassent sentir les effets néfastes de la Guerre de Cent Ans. Bien que soumises aux aléas des guerres et des différents troubles nationaux, elles permettent à leurs membres de se rendre audibles sur le plan politique et leur garantissent un cadre par lequel négocier les relations entre les artisans, l'Église et le pouvoir royal, jusqu'à ce qu'elles soient abolies par la Révolution française. Dans ce système d'émulation, les corporations rivalisent dans leurs démonstrations de puissance et de richesse. Les Orfèvres se situent au sommet de cette hiérarchie, comme le précise Graham Runnalls :

> The *orfevres a paris* constituted one of the best-known and most influential of all guilds during the late thirteenth and early fourteenth centuries. It was one of a group of six principal corps de marchands (merchant guilds), which were more privileged than most others, and by 1330 it was generally looked upon as the leader of this select number[34].

De fait, les Orfèvres jouent un grand rôle vis à vis du trésor royal. Ce pouvoir implique une forte responsabilité qui explique pourquoi certains orfèvres jouèrent un rôle particulièrement actif lors des révoltes antifiscales qui émaillèrent le siècle[35]. Toutefois, la corporation et ses confréries restèrent stables au cours de cette période de crise, puisque le métier bénéficiait de certaines exemptions et privilèges en vertu de sa puissance.

La corporation représente la « base topographique ou professionnelle » de la confrérie, qui constitue sa partie culturelle et religieuse[36] : une même corporation peut ainsi être reliée à plusieurs confréries. Robert Clark situe leur origine aux débuts du christianisme, lorsque les premiers

Function of Confraternity Drama, *op. cit.*, p. 118.

31 *Ibid.*, p. 113 sq. Robert L. A. Clark montre dans son analyse l'importance des thèmes de l'Annonciation et de la Conception dans les pièces poétiques du manuscrit.

32 G.A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds and the Miracles de Nostre Dame par personnages », art. cit.

33 Voir également Paul Lacroix et Ferdinand Seré, *Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie et des anciennes communautés et confréries d'orfèvres-joailliers de la France et de la Belgique*, Paris, Librairie historique, archéologique et scientifique de Seré, 1850.

34 G. Runnalls remarque qu'un des gardes du métier, Pierre le Blont, est par exemple exécuté à la suite d'une révolte en 1358. G.A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds and the Miracles de Nostre Dame par personnages », art. cit., p. 45.

35 *Ibid.*, p. 55.

36 Julie Claustre, *La Fin du Moyen Âge*, Paris, Hachette supérieur, 2015, p. 237.

chrétiens s'assemblèrent pour prier lors des enterrements ou lors d'actions de grâce ponctuelles. Cette tradition chrétienne, selon l'auteur, semble se superposer à une tradition païenne, les « confréries de type germanique », dans lequelles se regroupaient des personnes partageant les mêmes intérêts. Leur développement atteint son apogée à la fin du Moyen Âge[37]. Cette « association de fidèles » consiste en « une union de prière et une société de secours, qui se donne pour tâches l'organisation de manifestations pieuses et la pratique de la charité pour ses membres et pour les pauvres ». Cette association « réunit pour ses membres le maximum d'éléments propres à faciliter le salut de leurs âmes »[38]. Le théâtre fait partie de ces manifestations pieuses : le *Miracle* organisé chaque année par la confrérie d'orfèvres participe pleinement à l'édification religieuse du spectateur. De ce point de vue, la confrérie joue, sur le plan spirituel, une fonction similaire à celle que la corporation joue sur le plan temporel : un rôle d'intercession entre l'individu et le pouvoir, religieux ou politique, selon les cas. Sur le plan dramatique, choisir la Vierge comme figure tutélaire du *Miracle* permet d'incarner sur la scène le pouvoir d'intercession de la corporation et de la confrérie.

Le *Puy des orfèvres* devait, quant à lui, constituer une association littéraire et culturelle au sein même de la confrérie. Sur ce Puy, nous n'avons aucune information, si ce n'est les mentions effacées du manuscrit. Les associations arrageoises nous sont plus connues, notamment parce que des pièces telles que le *Jeu de la Feuillée* y font allusion, en évoquant par exemple Robert Sommeillon, « nouviau princhés du pui »[39]. Le Puy Nostre Dame, à Arras, était une « académie locale » qui « n'accueillait en son sein que les praticiens et les poètes les plus éminents. Un prince la présidait, élu, semble-t-il, le premier mai […] Il devait être fort riche pour faire face à d'énormes frais causés par les banquets, les offices religieux, les représentations dramatiques. Au cours de séances publiques, le *pui* écoutait les compositions poétiques, les jugeait, distribuait les prix »[40]. Les *Puys* amiénois, quant à eux, se tiennent « à la Chandeleur, jour de l'élection du Prince, mais aussi aux autres fêtes mariales, à la Toussaint et à la Nativité » comme le précise Daniela Musso[41]. Dans

[37] R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 130 sq.

[38] J. Claustre, *La Fin du Moyen Âge*, *loc. cit*.

[39] Adam de La Halle, *Le Jeu de la feuillée*, traduit par Jean Dufournet, Paris, GF - Flammarion, 1989, p. v. 405.

[40] *Ibid.,* p. 170.

[41] Ces éléments remettent fortement en question l'idée de représentations systématiques en hiver, d'autant plus que, comme le souligne Daniela Musso, de nombreuses dates sont possibles pour la tenue des pièces : elles pouvaient se tenir le jour de la saint Éloi, saint patron des orfèvres, qui au Moyen Âge, se fête à deux dates, une l'hiver et une l'été, chacune semblant aussi célébrée que l'autre ; les pièces pouvaient également suivre le calendrier des fêtes de la Vierge, comme les puys amiénois. Elles pouvaient enfin suivre le calendrier des saints mis à l'honneur dans les jeux (Daniela Musso remarque dans le *Miracle de saint Ignace* la phrase conclusive « *Hic sanctus cujus hodie celebramus solempnia, etc*. », M. XXIV, v. 1199). Voir Daniela Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siècle*,Grenoble, Thèse de doctorat, 2013, publication en ligne : [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01063181/document], p. 208-216. Sur les dates des représentations au cours de l'année, voir Daniela Musso, *ibid.*, p. 31-40 et Karoly Ginter, *La Société médievale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-X, 1969, p. 3-4. Ce dernier opte pour des représentations majoritairement en hiver et suit les

notre manuscrit, les Serventois, au nombre de vingt-cinq, attestent de la dimension poétique du *Puy*, tandis que les vingt-neuf sermons ajoutés au début des pièces, juste avant le jeu ou au cours de l'exposition, semblent souligner, quant à eux, les ambitions religieuses de la confrérie.

Ainsi, quelle que fût la confrérie organisatrice, elle était riche et puissante. La représentation sur quarante années de jeux dont les ambitions spectaculaires grandissent au fil du temps témoigne de la ferveur du public pour ces pièces, mais également de l'accroissement des moyens qui y sont alloués. Paradoxalement, l'action dévote que constitue le *Miracle* est aussi le refuge du luxe de ces bourgeois majoritairement aisés.

Ce que l'on sait de la mise en scène

Ces découvertes historiques permettent de constituer un socle plus solide pour les interprétations scénographiques du texte. Avant ces apports décisifs, une étude s'était néanmoins intéressée spécifiquement à la mise en scène des *MNDpp*, celle de Dorothy Penn[42]. Ses recherches s'appuient sur les textes qui, grâce à leur caractère auto-descriptif, se prêtent très facilement à l'investigation et son étude est complétée par la connaissance de la scénographie des pièces des siècles précédents (notamment le *Jeu d'Adam*) et suivants (particulièrement les Mystères), ainsi que de l'iconographie médiévale. Dorothy Penn essaie, par sa thèse, de lutter contre ce que Gustave Cohen décrivait comme le « brouillard »[43] entourant la production dramatique des XIIIe et XIVe siècles. Malgré d'excellentes reconstitutions et une convaincante analyse, le fait que l'auteur ne connaisse pas l'identité des commanditaires ni la profonde connexion entre le corpus et le tissu urbain parisien rend ses conclusions historiques vagues[44]. La première partie du travail de Dorothy Penn s'intéresse à l'organisation scénique des *MNDpp* : l'auteur y propose un découpage du corpus en fonction du nombre probable de mansions exigées par le jeu et aboutit à cette division : les *Miracles* I à XIV comprennent quatre à sept mansions, les *Miracles* XV à XXV, sept à huit, les *Miracles* XXVI à XL, neuf à dix. Le second chapitre s'intéresse aux différentes *feintes* et *secrets* des *Miracles* : effets spéciaux, animaux, mannequins... Tous les dispositifs techniques et autres trucages sans doute mis en place dans ces jeux révèlent, selon l'auteur, un goût croissant pour le réalisme et

hypothèses de D. Penn et G. Runnalls sur les représentations en intérieur.

42 Dorothy Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1933.

43 Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, France, Honoré Champion, 1951, [1926, 1906], p. 63.

44 Les hypothèses de l'auteur rejoignent cependant les faits attestés ensuite : en tenant compte du faible nombre de cérémonies représentées, D. Penn suppose un public d'artisans, probablement une confrérie, ni élitiste ni populaire. La validité de ces conclusions confirme la pertinence de l'investigation textuelle. Voir D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, p. 63.

le spectaculaire. Dans le troisième chapitre, Dorothy Penn conclut, selon la théorie du rasoir d'Ockham, que les *Miracles* ont pu se jouer dans un espace très restreint, une salle sans doute de quarante pieds de longueur (soit 12 mètres environ), à l'aide de neuf mansions au maximum : répondant à la contingence matérielle, les techniques dramatiques évoluèrent rapidement vers la symétrie et la concision. L'auteur repère également les différentes scènes récurrentes qui traversent le corpus[45]. Malgré le manque d'ancrage historique, cette étude innove en affirmant la préséance de la scène dans l'évolution de l'écriture, la primauté du divertissement dans un drame dont la vocation édifiante est essentielle, mais non première. Toutefois, obéissant à l'idée d'une évolution proto-rationaliste de la mentalité bourgeoise, l'auteur relie directement l'invention de nouveaux moyens techniques aux pièces à la tonalité « séculière »[46], or nous montrerons qu'il est difficile d'effectuer un tel partage des sources et des tonalités des *Miracles*.

Aujourd'hui, l'étude scénographique du corpus doit être envisagée dans le cadre plus large de l'histoire du théâtre médiéval et de sa mise en scène. Depuis les travaux décisifs de Petit de Julleville[47], puis de Gustave Cohen, dont Dorothy Penn est largement tributaire, Henri Rey-Flaud et Élie Konigson[48] ont réfléchi à la structuration de l'espace théâtral dans les années 1970. Ces recherches simultanées ont abouti à deux thèses très différentes. Tandis que le premier soutient l'hypothèse d'un théâtre « en rond » jusqu'à la Renaissance[49], Élie Konigson défend l'idée que « jusqu'aux scènes frontales de la première moitié du XVIe siècle, on ne saurait en fait parler d'un espace théâtral, mais d'espaces théâtralisés, de lieux naturels ou reconstitués qui renvoient tous à des modèles spatiaux non théâtraux ou aux fonctions multiples de l'espace théâtralisé dont la place du marché est l'exemple le plus évident »[50]. Pour Élie Konigson, la théorie d'Henri Rey-Flaud est construite sur des représentations « utopiques » du théâtre tandis que pour Henri Rey-Flaud, la théorie de Konigson aboutit à une surenchère décorative peu convaincante. Henri Rey Flaud soutient en effet l'idée de l'économie essentielle du théâtre médiéval, qui tend à la limitation des décors et des lieux à un nombre minimum afin de ne pas plonger le spectateur dans la confusion[51].

---

45 Naissance, chasse, torture, voyage en bateau, apparition diabolique

46 D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, « Chart A », p. 80.

47 Louis Petit de Julleville, *Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1889.

48 Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 [NRF Gallimard, 1973] ; Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.On peut citer d'autres travaux d'importance majeure, tels que ceux d'Edmund Kerchever Chambers, *The mediaeval stage*, Londres, Oxford University Press, 1903 ; Grace Frank, *The medieval French drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954 (sur les *MNDpp,* p. 114-124).

49 Henri Rey-Flaud soutient qu' « un théâtre au Moyen Âge est un cirque de bois enserrant une piste de sable », dans laquelle *mansions* et *lieux* dialoguent avec la *place* centrale en fonction de la manière dont les acteurs interagissent avec l'espace. Le principe central de ce théâtre est « l'invention de l'espace par l'acteur », qui investit l'aire centrale de sa mansion d'origine, si celle-ci est identifiable. H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, *op. cit.*, p. 360-362.

50 Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 7.

51 *Ibid.*, p. 361.

Depuis ces théories contradictoires, déjà anciennes, il semble que la critique contemporaine s'accorde aujourd'hui sur l'essentielle adaptabilité du théâtre médiéval[52], mais aussi sur la permanence de sa sémiotique à travers le Moyen Âge[53]. Le théâtre s'accommode ainsi des contraintes liées à l'espace et parvient également à tirer profit des particularités de l'espace – mobilier urbain, architecture... En outre, le principe des décors simultanés, matérialisés par diverses mansions[54] présentes en permanence sur la scène, traverse l'ensemble de l'époque médiévale, du *Jeu d'Adam* aux grands Mystères. On pourrait donc partir du principe, suggéré par l'enquête historique de G. Runnalls, que les *MNDpp* furent joués en salle, notamment parce que les pièces étaient destinés à un public restreint de confrères, ainsi que semble l'indiquer le texte. Toutefois, la récente thèse de Daniela Musso met en doute ces suppositions – qu'elle reconnaît de toute façon invérifiables, en postulant que le miracle, rituel et festif, invite à une représentation publique, qui n'est pas contraire à la pratique d'autres puys connus :

> […] Il semblerait [...] qu'une représentation en plein air soit envisageable. Une place permettrait d'atténuer la rigidité des contraintes spatiales qui est en contraste avec les scènes plus complexes du corpus et de gérer de façon beaucoup plus simple les « entrées » et les « sorties »; même sans imaginer une scène de dimensions beaucoup plus vastes que celles établies par D. Penn, un certain nombre d'éléments […] y trouveraient une collocation plus logique[55].

De fait, les scènes les plus spectaculaires – celles de chasse notamment, faisant intervenir un nombre conséquent d'animaux – seraient difficilement envisageables dans une pièce fermée. Daniela Musso juge par ailleurs fragiles les arguments brandis par D. Penn, c'est-à-dire deux didascalies du *Miracle de Clovis* (M. XXXIX)[56] évoquant une « sale » qui peut tout aussi bien renvoyer à un espace faisant partie de la mansion d'un palais. Bien que la question semble difficile à résoudre, nous tenterons, dans notre thèse, d'apporter de nouveaux éléments de réponse quant aux conditions de représentation des *MNDpp*, particulièrement dans les troisième et quatrième chapitres.

---

[52] Déjà suggérée par Gustave Cohen, cette plasticité du théâtre médiéval est confirmée par les témoignages historiques de représentation : « la documentation montre […] une typologie variée de dispositifs stables ou mobiles, en intérieur ou à l'air libre » – Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (eds.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014.

[53] « « Des para-liturgies aux derniers mystères (et sans doute au-delà, jusqu'aux scènes baroques) un même ensemble de signes se perpétue en Occident », affirme ainsi Élie Konigson en préambule de *L'Espace théâtral médiéval, op. cit.,* p. 10.

[54] Le terme renvoie à un « logis ou un décor de logement sur un échafaud » (Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (eds.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 522). Ces termes sont toutefois à manier avec précaution car ils renvoient à une taxinomie inexistante pour les médiévaux. À ce sujet, voir Graham A. Runnalls, « "Mansion" and "Lieu" : two technical terms in French Medieval Staging ? », *French Studies*, 1981, vol. 35, nº 4, p. 385–393.

[55] Daniela Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du* XIVe *siècle*, thèse de doctorat, Grenoble, Université de Grenoble, 2013, p. 231.

[56] « [en parlant d'un chevalier accompagnant le roi venu épouser Clotilde] *Ici s'en va hors de sa place, et, une petite intervalle faite, s'en revient en la sale* [...] » / puis « [lors du baptême du second enfant] *Yci vont derriére, puis viennent en sale* » : M. XXXIX, t. VII, p. 229 et 249.

PREMIERE PARTIE

LES *MIRACLES* ET LEUR MISE PAR PERSONNAGES :

À LA RECHERCHE D'UNE DRAMATURGIE

Peut-on parler de dramaturgie quand le concept, profondément attaché à la silhouette discrète mais bien réelle du dramaturge, ne saurait vivre si ce dernier n'est qu'une ombre, une entité indistincte, et probablement multiple ? Il s'agit là d'un écueil que nous espérons franchir, tant il apparaît que la lecture de nos *Miracles* peut sortir plus riche de cette recherche.

Les définitions actuelles et de toute façon récentes de la dramaturgie mettent en effet en relation le principe d'écriture d'une pièce et son créateur ; en ce qui concerne les *MNDpp*, cette recherche semble vaine puisque les noms de leurs auteurs n'ont pas été immortalisés par la main du copiste. Les recherches passées[57] se sont parfois confrontées à cet épineux problème en comparant les styles et les motifs employés. Les conclusions reposent malheureusement sur des fondations très incertaines et relèvent d'un faux problème. Espérer reconstituer le jeu tel qu'il a pu être élaboré dans l'esprit des auteurs, du public et au sens large de tous les acteurs des *Miracles* ne peut s'effectuer qu'au prix d'une grande rigueur dans la définition de la méthode. Pour tenter de saisir la *manière* du recueil et à travers lui une éventuelle *dramaturgie* des Miracles, il convient de poser les écueils et de les analyser.

Dans le champ de l'analyse discursive, les notions manipulées ne sont jamais neutres. C'est pourquoi les concepts utilisés feront d'abord l'objet d'une définition rigoureuse. C'est ainsi que nous clarifierons aussi bien le terme utilisé pour qualifier le but de notre recherche, « dramaturgie », que le concept de « Miracle », une notion peut-être trop transparente et trop souvent évacuée par la critique. Nous poursuivrons notre analyse en interrogeant le titre complet de notre corpus et particulièrement l'expression « *par personnages* », qui peut être sujette à caution.

[57] C'est le cas de Marguerite Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*

L'objet-livre qui contient notre corpus peut également déconcerter : pensé davantage par son copiste comme une anthologie plutôt que comme un registre brut des pièces jouées[58], il semble refuser les données métatextuelles et les indices de représentation, qui pourtant constituent un terrain d'analyse essentiel pour notre sujet. Cette caractéristique n'est pas à occulter : elle ouvre en réalité un dialogue fructueux entre l'écrit et le jeu. Enfin, malgré l'effacement de leurs indices, comment déceler la pérennité de signes purement théâtraux ? C'est dans la chair du texte même qu'il faudra conduire l'investigation. Car si l'objet livre semble se dérober à l'enquête, le texte ne cesse en revanche de signaler son essence dramatique.

Il importe également de déterminer ce qui s'impose à la lecture, c'est-à-dire la grande cohérence dramaturgique du recueil. Ainsi, il convient de repérer les lois de composition du recueil. Nous nous attacherons donc aux *sujets* des *Miracles*, mais aussi à leurs *fables* - pour reprendre la distinction de Tomachevski[59], c'est-à-dire à ce qui touche à la *forme* du récit, sa mise par personnages et toutes les variations que cela suppose, et à son contenu, ce qui fonde son fonds mythique, sacré ou fictif.

Notre objectif est donc le suivant : tenter d'expliquer la réalité qu'a pu revêtir le spectacle du *Miracle* pour ceux qui l'écrivaient, le jouaient, le regardaient, en cherchant à dégager des structures globales. Aussi il s'agira d'étudier d'abord les sources et ce que leur analyse permet de déceler : qu'est-ce qui a constitué un bon sujet de Miracle dramatique, peut-on comprendre ce qui a pu motiver le choix d'un récit contrairement à un autre ?

Notre étude s'attardera ensuite sur la forme du *Miracle* : comment les auteurs du corpus ont-ils adapté leurs sources ? Peut-on entrevoir un système cohérent dans l'écriture de l'espace et du temps ?

Pour poursuivre cette recherche visant à délimiter ce qu'est un *Miracle de Nostre Dame par personnages*, nous nous proposons ensuite d'analyser ce qui fonde l'essence du théâtre : le discours des personnages. Comment la parole se distribue-t-elle à travers les multiples instances énonciatrices ? Nous nous intéresserons aux différents types de discours prononcés par les personnages et nous interrogerons leur « théâtralité » : ainsi, quelle peut être la singularité du monologue du *Miracle* ? Quelles sont les particularités et les variantes des multiples dialogues qui constituent ces jeux ?

---

[58] Pour Gérard Gros, une *anthologie mariale.* Voir Gérard Gros, « Étude sur les rondels des *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Romania*, 1988, vol. 109, no 434-435, p. 303-353.

[59] Distinction reprise par Tzvetan Todorov, *in Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.

Chapitre I

Les rouages de la dramatisation

Les études passées se concentrent le plus souvent sur les thématiques[60] et non sur la forme ou l'agencement[61] des *MNDpp*. Or, il apparaît que c'est précisément là que se situe

[60] Les études thématiques à propos du corpus bénéficient d'une tradition ancrée : le motif de la femme injustement accusée (Alexandre Micha, « La femme injustement accusée dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », dans *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, 1950, p. 85-92 ; Kathy M. Krause, « The Dramatization of the Persecuted Heroine in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, p. 113-133) ou plus récemment les agissements des diables (Élyse Dupras, « Stratégies de séduction diabolique dans deux *Miracles de Nostre-Dame par personnages* » *in* Yvan G. Lepage et Christian Milat (éd.), *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littératures médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, David, Ottawa, 2008, p. 33-45). Ces études visent, à travers leurs thèmes, à saisir le contexte socio-historique du corpus ou à apporter une contribution à l'histoire littéraire du XIVe siècle. L'intérêt pour la forme des *Miracles* est plus récente (Anna Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », *Cahiers de Varsovie*, 1992, no 19, p. 33-45 ; Pascale Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* » dans Jean-Pierre Bordier (éd.), *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, Paris, Champion, 2002, p. 101-120).

[61] On recense trois études déterminantes. Robert L. A. Clark a dégagé des *MNDpp* un schéma narratif classique qui s'agrémente de deux originalités : d'abord, le simple fait que le Miracle se prête aisément à la décomposition en éléments narratifs souligne sa parenté avec les genres courts, ensuite, l'idée selon laquelle la préservation de la cohésion communautaire est primordiale dans le jeu dote l'analyse structurale d'une fonction ethno-sociologique. Robert L.A. Clark conclut au caractère rituel du jeu qu'il définit ainsi : « a dynamic form, a frame within which human crisis proceed from eruption through crisis to resolution and it is the conformity to this frame that creates to a great extent the generic coherence of the collection » (Robert L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op.cit*, p. 154-155.Ce schéma narratif est complété par les analyses d'Élie Konigson (« Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les *Miracles par personnages* du manuscrit Cangé », art. cit.) : en s'intéressant à quatre *MNDpp* centrés autour de la thématique de *l'héroïne persécutée*, l'auteur met en évidence les multiples combinaisons relationnelles qu'explorent ces *MNDpp*. En recourant conjointement aux outils de la théorie des graphes et des ensembles, Élie Konigson révèle les équilibres et déséquilibres relationnels qui n'apparaissent pas nécessairement lors d'une analyse linéaire du drame. Les relations entre les personnages, les lieux deviennent des objets d'étude systémiques, analysés sous des jours complémentaires : une pièce est ainsi résumée sous un schéma relationnel global, avant que les relations particulières des personnages principaux soient examinées. L'originalité de cette étude tient également à ses ambitions sociologiques : préférant s'intéresser au « contexte » de production des *MNDpp* plutôt qu'aux seules sources, l'article insiste sur l'idée selon laquelle l'originalité des pièces du Ms. Cangé tient aux choix opérés par les auteurs, en fonction de buts dramatiques particuliers, et qu'elles véhiculent une vision du monde révélatrice de leur lieu de production. Enfin, une solide étude de Willem Noomen (« Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* » art. cit.) propose de lire des *Miracles de Notre Dame par personnages* selon les types de dynamiques qu'entretiennent les forces polarisées du Bien et du Mal au cours du jeu. La grille de lecture propose une lecture systématique mais souple des miracles. L'analyse montre que les matières choisies, hagiographiques ou romanesques, visent à mettre en œuvre une grande variété de schémas de polarité des personnages. L'analyse structurelle du corpus, initiée par R. L. A. Clark, et les approches systémiques complémentaires d'É. Konigson et de W. Noomen constituent le cadre méthodologique de notre étude.

l'originalité des *Miracles* dramatiques, car si « c'est le miracle qui apparaît comme terme générique, la mention *par personnages* n'en définit qu'une modalité, distinctive par rapport à celle qui est considérée comme normale au point où elle n'est pas signalée du tout »[62]. Ainsi le fond resterait le même, mais la forme indiquerait une nouvelle finalité, un nouveau public, un nouvel horizon d'attente, centré sur *le personnage*, c'est-à-dire le rôle et l'acteur, non plus sur l'instance narrative. Mais quand le passage du récit au drame modifie l'attente à ce point que le fond se trouve enrichi de nouvelles significations, peut-on encore parler d'un simple changement de modalité ?

En conjuguant une approche descriptive du recueil à une étude sociale, morale, théologique, nous souhaitons montrer que les pièces du manuscrit Cangé obéissent à un certain nombre de codes autonomes qui confèrent au corpus le statut d'œuvre littéraire.

A – La forme problématique du *Miracle*, de la vie chrétienne à la littérature

Lorsqu'on interroge la terminologie théâtrale du Moyen Âge, on constate que les mots déterminés par la tradition critique comme relevant d'un vocabulaire spécifique constituent en réalité un ensemble de termes dont l'usage n'est aucunement limité au champ théâtral. En réalité, pour parler du théâtre, les auteurs médiévaux recouraient à un lexique issu du quotidien. Si les mots sont des prismes à travers lesquels on perçoit le monde, l'absence de spécialisation des termes rend compte de l'ouverture du champ du spectacle théâtral sur la vie, ainsi que de l'interpénétration de leurs sphères – si tant est qu'on puisse dessiner une frontière entre les deux. Graham Runnalls l'a bien démontré en analysant notamment la notion de *mansion*[63]. C'est également le cas du mot *miracle* qui avant de désigner une forme littéraire puis théâtrale, constitue un aspect tout à fait singulier de la vie religieuse chrétienne. Qu'entendait-on donc par « miracle » au Moyen Âge ? Faire dialoguer nos concepts avec ceux de l'époque historique que nous étudions paraît indispensable pour commencer cette étude.

[62] A. Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit, p. 33.
[63] Graham A. Runnalls, « "Mansion" and "Lieu" : Two technical Terms in French Medieval Staging ? », *French Studies*, 1981, vol. 35, nº 4, p. 385-393.

1. Plan linguistique : de l'événement aux mots

Avant d'être une forme littéraire, le miracle est une réalité chrétienne, une manifestation du divin sur la terre, et pour nous, un fait historique. Il exprime avec force l'importance du phénomène merveilleux dans le quotidien médiéval et participe du phénomène de théâtralité diffuse que J. Huizinga a fait revivre[64]. Le miracle est une forme particulière de l'expression du merveilleux médiéval, mais le concept lui-même a fait l'objet de débats pour les théologiens médiévaux. Sa signification, instable, a suivi les évolutions majeures de la pensée scolastique. La notion a notamment subi une importante mutation au cours du XIIIe siècle[65]. Cette évolution du concept intéresse directement notre sujet dans la mesure où les sources identifiées du corpus des *MNDpp* ont été produites au cours de ce siècle – notamment ceux de Gautier de Coinci – et rendent compte de ces changements, dans une mesure plus ou moins forte.

Chez saint Augustin, naturel et surnaturel ne sont pas distincts et l'ordre naturel n'est donc jamais remis en cause par le miracle : c'est que les choses et les êtres possèdent deux « raisons séminales », l'une normale, accessible à l'observation quotidienne, l'autre extraordinaire, cachée en chacun et révélée par la volonté de Dieu. Si ce dernier décide de supprimer les causes secondes (les hommes, les anges) pour se manifester directement auprès d'un homme, c'est qu'il fait en sa direction un signe qui doit être interprété :

> En effet, puisque le Christ est la Parole de Dieu, un acte même de la Parole est pour nous une parole. Ce miracle dont nous avons entendu dire à quel point il est grand, cherchons donc à découvrir à quel point il est profond ; ne nous réjouissons pas seulement de son apparence extérieure, scrutons encore sa profondeur, car ce prodige dont nous admirons les dehors porte au-dedans de lui un enseignement[66].

Le spectacle du miracle n'est donc qu'un détail empirique : il est avant tout un signe, utilisé dans les premiers siècles chrétiens pour convertir les païens, ensuite pour confirmer la foi des chrétiens. Le Père de l'Église impose donc une définition large qui sera reprise pendant très longtemps : « J'appelle miracle ce qui apparaît difficile à comprendre et insolite, et dépasse l'attente ou les capacités de l'homme qui s'émerveille »[67]. Cette définition n'empêche

[64] Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, traduit par Julia Bastin, Paris, Payot, 2002.

[65] Voir à ce sujet l'article d' Alain Boureau, « Miracle, volonté et imagination : la mutation scolastique (1270-1320) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1994, vol. 25, n° 1, p. 159-172.

[66] Saint Augustin, *Ep. 137*, 11 [cité par Benoît Bourgine, « Le miracle dans la théologie fondamentale classique », *Recherches de Science Religieuse*, avril 2010, tome 98, p. 510].

[67] « Miraculum voco, quidquid arduum aut insolitum supra spem vel facultatem mirantis apparet » *(De utilitate credendi,* ch. XVI) cité par Olivier Biaggini et Benédicte Milland-Bove, *Miracles d'un autre genre : récritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 6.

cependant pas les débats philosophiques et doctrinaux.

Dans la littérature hagiographique et exemplaire, la relative indistinction des termes reflète un problème de définition. Ainsi, si la tripartition du merveilleux médiéval entre *mirabilis, magicus* et *miraculosus* proposée par Jacques Le Goff stimule par sa cohérence, elle est démentie par l'étude du lexique[68]. En effet, un même événement peut être désigné par des termes différents, et à l'inverse, deux phénomènes de nature *a priori* différente pourront recevoir la même appellation. Ainsi, ce qui est qualifié de *merveille* peut désigner un *miracle*. Toutefois le *miraculum*, à la différence de la *merveille* sans doute, est un événement transcendental avant tout, tandis que la merveille se manifeste d'abord à travers des objets ou des sujets, ou encore des lieux. N'ayant qu'une aura sacrée dévaluée, désamorcée, la merveille n'est pas l'objet d'une sacralisation, elle n'existe qu'à travers des signes concrets, elle est un effet purement visuel dont la cause importe peu.

Dans les *MNDpp,* l'événement miraculeux est ainsi désigné de différentes façons. L'expression *miracles appertes*[69], utilisée pour qualifier le miracle, est presque tautologique. Elle souligne la dimension publique du miracle ainsi que sa nature visuelle. On la trouve particulièrement dans la bouche de personnages secondaires qui occupent un rôle de commentateurs de l'action miraculeuse en cours. Le terme *merveille*, lui, sera davantage utilisé pour désigner non un événement, mais le retentissement subjectif de cet événement exceptionnel chez un personnage. La merveille peut donc être d'abord, dans les *Miracles*, un simple sentiment. L'évêque et ses clercs, dans le *Miracle de l'abbesse grosse*, s'étonnent ainsi de ce que les jeunes nonnes ont raconté à propos de leur abbesse :

L'EVESQUE
Seigneurs, j'ai trop grant marrison
Par la douce vierge honnorée,
De celle abesse qu'encusée
M'ont ces nonnains.
PREMIER CLERC
Mon chier seigneur, soiez certains
Trop grant **merveille** en ay empris,
Car de sainteé avoit le pris,
Ne nulle part ne parloit on
Que de la grant devocion
Qu'en li avoit[70].

[68] Au côté du *mirabilis* issu des héritages païens successifs et du *magicus* réservé à la qualification des activités plus ou moins diaboliques, le *miraculosus* est présenté comme l'expression chrétienne de la merveille, l'émanation pure du divin : voir Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans le monde occidental », *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991 [1985], p. 17-39.

[69] M. VI, v. 891 ; XVI, v. 1644 et 1647 ; XXXIV, v. 1638.

[70] M. II, v. 682-691.

L'usage du mot est emblématique de la première de ses significations, l'étonnement banal : la *merveille* y désigne une réaction face à un événement qui paraît peu crédible, et dont on peut donc douter. Cette appellation s'assimile à ce que Jean-René Valette nomme « procédé d'emphase fictionnelle »[71]. Mais l'écart entre la réputation de l'abbesse et la conduite qu'on lui prête est si abyssal qu'un second clerc ne tarde pas à attribuer l'événement à l'action du diable :

> SECOND CLERC
> Tout avient quanqu'avenir doit,
> Sire, et si savez de certain
> Que plus s'efforce soir et main
> Li ennemis des bons tempter
> Que des mauvais, c'est sanz doubter [...][72]

Ce qui est sujet de *merveille*, selon cet exemple, serait donc une action peu crédible et / ou d'origine surnaturelle, mais non divine. En fait, l'utilisation du terme n'induit pas instantanément la recherche de la cause. Cette interprétation semble confirmée par l'étude d'autres occurrences : on trouve ainsi le terme dans la bouche d'un diable, ou d'un chevalier païen[73], mais également dans celle de la Vierge :

> NOSTRE DAME
> Biaux doulx amis, ne t'en merveille,
> Je suis des anges la royne,
> Celle en qui l'essence divine
> Prist char humaine[74].

La Vierge recommande à l'ermite de ne pas s'étonner de son apparition : implicitement, elle lui signifie par cette injonction que les sentiments appropriés à l'instant sont l'admiration, ou l'adoration, et non l'émerveillement, réaction en-deçà de l'événement vécu par l'observateur du miracle.

Le partage des frontières serait donc net : au surnaturel non divin, la *merveille* et au personnel de Dieu, le miraculeux. On décèle l'existence d'un « système de l'extraordinaire »[75] malgré tout, où la merveille tiendrait le rôle, dans le système linguistique, de terme

[71] Sylvie Bazin-Tacchella, Thierry Revol et Jean-René Valette, *Le Merlin de Robert de Boron*, Neuilly, Atlande, 2000, p. 83.
[72] M. II, v. 692-696.
[73] M. I, v. 150 : « Mon cuer en est merveille baus », se réjouit un diable ravi de la réussite de son projet ; M. XIII, v. 714 « Vezci chose trop merveilleuse », s'exclame le chevalier constatant la mort et la disparition (d'origine diabolique) de son empereur.
[74] M. II, v. 921.
[75] Jacques Le Goff et al., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, France, Fayard, 2014.

hypéronymique, converti, selon le contexte, en *miracle* ou en *diablerie*. Le terme de *merveille* désignant un événement surnaturel reste cependant assez rare dans notre corpus – ce qui paraît logique au regard du genre dans lequel il apparaît – et ne permet pas de tirer des conclusions générales.

Miracle et merveille ont néanmoins des points communs qui rendent difficile la délimitation des phénomènes. Le miracle et la merveille possèdent en effet les mêmes origines et empruntent les mêmes voies : le *miraculosus* et les mots issus de *mirabilia* forment la descendance du verbe *miror* et se rejoignent autour du sème de l'étonnement, comme on a coutume de le rappeler. Le *miraculum* est donc cet événement, circonscrit dans le temps, où la merveille chrétienne, presque rationalisée, existe et a pleinement droit de cité, pour imposer au regard l'évidence de l'existence divine. C'est la merveille institutionnalisée et cautionnée par l'Église, puisqu'elle marque la spécificité de l'activité des saints depuis les origines du christianisme. Comme la merveille, le miracle éblouit, étonne, jusqu'à l'aveuglement. Dans les *MNDpp*, cette parenté dans la mise en jeu de la merveille et du miracle est patente. On peut ainsi rapprocher l'étonnement de l'ânier, venu secourir la mère du pape, devant la lumière qui émane de la « chapelle » (*Miracle de la mère du Pape*) et l'aveuglement vraisemblablement suscité par l'apparition des diables lorsque ceux-ci viennent chercher l'empereur, tortionnaire de Valentin, pour l'emmener en enfer (*Miracle de Saint-Valentin*) :

L'ASNIER	LE FIL A L'EMPEREUR
Biau sire Diex, quelle clarté 1630	Seigneurs, plain sui de desconfort
Est ce que je voy la endroit ?	Car je voi yci que mon père 1275
C'est le propre lieu et l'endroit	A pris fin honteuse et amère ;
Ou la bonne femme gisoit	Car en mengiant s'est estranglez,
Qui confession demandoit.	Et si sommes si avuglez
Pour nient pas ne me **merveilloie** 1635	Que nul de nous, ce me recors
Ou estoit ce chant que j'ouoye	Ne scet ce qu'est devenu son corps. 1280
Qui tant estoit melodieux :	**C'est grant merveille**.
S'ont esté les anges des cieulx	LE CHEVALIER
Qui l'emportent en paradis	Mahon pitié avoir en veuille !
Et qui li ont fondé, tantdis 1640	Car de lui moult sui esbahis.
que j'ay au prestre esté parler	Je croi que sommes envahis
Et mené mon asne establer,	**D'enchanterie**[77]. 1285
Et fait sur lui celle chapelle.	
Hé, Diex, vezci **miracle** belle :	
Certes au curé le vois dire[76]. 1645	

Dans les deux cas, l'événement extraordinaire est qualifié de merveilleux. En fait, il semble

[76] M. XVI, v. 1630-1645.
[77] M. XXV, v. 1274-1285.

bien que seul le discours des personnages est à même de rendre évidente la différence entre ces événements et de faciliter ainsi l'interprétation du public. Les tours employés par les diables doivent être qualifiés de *merveille* puis d'*enchanterie* pour acquérir un statut différent du *miracle*, les deux phénomènes ne pouvant être visuellement distingués. C'est que le diable peut lui aussi créer des prodiges. Saint Augustin aimait lui-même à rappeler cet anathème des Évangiles : « De faux messies et de faux prophètes se lèveront et feront des signes et des prodiges pour égarer, si possible, même les élus »[78]. Les *MNDpp* semblent actualiser cette indistinction, dans un but sans doute didactique : la vigilance du public est convoquée dans le jeu, devenant terrain d'expérimentation du réel. La merveille, le miracle ne seraient-ils pas les deux faces du grand complot divin ? Si finalement le Diable accomplit la volonté de Dieu en punissant l'Empereur, son spectacle est indirectement lié à la figure divine. L'*enchanterie* serait donc un miracle inversé.

Ainsi, la merveille désignerait le premier degré du surnaturel : sans interprétation, elle n'est que sidération, potentiellement diabolique et c'est pourquoi les personnages effectuent un travail herméneutique au cours du dialogue en observant puis en qualifiant l'événement surnaturel, afin de faciliter l'interprétation du public.

Dans l'esprit des médiévaux, le miracle n'est qu'une actualisation du premier d'entre eux, celui de l'Incarnation qui est devenue, chez Thomas d'Aquin, la clef de voûte de la théologie du miracle. Thomas d'Aquin distingue en effet deux types de miracles : ceux qui, cachés, font naître la foi (*de quibus est fides*), et ceux qui, manifestes, permettent de confirmer la foi (*ad fidei comprobationem*)[79]. Ceux du premier type sont corollaires au miracle de l'Incarnation (ils désignent par exemple l'enfantement virginal ou la résurrection du Christ), et doivent en définitive s'assimiler davantage à des *mystères*, selon l'aveu de Thomas lui-même, le terme étant sans doute trop restrictif pour rendre compte de leur statut supérieur. Étant « le mieux accordé à la sagesse divine[80] », il devient le modèle que tous les autres actualisent. Ne se limitant pas à rendre compte de miracles manifestes destinés à corroborer la foi, les *MNDpp* recèlent un miracle caché, celui de l'enfantement virginal. Le phénomène est cependant un *hapax* et se situe au début de la collection. Là encore, l'événement est appréhendé par les personnages en deux temps, comme l'attestent les termes employés. C'est d'abord un ravissement, une stupéfaction :

[78] Mc 13, 22, cité par B. Bourgine, « Le miracle dans la théologie fondamentale classique », art. cit., p. 510.
[79] Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique,* IIIa, q. 29 a. 1 et 2, cité par Benoît Bourgine, *Ibid.*, p. 515.
[80] *Ibid.*, III, q. 31 a. 1 à 2.

ZEBEL
(…) Ha ! Dieux ! Que je voy grans **merveilles** !
Onques mais ne vi les pareilles :
Car je tieng un fil né de mère 100
Sanz generacion de pére
Corporelle, et par verité
La vierge en sa virginité
Est demeurée[81].

Zébel rend compte de l'événement extraordinaire par des tournures négatives exceptives *(onques*, *sanz*) qui soulignent son aspect inédit ; l'avant-dernier vers semblerait tautologique si on ne prenait la dérivation du terme « vierge » dans sa dimension performative : en effet, à l'instant où Zébel profère ces mots, le personnage biblique vénéré par l'assistance rejoue l'action-mystère qui conféra à la Vierge son statut de Mère de Dieu. Le personnage et le corps tangible de l'acteur fusionnent en cet instant, le texte et le jeu se rencontrent.

Plus loin, c'est l'ange Gabriel qui confirme la nature de l'événement auquel Zébel a assisté. Le décodage de l'ange permet de faire passer l'événement du spectacle au miracle, et même au *mystère* :

GABRIEL
Michiel, bien devons mener joie ;
Regardez com noble **mistére** !
Vierge est de son createur mére :
Car elle l'a vierge enfanté, 265
Et la divine majesté
C'est a enfermeté conjointé,
Et foy c'est a cuer d'omme adjointe
Pour tout ce croire[82] .

Il n'est sans doute pas anodin que ce Miracle soit précisément placé au début du recueil. Comme le suggère Daniela Musso, les différents rôles théologiques de Marie se trouvent définis au début du corpus, la suite ne constituant selon elle qu'une confirmation des multiples facettes de la Vierge[83]. Placer le mystère de l'enfantement du Christ en début de recueil permet de définir la notion de miracle à partir de laquelle vont s'ordonner les autres, qu'ils reproduiront par certains traits, ou rappelleront. Cette pièce déploie visuellement les causes de l'hyperdulie : l'enfantement virginal de Dieu.

L'événement surnaturel serait donc l'objet, comme l'analyse Jean-René Valette, d'un

[81] M. V, v. 98-104.
[82] M. V, v. 262-269.
[83] Daniela Musso, « Notre-Dame avocate et mère dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* : la scène à faire du procès de paradis et la fée nourrice », dans Jean-Louis Benoît, *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Lyon, J. André, 2014, p. 91-96.

« double niveau prédicatif »[84]: il est reconnu comme merveille avant d'être éventuellement converti en miracle. L'événement passe ainsi d'une certaine référentialité au métalangage, en invitant personnages et spectateurs à prendre une distance interprétative.

2. Plan sémiotique : le miracle, un débat entre l'œil et l'esprit

La merveille et le miracle semblent constituer les différents degrés d'un processus sémiotique : le miracle, dans les occurrences évoquées, forme le dernier jalon de l'appréhension de l'événement surnaturel. Toutefois le corpus des *MNDpp* accueille en son sein des miracles faisant appel à davantage de subjectivité, et cette autre veine du corpus rend compte de leur essence spectaculaire. Elle s'exprime particulièrement dans l'attitude du soldat Libanius, ancien garde du cruel empereur Julien, et fraîchement converti :

L'ERMITE
Dame, pourray je desservir
Qu'avant que de ce siecle fine,
Qu'en ta biauté qui tant est fine
Te **veisse** une seule foiz?
[…]
A ! dame, or te requier 1285
Par tes glorieuses merites
Que moy ton servant ne despites
Mais me vueilles de ta presence
Par ta sainte benivolance
Consoler, royne des cieulx, 1290
Si qu'en toy **regardant des yex**
Du chief, mes cuers soit assouvi
Du desir, dont si alouviz
Est de toy **veoir**, com tu scez.
Las ! Je di trop, non pas assez ; 1295
Mais, vierge, n'y prenez pas garde
Car vous **veoir** qui tant me tarde
Me fait ainsi hardiement
Parler.
[...][85]

Le soldat Libanius, devenu ermite, dit ici son obsession par écholalie, comme l'attestent la répétition du verbe *veoir*, à l'hémistiche, à quatre vers d'intervalle, et la formule tautologique *des yex / du chief* qui soulignent la volonté du nouvel ermite de rencontrer la Mère de Dieu de façon non spirituelle, mais empirique. D'une manière générale, dans cet épisode final du

[84] Jean-René Valette, *La pensée du Graal : fiction littéraire et théologie, XIIe-XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, vol.85, p. 239.
[85] M. XIII, v. 1253-56 puis 1285-1299.

Miracle XIII, qui constitue une continuation du miracle alloué à la ville de Césarée par l'entremise de saint Basile[86], le sens de la vue constitue le point nodal, car c'est l'enjeu de ce second miracle consenti par la Vierge. Cette pièce témoigne donc d'un des autres aspects de la notion de miracle, c'est-à-dire de son caractère sensible *in se* : la sidération recherchée par Libanius est en effet ici à l'origine de son ardeur. Le champ lexico-sémantique du regard et de la vue sature l'ensemble de l'épisode[87]. Mais le miracle ne relève pas que du seul effet visuel : il entre en relation avec les autres sens, comme le montre le parallèle qu'effectue Libanius au détour d'une vaste analogie entre le sentiment amoureux et la sensation de soif :

Mais com plus vous ay veu, voir,
Plus ay beu en habondance
Doulcement, et succé plaisance
Qui en mordant me va lechant 1475
Et en buvant me va sechant ;
Et com plus la boy plus me seche
Ceste yvresce, et touzjours m'esleche,
Et me fait joir et doloir,
Et en saoulant mon vouloir 1480
Se remplit de convoitise.
Cil boire mon desir atise,
Et mon cuer fait frire et larder,
Doulce Dame, en vous regarder,
Cil qui a joye et qui se deult[88]. 1485

Cette apostrophe à la Vierge, qui emprunte sa tonalité au lyrisme courtois[89], entremêle les lexiques du sentiment et de la sensation et multiplie les antithèses. En même temps, ces vers semblent prendre en compte la condition subalterne de Libanius : son discours intègre en effet des images réalistes, voire triviales (« *Et mon cuer fait frire et larder* ») qui rendent d'autant plus manifeste le caractère tangible du miracle vécu.

Les *MNDpp* illustreraient donc deux conceptions du miracle, qui peuvent paraître contradictoires et qui pourtant coexistent dans le paysage théologique du XIVe siècle : une pensée logique du miracle et une théorie centrée sur la subjectivité de celui-ci, présente dès

[86] Basile, évêque de la ville de Césarée, délivre sa ville du joug de l'empereur Julien par sa dévotion : en entendant ses prières, la Vierge décide d'envoyer saint Mercure, protecteur de la ville, venger les habitants en tuant l'empereur. Le soldat Libanius, d'abord au service de Julien, se convertit en assistant au miracle.

[87] Cet épisode de clôture du *Miracle de l'empereur Julien* comporte 345 vers. Le champ lexico-sémantique de la vue directement lié au miracle (dans lequel nous incluons toutes les formes du verbe *voir*, de loin le plus présent, *monstrer*, *regarder* et les dérivations des substantifs *vue*, *regarder*) comporte 61 termes, ce qui signifie qu'un mot issu de cette isotopie apparaît environ tous les 5,5 vers.

[88] M. XIII, v. 1472-1485.

[89] Alors que cet épisode constitue un « rajout » au miracle médiatisé par saint Basile (du moins son hypotexte ne nous est-il pas parvenu), le mélange des isotopies et des styles dans ce poème peut faire penser à ceux de Gautier de Coinci.

saint Augustin (« J'appelle miracle ce qui apparaît difficile à comprendre et insolite, et dépasse l'attente ou les capacités de *l'homme qui s'émerveille* »[90]). De fait, si le miracle tend à faire l'objet d'une exégèse, sa définition n'est jamais qu'une ligne de fuite, un horizon qui ne saurait être atteint. L'homme ne peut donc que se borner à essayer d'en saisir les contours, ou bien à en retranscrire les circonstances, dans un but d'*admiration* – notion qui deviendra centrale chez Thomas d'Aquin : « Le miracle est un événement qui suscite pleinement l'admiration parce que sa cause est entièrement cachée à tous et cette cause, c'est Dieu »[91]. Libanius, après son expérience digne des récits mystiques, résume ainsi la situation – qu'on peut élargir à toute une catégorie des *MNDpp* :

> Et qui peut, dame, raconter
> Com doulcement en vous s'acorde
> Pitiez avec misericorde ? 1555
> Ce n'est personne de ce monde[92].

Le paradoxe entre l'histoire jouée devant le public et l'événement narré renforce l'utilité de la représentation théâtrale : si la beauté de la Vierge est ineffable, il faut essayer de la montrer. Cette prétérition vise donc à louer, par-delà la beauté de Notre-Dame, l'entreprise du jeu.

Cet épisode singulier du *Miracle de l'Empereur Julien* soulève une autre question d'importance lorsqu'on s'intéresse à l'intérêt dramatique de ce type de pièce : si la nature dramatique du miracle a été prouvée, elle place en son centre des destinataires humains variés. Libanius, par sa condition de soldat, met en avant une conception singulière du miracle et de son médiateur, qui fut particulièrement à la mode quelques décennies avant le début de la représentation des *MNDpp*.

Le XIIIe siècle a en effet connu une révolution du concept de *nature* : la scolastique y a renouvelé ses méthodes en intégrant à celles-ci les principes et explications naturalistes. Dès lors, le champ dévolu aux miracles et au surnaturel de la *merveille* en général, s'est trouvé redéfini. Cela s'est traduit, selon Alain Boureau, par une « réduction du champ des *mirabilia* »[93]. Cela ne signifie pas que les théologiens tentent de rationaliser le réel. Au contraire, les miracles dénombrés ne faiblirent pas ; comme le signale Olivier Biaginni, « à partir du XIIe siècle, alors que se met en place le procès de canonisation, le miracle prend un

[90] Cf. *supra*, note 67.

[91] « *Miraculum autem dicitur quasi admiratione plenum, quod scilicet habet causam simpliciter et omnibus occultam. Haec autem est Deus.* » - Saint Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, Ia, q. 105, a. 7, traduction O. Biaggini et B. Milland-Bove, *Miracles d'un autre genre*, loc. cit.

[92] M. XIII, v. 1553-1556.

[93] Alain Boureau, « Miracle, volonté et imagination », art. cit., p. 159.

poids de plus en plus grand dans la définition de la sainteté, dont il manifeste l'efficacité »[94]. Cependant, la nature humaine a pris une plus large part dans la manifestation du divin sur terre par les canaux conjoints de la volonté et de l'imagination. Ce « nouveau » type de miracle, ce « miracle-action »[95], développé par la théorie néo-augustinienne, trouve une résonance particulière dans la société médiévale, car il démocratise le miracle en promettant à tous, lettrés ou non, de pouvoir devenir médiateur d'une manifestation divine, au détour d'un rêve ou à travers une vision délirante : l'important, c'est de vivre sa foi avec ardeur.

Symboliquement, ce type de miracle semble déposséder l'Église de la gestion du surnaturel. Libanius pourrait ainsi être l'expression de cette conception à la fois universaliste et volontariste de l'événement miraculeux, la Vierge apparaissant au soldat à la suite des multiples requêtes de celui-ci. Modèle de la foi ardente promue par le néo-augustinisme, le nouvel ermite, pourtant peu au fait des codes chrétiens, est récompensé par la divinité.

Pour autant, les *MNDpp* ne promeuvent pas toujours la figure du simple humain comme médiateur privilégié du miracle. En effet, une rapide étude des destinataires ou médiateurs montre que les apparitions ou phénomènes miraculeux sont majoritairement destinés à des membres du clergé, mais, les miracles s'égrenant, les médiateurs seront issus de cercles plus diversifiés – et aussi plus prestigieux : ainsi, si la bourgeoisie occupe les premiers rôles dans cinq des vingt premiers drames, et le clergé dans sept, les miracles passant, les destinataires sont remplacés par des membres des cercles royaux ou des personnages de saints[96].

Si les intrigues semblent rechercher de plus en plus une certaine référentialité en s'alimentant à l'univers de connaissance des artisans orfèvres, comme l'ont montré de nombreux critiques[97], les auteurs préfèrent de plus en plus attribuer la grâce aux grands de ce monde ou aux élus ; on constate un resserrement, un essai de systématisation même, dans le

---

[94] O. Biaggini et B. Milland-Bove, *Miracles d'un autre genre*, *op. cit.*, p.. 3; voir aussi André Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge : recherches sur les mentalités religieuses médiévales,* Rome, École française de Rome, 2014.

[95] A. Boureau, « Miracle, volonté et imagination », art. cit., p. 170.

[96] On dénombre dans le corpus sept membres du clergé et huit saints menant durant leur vie terrestre une vie de clergie ou d'ermite, ce qui porte à quinze le nombre de médiateurs ou destinataires de miracles ecclésiastiques ; onze sont issus des cercles royaux ou impériaux (princes, princesses, rois, reines, empereurs et impératrices) ; dix sont issus de la petite, moyenne et haute bourgeoisie (nous associons le prévôt du miracle IX à cette catégorie) ; cinq sont issus de l'aristocratie (marquis, ducs...) ; seuls deux personnages destinataires d'un miracle occupent un rang subalterne : le larron du *Miracle* XI et le soldat (devenu ermite) du miracle XIII.

[97] Voir notamment Marguerite Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, et plus récemment, Karoly Ginter, *La Société médiévale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit*.

choix des destinataires de miracles.

Il ne faudrait donc pas être dupe des singularités dont Libanius fait partie : si le Ciel choisit exceptionnellement des êtres humains de condition modeste, c'est aussi pour modérer leur ardeur et les convaincre d'entrer dans une piété normalisée par l'Église. Dans le *Miracle* XIII, la Vierge elle-même freine l'ardeur de son fidèle serviteur, avant de réorienter sa foi vers un lieu et / ou une activité plus orthodoxe :

L'ERMITE
(…) Ne vous verray-je jamais point ?
Vous veez voir bien en quel point
Pour vous suis mis.
NOSTRE-DAME
Si feras ; **tais toy**, mes amis. 1535
Pour ce que m'aimes d'amour fine,
Lassus, en gloire qui ne fine,
Seras assis en haut degré.
[…]

Ne parle plus tel langage,
mes entens. A ton hermitage
Ne veuil je plus que tu retournes,
Mais d'avec moi venir t'aournes : 1565
en un autre lieu te menray
Demourer, que je te donray ;
La tenray j'avec toy convent[98] ;
La te visiteray souvent,
Mon chier ami[99]. 1570

Par deux fois, la Vierge adresse au soldat l'injonction, assez martiale dans sa forme, de se taire. Par ce discours, elle rappelle l'origine à la fois païenne et modeste de l'ermite. Par ailleurs, l'anaphore des derniers vers est à entrevoir dans sa dimension didactique : la répétition souligne le caractère explicatif du propos. La piété trop ardente dont témoigne Libanius n'a donc été acceptée que temporairement : si elle est bienvenue de la part d'un nouveau chrétien, elle ne saurait être tolérée d'un serviteur de la Vierge aguerri. On peut élargir cette affirmation à l'ensemble des *MNDpp*, qui semblent toujours emprunter une voie médiane, entre une certaine tolérance pour l'ardeur de la foi et l'orthodoxie. Si les jeux mettant en scène des bourgeois ont naturellement attiré l'attention des critiques puisque leur analyse est particulièrement riche d'enseignements quant à la communauté qui les commanda, il ne faut pas oublier que la majorité du corpus fait honneur à l'Église, et que l'ecclésiastique,

[98] Y a-t-il un jeu de mot entre l'expression *tenir convent*, au sens de *discuter* et l'action de bâtir un couvent, ou la Vierge entend-elle simplement donner un lieu autre que celui qu'il occupe à Libanius ?... Le texte ne confirme aucune des deux interprétations.

[99] M. XIII, v. 1532-1538 puis 1562-1570.

même imparfait et pécheur, y apparaît le plus à même de recevoir la grâce divine. Ceci est peut-être le résultat de la réintroduction et de la diffusion à large échelle du thomisme en 1311-1312, lors du concile de Vienne. Par la suite, la Papauté a clarifié le statut du miracle, qui pour être authentifié et validé par le Magistère, doit avoir une signification providentielle et rester exceptionnel[100]. En simplifiant les destinataires des miracles, les *MNDpp,* un siècle plus tard, semblent témoigner de ces tractations qui affectèrent les débats théologiques du XIIIe siècle : il s'agit peut-être d'un effet de la diffusion lente des éléments de doctrine papale à toutes les échelles de l'Église. Produits d'une religion populaire, les *MNDpp* semblent toujours suivre un schéma d'évolution lent. Les débats théologiques y sont sans doute reçus confusément, les plus anciennes conceptions le disputant aux plus récentes.

Si le « miracle-action » n'est donc pas le plus fréquent dans les *MNDpp,* l'exemple du *Miracle de l'empereur Julien* rend du moins particulièrement compte de l'énergie volontariste des médiateurs humains dans le corpus. Cela constitue un élément supplémentaire du caractère spectaculaire de ces jeux : des saints soumis à la torture aux héroïnes injustement accusées, des pécheurs en quête de rédemption aux serviteurs sans faille de la Vierge, les personnages principaux des Miracles font montre de leur foi pour les figures de la dévotion chrétienne. En dernière analyse, c'est finalement peut-être ici que se loge le véritable « miracle » dans les *MNDpp*, c'est-à-dire dans ce dépassement toujours renouvelé de l'esprit du personnage principal sur sa chair. Les miracles de la nature – humaine notamment – ont ceci de remarquable qu'ils sont quotidiens, et donc d'autant plus étonnants, comme le remarquait encore une fois saint Augustin[101] :

> On se demande comment Dieu s'est uni à l'homme de façon à ne faire qu'une personne dans le Christ ; ceux qui veulent que nous leur expliquions cette union qui a dû ne s'opérer qu'une seule fois, devraient bien nous expliquer une autre union qui s'accomplit tous les jours, celle de l'âme et du corps, de façon à ne faire qu'une personne dans l'homme.

Cette conception expliquerait donc pourquoi, dans certains Miracles, la Vierge et tout le personnel divin n'apparaissent que peu, ou pas du tout, en tant que personnages, mais sous

[100] Alain Boureau note ainsi le développement de deux conceptions contradictoires lors du XIIIe siècle : d'une part celle de l'Église, qui précise le sens providentiel du miracle, d'autre part ce que l'auteur nomme « l'individualisme spirituel », diffusant l'idée que la seule « véhémence spirituelle » peut être également récompensée par un événement surnaturel – A. Boureau , « Miracle, volonté et imagination », art. cit., p. 171-172. Ces deux conceptions semblent cohabiter au sein du corpus.

[101] Saint-Augustin, *Ep*. 137, 11, cité par B. Bourgine, « Le miracle dans la théologie fondamentale classique », art. cit., p. 510.

forme d'objets symboliques : une colombe portant une fiole du Saint-Chrême pour inciter Clovis à se convertir (*Miracle* XXXIX), une *chappelle*[102] et un *luminaire* pour la mère du Pape (*Miracle* XVI). Alors que certains critiques voient dans cette absence un désintérêt progressif pour le divin[103], il semble qu'il faille plutôt y voir une promotion de la figure humaine en tant que créature divine. La mère du Pape, volontaire dans sa quête de rédemption, applique si bien la pénitence qui la conduit à ne jamais passer deux nuits dans le même lieu, qu'elle est récompensée par Dieu. Cette volonté exceptionnelle est la réponse implicite à la question que se pose l'ânier du *Miracle de la mère du Pape* :

Certes mie ne me tenray
Que ne voise veoir de fait 1570
Que celle bonne femme fait
Ne s'elle est trespassée ou non,
Car je croy, a m'entencion,
Que **Dieu l'aime parfaitement.**
Conment pourroit elle autrement 1575
Endurer la maleurté
Qu'elle a souffert ne la durté
Que son corps porte ? Jamais voir.
Pour ce la veuil aler veoir
Encor un tour[104]. 1580

Le personnage de la mère du Pape, en mettant à l'épreuve son libre-arbitre par l'acceptation d'une pénitence sévère, est de ce fait sauvé par la grâce divine. Dès lors, libre arbitre et grâce divine apparaissent comme les deux faces de la Providence, où l'un ne peut fonctionner sans l'autre dans la quête de rédemption : le premier parce qu'il est à voir comme l'empreinte de Dieu (ce qui reste en l'Homme de son origine divine), la seconde parce qu'elle est action directe de Dieu. Cette conception de l'Homme comme volontaire par la grâce de Dieu, dont Bernard de Clairvaux fut le chantre au XIIe siècle, semble resurgir ici[105] et forme d'ailleurs une clé de voûte valide pour l'interprétation de l'ensemble du corpus.

[102] Ces termes selon R. Shiley renverraient respectivement à un catafalque recouvert d'un poêle funéraire. Voir Robert A. Shiley, « A Chappelle in the *Miracles de Nostre Dame* », *Modern Language Notes*, 1943, p. 493–497. Voir également chap. IV, B. 2. a.

[103] M. Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*. Robert Clark, plus récemment, constate dans la diversification des sources et la raréfaction du divin « the widening of the audience's horizon of expectations » (« l'élargissement de l'horizon d'attente du public ») - R. L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*

[104] M. XVI, v. 1569-1580.

[105] Sur cette notion, voir l'article de Damien Boquet, « Le libre arbitre comme image de Dieu », *Collectanea Cisterciensia*, 2002, n° 65-3, p. 179–192.

Qu'il soit reconnu comme tel au terme d'un processus sémiotique ou qu'il soit attendu avec ardeur par son médiateur et vécu comme une sidération empirique, l'événement miraculeux des *MNDpp* apparaît sous des formes contradictoires, vraisemblablement issues de traditions diverses. C'est donc à une échelle peut-être plus large, celle de l'anthropologie, que ce rapiéçage de conceptions théologiques diverses prend son sens. Là où le corpus est univoque, c'est dans le caractère démonstratif et volontaire de la piété des personnages qui sont à Dieu ou se rendent à Lui. Ces éléments considérés ensemble forment une première et solide justification de la mise en jeu des *MNDpp* : le caractère spectaculaire leur est intrinsèque.

3. Plan littéraire : du miracle narratif au miracle dramatique, questions de genre et de transposition

Le miracle, tel que le conçoit la théologie médiévale, et en aval, l'ensemble de la civilisation, est donc un spectacle. Ceci ne suffit cependant pas à expliquer entièrement le passage à la scène des miracles narratifs ou des autres types de récits qui constituent les hypotextes du corpus, dans lesquels l'aspect spectaculaire de l'événement peut être pleinement reconstitué grâce à des moyens textuels variés.

Bien qu'issu de sources diverses, le « genre »[106] des *MNDpp* ne semble pas avoir été fort difficile à définir par les auteurs médiévaux. L'appellation « miracle », qui semble s'être fixée au fil du temps malgré la multiplication des sources et la raréfaction des interventions divines, constitue en effet un premier indice de la généricité du recueil. Chacun des quarante incipit comporte en effet systématiquement la mention « *Cy conmence un Miracle de Nostre Dame* » suivie d'un syntagme prépositionnel indiquant le nom du personnage central de la pièce. Il semble malheureusement impossible de déterminer si le copiste est l'auteur de ces

[106] Sous l'unicité du terme « genre » se cache une pluralité de concepts bien distincts que de nombreux critiques ont essayé de différencier. Cette polysémie du vocable est problématique, et sans doute à au moins deux égards pour ce qui concerne la période médiévale : d'abord, l'appellation générique des œuvres n'obéit pas aux mêmes codes (il n'est qu'à noter le déplacement du vocable *comédie* dans la sphère narrative, quand on pense à celle de Dante) et d'autre part, elle a sans doute constitué un enjeu moins capital pour les médiévaux que pour nous-mêmes, fidèles héritiers de la pensée classique. Il est donc apparu indispensable de revoir la notion de « genre » à la lumière des œuvres du Moyen Âge, afin d'en proposer une définition plus adéquate. Le modèle proposé par Hans Robert Jauss, toujours reconnu comme valide aujourd'hui, offre une grille de réflexion intéressante : en pensant les genres *a posteriori*, de manière historique et non plus prescriptive, il devient possible de rendre compte des hybridations et des influences que subissent les textes. Voir Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit. ; Danièle James-Raoul (éd.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

incipit ou bien s'ils furent rédigés originellement dans le registre de la confrérie avant la mise en texte du recueil Cangé. Quoi qu'il en soit, l'expression, devenue formule, montre que les auteurs médiévaux n'établissaient aucune distinction entre les miracles narratifs et dramatiques. Cette parenté entre le récit et le drame, si elle a été soulignée par les auteurs des pièces et ensuite par celui du manuscrit, rend compte d'une volonté de maintenir la glorification de la Vierge dans l'adaptation. Finalement, l'expression figée de l'incipit semble relever autant de la formule liturgique que de la formule littéraire : la pièce ainsi désignée s'insérerait entre le jeu et le rituel[107] . On pourrait opposer à cette idée d'une parenté entre récit et drame que l'expression « par personnages », qu'on adjoint à ces Miracles, signalerait malgré tout la différence générique entre miracles narratifs et dramatiques, mais il s'agit d'une illusion que nous a léguée l'histoire littéraire. Ainsi que le souligne Graham A. Runnalls,

> The words *par personnages*, which form part of the traditional title of this collection (the *Miracles de Nostre Dame par personnages*) and which are useful in distinguishing the plays from the numerous collections of narrative *Miracles de Nostre Dame*, do not appear in the original text of the manuscript. They were added by a modern hand, and incorporated into the title by the SATF editors, Paris and Robert, a typical example of the distorting influence that a modern critic can have[108].

Le nom des *Miracles* (*par personnages*), s'il relève d'une volonté des auteurs, est donc trompeur. Au Moyen Âge, il y a souvent hiatus entre la pièce et son contenu, ce que rappelle Élisabeth Lalou : « Les mystères sont des « jeux » mais surtout des « histoires mises par personnages », des « vies et martires », des miracles, plus rarement des mystères »[109]. Le terme choisi par les contemporains de ces drames pour les désigner tient sans doute plus compte d'une certaine mode de langage que d'une volonté de précision ; Graham A. Runnalls remarquait en effet que « the differences between *jeu*, *miracle* and *mystère* are as much related to chronology as to genres »[110]. Ainsi quelques études dressent-elles des parallèles entre

[107] Sur les places occupées par le rituel et le théâtre et leurs rapports particuliers au Moyen Âge, voir les pistes proposées par Élisabeth Lalou, « Réflexions sur cérémonie, cérémonial et jeu » dans *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières, Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Automne 1997 à Tours*, *op. cit.*, p. 115-125. Henri Rey-Flaud considère quant à lui le mystère (et nous pouvons élargir l'affirmation au miracle) comme un événement religieux à part entière – cf. Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 279.

[108] « L'expression *par personnages*, qui constitue une partie du titre traditionnel du recueil (les *Miracles de Nostre Dame par personnages*), et qui sert à distinguer les pièces des nombreux recueils narratifs des *Miracles de Nostre Dame*, n'apparaît pas dans le manuscrit original. Elle fut ajoutée par une main moderne, et intégrée au titre par les éditeurs de la SATF, Paris et Robert – un exemple typique de l'altération que peut provoquer un critique moderne » – Graham A. Runnalls, « When is a Mystère not a Mystère ? », art. cit., p. 27.

[109] É. Lalou, « Réflexions sur cérémonie, cérémonial et jeu », art. cit., p. 116.

[110] G.A. Runnalls, « When is a Mystère not a Mystère ? », art. cit., p. 24.

certains *MNDpp* et des mystères du XVIe, voire XVIIe siècle[111] .

S'il n'y a pas de fracture apparente entre le terme « miracle » et son contenu, l'adaptation théâtrale engage néanmoins une révision des structures qui pourrait mettre à mal l'apparence authentique des miracles narratifs. L'adaptation de contes en miracles dramatiques pourrait de plus accroître le discrédit : l'association au sein du recueil de la dramatisation de miracles narratifs et de contes pourrait faire glisser le recueil vers le merveilleux plutôt que vers le religieux.

La source du miracle déterminerait donc en partie son degré de sacralité, et de fait son identité générique, toujours hybride. Ainsi Eugène Lintilhac séparait-il les *MNDpp* en trois catégories – « celui où le Miracle de la Vierge est essentiel à l'action », « le second, qui est semi-profane, où des motifs humains balancent l'action miraculeuse », « et enfin, le troisième, tout profane au fond, celui où le miracle est en quelque sorte postiche »[112]. Ce classement, bien que reposant sur des observations empiriques, témoigne de la nature évanescente du miracle dramatique : chaque pièce semble déplacer le curseur entre le mémoriel et l'exemplaire, entre l'Histoire et la fiction[113]. L'authenticité, propre au miracle narratif, semble donc passer au second plan dans le drame. Plus précisément, elle est déplacée de la sphère de l'écrit à celle du spectacle. Ainsi, là où Gautier de Coinci rappelle souvent la source de son récit[114], le miracle par personnages réserve aux corps et aux décors le soin de constituer une preuve du caractère tangible de l'histoire rejouée. Au théâtre, la matérialité de l'instant présent se substitue à l'authenticité garantie par la tradition. La véracité du jeu, c'est-à-dire sa validité sur le plan de la foi, garde donc toute sa place.

Le récit et la scène, appelés en d'autres temps *muthos* et *mimesis* sous la plume d'Aristote, semblent donc s'affronter au sein d'un rapport de forces nouveau dans le théâtre médiéval : alors que, selon l'auteur de la *Poétique*, le récit était censé garantir un cadre à

[111] Voir par exemple l'étude de Pascale Dumont, « Les voyages en bateau dans le théâtre des XIVe et XVe siècles. Des *Miracles de Notre-Dame* à la *Vie de Marie Magdaleine par personnages* » dans Denis Hüe, Mario Longtin et Lynette Muir (dir.) *« Maintes belles œuvres faictes ». Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Paradigme, 2005, p. 145-156.

[112] Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France. Le théâtre sérieux du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1904, p. 185.

[113] C'est selon ces deux paradigmes, plus conformes à la façon dont les catégories étaient envisagées alors, qu 'Alan E. Knight propose de classer les œuvres dramatiques du Moyen Âge, – voir Alan E. Knight, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester University Press, 1983, p. 17-36.

[114] Ainsi le narrateur place-t-il la question de l'authenticité en tête de son récit en la faisant reposer entièrement sur sa source dans le Miracle, et en ajoutant une précision de temps dans les premiers vers du Miracle *dou moigne que Nostre Dame resuscita* (I Mir 24, v. 1-4) : « Si con mes livres me temoigne, / A Saint Pierre devant Cloigne / Eut un moigne, cha en arriere, / Veulle et despers de grant maniere » (Gautier de Coinci, *Les **Miracles** de Nostre Dame*, *Les Miracles de Nostre Dame*, Victor Frédéric Koenig (éd.), Genève, Droz, 1961, t. II, p. 227).

l'action dans le théâtre grec en lui évitant de déborder des missions qui lui étaient assignées, il semble que la dimension spectaculaire, sans prendre le pas sur le récit à narrer, occupe davantage de place au sein de la dramaturgie médiévale. C'est finalement peut-être dans ce sens que le terme de *miracle* va se fixer au sein de la terminologie théâtrale, en tant qu'il est d'abord un spectacle.

Ces relations complexes entre le récit et le jeu se trouvent comme cristallisées à travers l'affrontement entre sermon et jeu théâtral mis en scène dans les premiers instants du *Miracle de l'abbesse grosse.* L'abbesse, entourée des sœurs Marie et Ysabel, y commente le sermon qu'elles viennent d'entendre :

L'ABBESSE
E ! Dieux!com tresbien preschié a,
Mes suers, ce preudomme sanz vice !
[...]
SUER MARIE
Certes il a bien preschié, dame.
Mais il est trop d'un petit : 135
Il fust miex pris par appetit
S'il fust plus court.
SUER YSABEL
Il fust bon avocat en court,
Car il scet trop bien langueter
Et moz de *placebo* jetter 140
ou il lui plaist[115].

Même si l'esprit critique de Soeur Marie et l'ironie fielleuse de Soeur Ysabel annoncent leur perfidie, leurs commentaires, judicieusement placés dans l'exposition, semblent promouvoir les pouvoirs de l'action – et donc de la pièce qui commence – sur celui du sermon entendu, jugé par les deux sœurs trop lourd, trop orné, voire trop flatteur. Seul le personnage qui sera sauvé par Notre-Dame, l'abbesse, sait apprécier la qualité du discours, tandis qu'Ysabel, devançant l'enthousiasme du public à entrer dans l'action de la pièce, s'est absentée pendant le prêche, à la grande colère de sa supérieure. On est tenté de voir dans cette scène la discrète promotion du théâtre, qui combine les pouvoirs du discours et de l'image en mouvement et a plus d'effet que le seul discours, comme en témoigne l'insensibilité des sœurs lors du prêche[116].

[115] M. II, v. 128-129 puis 134-141.
[116] Cette promotion du théâtre se retrouve dans la *Moralité du jour saint Antoine* : voir Jean-Pierre Bordier, « *Magis movent exempla quam verba*. Une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427) » dans *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières, op. cit.*, p. 91-104.

Le théâtre ne saurait retranscrire parfaitement la complexité de la structure temporelle des narrations : prolepses, analepses, itérations et fréquence peinent à s'exprimer sur un plateau dont le temps unique est nécessairement le présent. Mais, comme le souligne Gérard Genette, « cette infériorité textuelle est compensée par un immense gain extratextuel : celui que procure ce que Barthes nommait la *théâtralité* (« le théâtre moins le texte ») proprement dite : spectacle et jeu »[117].

En outre, par-delà les qualités spectaculaires inhérentes à la notion de *miracle*, le passage à la scène du récit revêt également des avantages plus matériels : le théâtre étant une pratique moins intime que l'acte de lecture, fût-il même public, présente un avantage économique et culturel. La mise en scène est en effet un moment attendu du calendrier annuel de la confrérie des orfèvres[118] , à la fois rituel et festif, durant lequel les membres consolident leur communauté. La mise en *jeu* de sources écrites répond donc avant tout au besoin d'affirmer ou de consolider les liens confraternels. Cet objectif concret motive l'emprunt à des sources diverses, dans lesquelles le miracle narratif constitue un noyau fort mais pas unique.

Entre l'événement du miracle et sa représentation sur scène, il y a toujours un récit qui opère le truchement. La mise en drame semble toutefois réorienter la portée didactique du récit. Dans l'histoire littéraire des miracles, la modification idéologique semble être une conséquence nécessaire de la transmodalisation[119]. Un rapide examen de la construction du miracle narratif en forme indépendante permet de dresser des analogies avec notre corpus.

Alors que l'authenticité du miracle dramatique s'acquiert par sa dimension spectaculaire, le récit qui est à sa source fait montre d'une authenticité résultant, quant à elle, d'une construction littéraire. Principale source des *MNDpp,* le récit de miracle se constitue, après l'an mil, en une forme littéraire indépendante des récits hagiographiques. Cette autonomisation du miracle réoriente sa réception : la compilation de miracles hagiographiques en recueils change en effet l'appréhension des miracles autrefois isolés et indépendants. Le changement structurel apporte avec lui une modification idéologique : le recueil, ainsi que chaque unité qui le constitue, se trouve investi d'une portée morale. Les miracles mariaux des XIIe et XIIIe siècles, eux aussi portés en recueil, diffèrent toutefois de ce mouvement général de moralisation, en privilégiant l'admiration plutôt que la piété[120], ce qu'Olivier Biaggini et

[117] Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 326.

[118] Voir notamment Graham A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.

[119] Plus précisément, *transmodalisation intermodale*, c'est-à-dire le passage d'un genre (le récit) à l'autre (le drame). Voir G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 323.

[120] Uda Ebel, *Das altromanische Mirakel : Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, C.

Bénédicte Milland-Bove résument de la manière suivante : « Le saint personnage perd son caractère exemplaire, qu'il garde pleinement par ailleurs dans la *vita* (…) Le miracle serait donc sans doute plus un texte de louange, qu'un texte exemplaire »[121]. La Vierge, et tout particulièrement celle célébrée par Gautier de Coinci, n'est donc plus une sainte à imiter, mais à admirer. Le mouvement essentiel d'identification du lecteur ne disparaît pas, mais est transféré du personnage du saint à celui du pécheur. La figure centrale promue dans les miracles mariaux s'apparente donc davantage au lecteur en ce qu'elle tend toujours vers la perfection.

On reconnaît bien dans les *MNDpp* les deux tendances issues de l'autonomisation des miracles hagiographiques et mariaux : qu'ils mettent en scène des saints ou des pécheurs, les miracles dramatiques mettent en leur centre des personnages humains proposés en exemple au public. La dimension laudative des miracles mariaux est également conservée : le miracle y est une séquence essentielle qui porte le spectateur à l'admiration de la Vierge ou de Dieu. À la fois exemplaire et morale, la portée de ces drames est double.

Alors que la clarté du message didactique n'est pas aussi évidente dans les *MNDpp* que dans les miracles narratifs – qu'ils soient hagiographiques ou mariaux, le phénomène est rendu d'autant plus complexe que les sources des miracles dramatiques ne sont pas uniquement para-liturgiques et proviennent également de la littérature romanesque et épique. L'histoire de ces deux domaines est toutefois convergente : si les miracles se dotent, au cours de leur autonomisation du XIIe siècle, d'une dimension morale, il en va de même pour les romans. Les *MNDpp* héritent donc d'une tradition hétéroclite, mais cohérente : si la variété des sources rend difficile leur catégorisation claire dans le domaine de la littérature didactique ou de fiction récréative, elle garantit la cohérence des sujets, centrés autour de la portée morale des histoires représentées.

Ce caractère ambigu est à la fois général, lorsqu'on embrasse d'un seul regard l'ensemble du recueil, et particulier, lorsqu'on étudie le détail d'un drame. La comparaison entre un miracle narratif et son hypertexte dramatique rend compte du glissement dans les objectifs qui leur sont assignés : ainsi, entre le *Miracle d'une fame qui fu delivree a Loon dou Feu*[122], qu'on doit à Gautier de Coinci, et le *Miracle d'une fame que Nostre Dame garda d'etre arse* (*MNDpp* XXVI)[123], le long éloge de la Vierge et de Dieu pris en charge par le narrateur

Winter, 1965, vol.8.

[121] O. Biaggini et B. Milland-Bove, *Miracles d'un autre genre*, *op. cit.*, p. 12.

[122] Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, *op. cit.*, p. 265-294.

[123] L'intrigue de ces deux œuvres est similaire : elle raconte comment Soibours (chez Gautier) / Guibour (dans le

est atténué au profit d'un recadrage autour du personnage central : les 99 derniers vers du miracle narratif, à tonalité laudative, se muent en cinq vers chantés (comme le précise la nonne qui les entonne) dans la version théâtrale :

PREMIERE NONNE
On vous doit bien, vierge, loer
Quant pour nous d'enfer desnoer
Diex se fist en vous homme,
Qui de la mort nous acquitta, 1550
Ou Adam touz nous endebta
Par le mors de la pomme[124].

Cette réduction s'explique d'abord par des raisons pratiques, liées à la concision nécessaire du drame, mais la prière finale ne disparaît pas dans cette transmodalisation : elle est rappelée par le chant final qu'entonne la *premiere nonne*. Toutefois une inquiétude sur le genre humain transparaît avec l'allusion au péché d'Adam, alors que dans la version de Gautier de Coinci, la prière est entièrement centrée sur les qualités de Marie. Dans le drame, l'éloge surgit avant, dans les multiples apostrophes de Guibour à Notre Dame pour la remercier de ses bienfaits. Ainsi, dans ce dénouement, l'unique instance narratrice est éclatée en de multiples autres instances et la prière fait l'objet d'une redistribution à travers diverses voix de personnages : un personnage secondaire, la *premiere* et la *deuxieme nonne*(s) à qui sont confiés les derniers vers, et Guibour. Alors que le narrateur a le loisir de s'éloigner de la diégèse pour se livrer à un commentaire, le texte théâtral ne peut se le permettre : les personnages, instances incarnées, sont en prise avec l'intrigue jusqu'à son explicit. La dernière scène du miracle est à ce titre singulière : alors que chez Gautier, Soibor trouve la mort trois jours après avoir été protégée des flammes par Notre Dame[125], le drame ajoute une nouvelle séquence : quelque

drame) est conduite à faire assassiner son gendre pour faire taire les rumeurs selon lesquelles les deux personnages étaient amants, rumeurs qui ternissaient sa réputation. Le texte de Gautier de Coinci est reconnu comme hypotexte principal par Rudolf Glutz (Rudolf Glutz, *Miracles de Nostre Dame par personnages : kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, *op. cit.*), ou encore par Jacqueline Vastel (*Recherches sur la dramaturgie et la spiritualité des miracles de Notre Dame par personnages du ms. Cangé*,*op. cit*) et enfin Hans-Erich Keller, « Pour une réhabilitation des *Miracles de Nostre Dame par personnages* : à propos du Miracle de *Une Femme que Nostre Dame garda d'estre arse* », *French Forum*, mai 1987, vol. 12, nº 2, p. 133-145. Le premier ajoute cependant une source secondaire : *De purificatione beatae Maria Virginis* issue de la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine. Elizabeth Papin-Baxter juge le texte de Gautier (et particulièrement la scène de la messe donnée pour Guibour par la compagnie céleste) trop éloigné du drame et le rejette de son corpus d'études comparatives (Elizabeth Papin Baxter, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen Miracles de Nostre Dame Par Personnages* , PH. D., University of Washington, 1978). Quoi qu'il en soit, le texte de Gautier, bien qu'éloigné par sa forme et par le traitement de l'épisode principal, nous semble constituer une source principale, dans la mesure où la dévotion mariale se trouve exprimée dans le miracle dramatique avec une ardeur particulière, très semblable à celle exprimée dans le récit de l'auteur du XIIIe siècle.

124 M. XXVI, v. 1547-1552.

125 Gautier de Coinci, *Miracle d'une fame qui fu delivree a Loon dou Feu*, II Mir. 26, *Miracles de Nostre Dame, op. cit.*, v. 646-648.

temps après son aventure, Guibour, reconnue pour sa charité auprès des pauvres, se voit offrir une messe céleste en vision, au cours de laquelle saint Jean lui remet un cierge qu'elle doit porter en offrande à la Vierge auprès du prêtre. La femme refuse cependant de s'en séparer et dispute finalement son cierge à l'ange Gabriel qui la force à aller vers le prêtre. Le précieux cierge se trouve finalement cassé en deux et Guibour en garde un morceau. La dévotion de Guibour est donc prouvée non seulement par ses prières à Notre Dame, mais aussi par cette démonstration touchante de piété. Gautier de Coinci décrit également de son côté une messe, mais celle-ci est consécutive au miracle du bûcher au cours duquel Notre Dame s'associe à la pitié de la foule en pleurant avec elle le malheur de la femme condamnée. Même si cette fin originale dans le drame est issue d'un hypotexte secondaire qui demeure inconnu[126], l'auteur opère un choix qui privilégie la dimension spectaculaire. Ce changement semble cependant détourner le but du miracle narratif : alors que chez Gautier, tout concourt à convoquer l'admiration de Notre Dame, le drame souligne la pieuse opiniâtreté de Guibour et érige le personnage en exemple. L'adaptation du miracle narratif semble donc réorienter les objectifs de la source : en faisant de Guibour un personnage hors du commun, l'auteur le fait glisser vers l'*exemplum*. La transposition apporte plus qu'une simple modification structurelle, elle opère une modification du but assigné à la source.

Au contraire, d'autres miracles du corpus opèrent une transposition qui, quoique resserrée, reste purement formelle. Dès lors, bien que le miracle soit un concept où le sème de *spectacle* est particulièrement fort, le maintien du terme « Miracle » comme titre invariant soulève des interrogations : comment justifier ce titre alors même que l'apparition de la Vierge, de Dieu ou des saints devient parfois anecdotique ou artificielle ? Certains drames du corpus semblent ainsi adjoindre la scène du miracle dans un but purement dramatique pour justifier *a minima* l'annexion du spectacle au registre de la confrérie. Le caractère autonome de la grande *scène à faire*[127] que constitue l'intervention de la Vierge simplifie en effet son inclusion dans les intrigues *a priori* les plus profanes. C'est par exemple le cas du miracle de la *fille du roi de Hongrie*, dont l'hypotexte lointain est la *Manekine* de Philippe de Remi. Le

[126] C'est l'avis d'Elizabeth Papin-Baxter.

[127] L'expression, bien qu'anachronique, souligne de manière commode la dimension spectaculaire de ces épisodes. Nous l'empruntons à D. Musso, « Notre-Dame avocate et mère dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* : la scène à faire du procès de Paradis et la fée nourrice », art. cit., et *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2013. R. Clark utilise également le terme de « stock scenes » pour désigner ces syntagmes dramatiques (R. L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama, op. cit.*). Les *scènes à faire* feront l'objet d'une enquête spécifique dans le chapitre III.

caractère exemplaire, moralisant et religieux de ce récit a sans aucun doute facilité son adaptation à la scène, mais les éléments emblématiques du conte restent évidents, comme le remarque Marie-Madeleine Castellani : « Le *Miracle de Nostre Dame* se conçoit facilement dans la perspective mariale du roman, qui souligne la dévotion de l'héroïne à la Vierge et met dans la bouche du roi d'Écosse une longue paraphrase de l'*Ave Maria*. Le *Miracle* comme le roman font de la main coupée le centre de l'intrigue comme le montre l'*incipit* : « *Cy commence un miracle de Nostre Dame*, conment la fille de Hongrie se copa la main pour ce que son pere la vouloit esposer, et un esturgon la garda sept ans en sa mulete » »[128]. Les ingrédients propices à la transmodalisation sont donc bien présents, mais la réorientation du contenu par l'adjonction de l'intervention de la Vierge reste superficielle ; le changement taxinomique du récit en *Miracle* pourrait bien obéir à la logique de cohésion du recueil. Il n'en reste pas moins que le *Miracle de la fille du Roi de Hongrie* acquiert ici une valeur exemplaire qui le rapproche davantage de la moralité. La conversion du roman en miracle dramatique est effectuée à un niveau structurel par l'ajout de scènes à faire, mais l'objectif de l'auteur du récit ne semble pas trahi.

Deux cas se présentent donc : ou bien la transmodalisation est fidèle à l'hypotexte, et elle reste formelle ; ou bien, en multipliant les changements structurels, elle aboutit à un texte autonome, fidèle à l'esprit du recueil, l'auteur réorientant le contenu de l'intrigue par l'ajout d'éléments religieux ou par des modifications structurelles essentielles. La frontière entre l'adaptation formelle et le changement idéologique est ténue.

Ces premiers exemples tendent à souligner une certaine convergence dans les stratégies de dramatisation des hypotextes : chaque fois, les personnages principaux sont l'objet d'une focalisation toute particulière, qui selon le type de source, atténue ou renforce la place de la Vierge et du personnel divin. Mais là où nous commençons à percevoir une logique d'adaptation, nous perdons une logique conceptuelle : le vocable *miracle*, en tant que terme métalinguistique désignant une forme littéraire, deviendrait au théâtre davantage le lieu de l'admiration de personnages exemplaires que de celle du personnel divin. En réadaptant toujours le contenu idéologique de ses sources à ses propres fins, le miracle dramatique se distancie des récits qui le fondent et semble reléguer au second plan l'objectif d'authenticité mis en avant dans les textes narratifs.

[128] Marie- Madeleine Castellani, *La Manekine de Philippe de Remi Beaumanoir,* Paris, Champion, collection Champion classiques, 2012, p. 28.

Malgré une filiation forte, il semble donc qu'une fracture existe entre le terme *miracle* référant à un événement et le vocable métalinguistique désignant une forme théâtrale. Les deux se rejoindraient dans leur dimension spectaculaire, qui rend l'adaptation au théâtre pertinente. De fait, les *MNDpp* rendent compte du patient modelage effectué sur la matière narrative pour obtenir une pièce dramatique répondant à la fois à des critères divertissants et didactiques.

B – Du narratif au dramatique : des structures communes

En tant qu'objet d'étude implicite, la structure des *Miracles* nécessite des outils objectifs. Nous en déterminons trois : d'abord, la comparaison des miracles à leur hypotexte ; ensuite, la comparaison des miracles aux résumés qui peuvent en être faits à l'intérieur de leur intrigue même ; enfin, la comparaison des miracles du recueil entre eux[129]. Ainsi, la composition des *MNDpp* acquiert plusieurs dimensions : elle s'étoffe au regard de leur passé, de leur contexte et de leur co-textes.

Ce travail d'analyse repose toutefois sur une tradition critique hostile. En 1880, Gaston Paris résumait ainsi la dramaturgie des *Miracles de Nostre Dame par personnages* :

> Elles sont construites avec une simplicité tellement dénuée d'artifice qu'elles en deviennent plates et souvent presque grotesques ; mais elles montrent de quel développement était susceptible la forme des *miracles*, bien supérieure, au point de vue dramatique, à celle des mystères. Ceux-ci, gênés par la sainteté même de l'action qu'ils représentaient, ne pouvaient prendre aucune liberté et étaient emprisonnés dans des données surnaturelles exclusives de tout intérêt vraiment humain ; dans les miracles, au contraire, l'action est toute humaine, et le poète est libre de la traiter comme il l'entend ; la Vierge ou le saint qui, par un miracle, doit la dénouer n'apparaît qu'à la fin, vrai *deus ex machina*, sans peser, pendant la durée du drame, sur la conduite des personnages.[130]

Le jugement de l'éditeur en volumes des *MNDpp* est à l'image de celui d'une large part de la tradition critique[131]. C'est que la qualité des pièces continuait d'être évaluée à l'aune de leur degré de ressemblance avec les pièces modernes, de dimension moindre et dotées d'une intrigue plus resserrée. Néanmoins, Gaston Paris semble sensible à la « forme » des *Miracles*, qu'il préfère à celle des mystères. De fait, parmi la variété des genres dramatiques médiévaux,

[129] L'analyse des stratégies dramatiques communes aux *MNDpp* fait l'objet d'un développement spécifique dans cette étude. Voir *infra*, chapitre I. C.

[130] Gaston Paris, *La Littérature française au Moyen Âge (XIe-XIVe siècle) (5e édition)*, Paris, Hachette, 1914. p. 268-269.

[131] Pour une analyse de la construction de cette hostilité, voir l'article de Robert L. A. Clark, « The *Miracles de Nostre Dame par personnages :* Decadent Dramas ? » art. cit.

le *Miracle* est celui qui s'assimile probablement le plus aux drames modernes. La structure des *Miracles* peut à plusieurs égards être mise en parallèle avec la division par actes des drames plus tardifs et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles ils séduisirent nos prédécesseurs. Un autre point que soulève Gaston Paris est celui de la liberté des auteurs, autorisée par l'intrigue « toute humaine » des miracles. Mais si la structure d'ensemble de chacune des pièces témoigne d'un travail de redistribution et de recréation du matériau narratif, il faut aussi rappeler l'importance de la source dans la construction des *MNDpp.*

L'analyse de quelques *Miracles* entend donc remettre en question le préjugé selon lequel ces drames seraient écrits avec peu de concertation[132]. Cette idée s'est sans doute répandue dans un contexte idéologique qui empêchait les critiques de considérer l'univers socio-historique dans lequel ces pièces naquirent : le théâtre médiéval y était assimilé à un art aux contours flous, nécessairement dépendant du terreau narratif à partir duquel il est composé. Mais le *Miracle*, même s'il a été commandité, joué et vu par des profanes, reste en premier lieu une pièce religieuse ; sa visée instructive va donc de soi. Sa forme même, si importante dans ce média où la vue et l'ouïe jouent un grand rôle, concourt donc à l'édification et au plaisir réunis du spectateur.

Pour donner corps à ces hypothèses, il nous faut étudier la structure des *Miracles*. Si ceux-ci apparaissent à bien des égards dépendants de leur source, il serait étonnant de constater que ces drames religieux ne furent pas modelés par leurs auteurs avec le plus grand soin. Cela transparaît notamment dans le bouleversement des données narratives, effectué dans l'objectif de proposer à la scène une nouvelle structure cohérente, en lien avec les intérêts conjugués de l'auteur et du spectateur.

1. Des miracles dramatisés ? Le récit à la source des MNDpp

L'étude des sources semble avoir éclipsé l'intérêt porté à la structure des *MNDpp* : bien qu'elle éclaire quelques-uns des choix dramaturgiques des auteurs, elle exagère leur place dans la construction du recueil. Une synthèse chronologique de ces études peut éclairer les raisons de ce phénomène.

Dans l'histoire de la critique des *MNDpp*, l'étude des sources est apparue de façon épisodique, les résultats des premiers chercheurs étant régulièrement repris pour être étoffés ou remis en question. En initiant les recherches au XIXe siècle, Louis de Julleville mit en

[132] *Ibid.*

place une méthodologie assez floue : les termes qu'il emploie pour qualifier la nature des sources trouvées ne sont pas toujours les mêmes et ses analyses se limitent à un simple rapprochement des intrigues, sans mener une enquête textuelle qui garantisse le texte narratif comme source directe du drame[133]. Ses travaux constituèrent néanmoins une base pour le travail de Ludwig Voigt et H. Cartensen Jensen[134] qui examinèrent respectivement les sources des pièces émanant de la littérature religieuse et de la littérature profane. Leurs travaux réunis établissent des sources narratives pour 21 des *Miracles* du corpus.

On trouve ensuite, à intervalles plus ou moins réguliers, un regain d'intérêt pour l'étude des sources. Celles-ci ont inspiré différents essais de catégorisation des *Miracles* : ainsi l'étude de Marguerite Staddler-Honegger, bien qu'assez empirique et subjective, divise les drames en fonction de leur « esprit religieux » ou de leur « esprit réaliste» dans une tentative de percer « l'âme » de leurs auteurs[135]. Cette partition s'appuie pour une forte part sur la nature des hypotextes, divisés entre littérature hagiographique et littérature profane. Son travail a ensuite nourri en large partie ceux de Rudolf Glutz[136] et d'Alfred Jeanroy[137]. Le second apparie également les différents *MNDpp* en fonction de leur source.

Pourquoi cette volonté de classer ? C'est que les *MNDpp* s'offrent à lire comme un florilège, une *anthologie mariale* comme l'a avancé Gérard Gros, mais paradoxalement, leur cohésion n'est pas affichée. On confère donc souvent aux hypotextes le pouvoir de fournir une cohérence à cette somme. En 1978, Elizabeth Papin-Baxter, ayant constaté les lacunes et les erreurs méthodologiques de ses prédécesseurs, a réexaminé l'ensemble de ces études et établi de façon solide les sources de treize des *MNDpp*[138]. Néanmoins, peut-être trop influencée par son sujet d'étude, la critique revoit à la baisse la « liberté » que la tradition a allouée aux auteurs des *Miracles* et confère aux sources seules l'originalité et la cohérence des *Miracles*. L'auteur finit par considérer les pièces du Ms. Cangé comme l'expression singulière d'une tradition littéraire, et non comme des créations théâtrales originales[139]. Si l'enquête d'Elizabeth Papin-Baxter s'avère très riche, elle semble donc aboutir à un faux problème, celui de

[133] Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, vol. 3.

[134] Ludwig Voigt, *Die Mirakel der Pariser hs. 819, welche epische Stoffe behandeln : auf ihre Quellen untersucht*, Grimma, Bode, 1883 et Hans Carstensen Jensen, *Die Miracles de Nostre Dame par personnages : Untersucht in ihrem Verhältniss zu Gautier de Coincy*, Bonn, Georgi, 1892.

[135] M. Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*

[136] R. Glutz, *Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*

[137] Alfred Jeanroy, « Le théâtre religieux en langue française jusqu'à la fin du XIVe siècle » dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale., 1959, vol.39, p. 169-258.

[138] Celles des *MNDpp* n° 13, 18 19, 20, 21 à 24, 27, 31, 33, 35.

[139] E. P. Baxter, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen « Miracles de Nostre Dame Par Personnages »*, *op. cit.*, p. 305.

l'originalité, assez éloignée des buts poursuivis par les auteurs médiévaux. Cette étude occulte donc le fait que la dramatisation induit une recréation dramatique, cherchant l'efficacité spectaculaire et édificatrice.

Le faisceau des différentes études nous offre donc, si ce ne sont des sources définitives, au moins de solides fondations pour mesurer la liberté des auteurs dans le processus de redistribution du matériau narratif[140]. Enfin, la comparaison entre le narratif et le drame a été l'objet de plusieurs récentes études traitant isolément de quelques drames[141], qui visent à déceler, à travers les écarts entre les deux types d'écriture, les techniques de dramatisation des auteurs. Et de fait, lorsqu'on s'intéresse à la structure d'ensemble d'une pièce pour la ramener à celle d'une source identifiée, on constate, par-delà des procédés d'adaptation, des modifications substantielles. Selon l'importance revêtue par l'amplification ou la suppression d'un épisode, ou encore la redistribution des éléments narratifs dans un ordre nouveau, il devient possible de déterminer l'objectif des auteurs. Ainsi, tout en soulignant le respect des auteurs pour le récit d'origine, nous montrerons également que les emprunts ne sont jamais serviles et qu'ils sont globalement menés dans une volonté de cohérence interne (celle de chaque miracle dramatique), voire externe (celle du recueil). Car le travail de composition s'appuie en réalité le plus souvent non pas sur une source unique, mais au contraire sur des sources multiples, s'ajoutant au nombre des sources dramatiques que constituent les pièces précédentes, qui fournissent au miracle dramatique motifs et structures.

L'étude se consacrera particulièrement à trois *MNDpp* issus de matériaux divers afin de montrer que les stratégies adaptatives sont proches malgré la différence générique de leur textes-sources : le *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie* (n°VII), qui entretient une intertextualité avec le *Miracle de la nonain* de Gautier de Coinci[142], le *Miracle de Berte* (n°

[140] Quelques articles enfin proposent de nouvelles sources pour des miracles isolés : voir Soeur M. Tellier, « Quelques Nouvelles Sources des *Miracles de Nostre Dame par Personnages* », *Les Lettres Romanes (Louvain)*, 1957, vol. 12, p. 127–142.

[141] Voir notamment Olivier Collet, « The *MNDpp and the legacy of Gautier de Coinci* », art. cit. ; Pascale Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », *in* Jean-Pierre Bordier (dir.), , *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre: actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, op. cit.* , Paris, Champion, 2002, p. 101-120 et enfin A. Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit., et enfin Marie-Madeleine Castellani, « Du roman au théâtre : *La Fille du roi de Hongrie*, *Miracle de Notre Dame par personnages* » dans Franck Bauer et Guy Ducrey (éds.), *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, Université de Lille III, 2003, p. 111-125.

[142] Gautier de Coinci, *De la nonain*, I Mir. 43 (D. 45), in Les *miracles de Nostre Dame*, *op. cit.,* t. III, p. 191-213.

XXXI), issu de la chanson de geste *Bertes as grans piés* d'Adenet le Roi[143], le *Miracle de Saint Lorens* (n° XXXVIII), inspiré de du récit contenu dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine[144].

a. *Le Miracle de la nonne qui laissa son abbaie*

Il serait logique de présumer que le type de source où l'adaptation est la plus servile serait le miracle narratif. Et en effet, le *Miracle de l'abbesse* suit le miracle de Gautier de Coinci d'assez près dans la trame générale de l'intrigue ainsi que dans l'agencement de ses épisodes principaux : une jeune femme de haut lignage, entrée dans les ordres où elle se met avec ardeur au service de Dieu, mais aussi et surtout de la Vierge, est séduite par son neveu, un beau chevalier. Celui-ci la convainc de fuir son couvent pour l'épouser. Mais alors qu'elle traverse la chapelle qui doit lui permettre de rejoindre son amant, la jeune femme, saluant la statue de la Vierge, se voit barrer le chemin par celle-ci. La nonne est alors contrainte de revenir en sa cellule. Son amant l'attend en vain. Le même événement se reproduit la nuit suivante. Ce n'est que lors de la troisième tentative que la jeune femme décide de ne plus saluer Notre-Dame : c'est ainsi qu'elle peut sortir du couvent. S'en suit alors une vie séculière heureuse : la jeune femme épouse le chevalier, lui donne deux enfants. Mais trente ans plus tard, l'ancienne nonne fait un mauvais rêve : la Vierge la prévient que les portes du Ciel vont lui être fermées si elle ne renie pas sa vie pour revenir au cloître. Alors la femme se confie à son époux, qui est lui aussi pris de remords : tous deux décident de rentrer dans les ordres pour y servir avec humilité la Vierge.

Pierre Kunstmann reconnaît dans ce miracle la filiation avec Gautier de Coinci en fondant son étude sur la présence d'emprunts textuels, bien qu'il constate un « faible nombre d'éléments communs »[145] ; une expression imagée relevée uniquement chez Gautier de Coinci dans de rares lexiques ou dictionnaires lui permet d'établir assez sûrement le *Miracle de la nonnain* comme source essentielle du miracle dramatique[146]. La liberté que s'est octroyée

[143] Adenet le Roi, *Berte as grans piés*, édité par Albert Henry, Genève, Droz, 1982.

[144] J. G. Graesse, *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, Osnabrück, Zeller, 1969, chap. CXVII – traduction française : Jacques de Voragine, La légende dorée, traduit par Théodore de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998.

[145] Pierre Kunstmann, « Les dialogues dans les *Miracles de Nostre Dame* narratifs et dramatiques » dans Denoyelle Corinne éd., *De l'oral à l'écrit, le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Paris, Paradigme, « Medievalia », 80, 2013, p. 243-257.

[146] Olivier Collet, « The *MNDpp* and the legacy of Gautier de Coinci » art. cit. Olivier Collet, cité par Pierre Kunstmann, reconnaît également ce miracle de Gautier de Coinci comme source du *MNDpp*.

l'auteur forme donc un support intéressant pour mesurer le travail effectué à partir de cette source.

On remarque que la version dramatique retient avant tout ce qui constitue les scènes emblématiques du texte : la scène itérative de la sortie du couvent, au début de la pièce, et l'épisode du rêve. Quelques détails se retrouvent d'un texte à l'autre, prouvant ainsi leur filiation : le lien de parenté étonnant entre les deux personnages, l'heure à laquelle sort la jeune femme – minuit – , l'amertume du jeune homme qui attend et en vient à se lamenter sur l'inconstance féminine. La scène du rêve est, quant à elle, le support d'un emprunt lexical direct :

***Miracle de la nonnain* de Gautier de Coinci**	***MNDpp***
« **Or sus ! or sus** ! trop as geü ! Se mon paiage et mon treü 270 Et mes salus ne me raportes, **Je te clorai dou ciel les portes.** **Or sus ! or sus !** repren ton voile. Ta lampe estaint, n' i a point d' oile. **Or sus ! or sus !** plus n' i demeure, 275 Car de ta fin aproche l'eure. »[147]	NOSTRE DAME **Or sus, or sus**, de pechiez orde, **Or sus, or sus** ysnellement: Trop as mespris vilainement, Qui si longuement m'as laissié 855 Pour un homme a qui adrecié As t' amour et ton cuer du tout, Qui te sera de trop chier coust Se bien tost tu ne t' i prens garde. **Or sus,** fole, plus ne te tarde, 860 Mes saluz tantost me rapportes, **Ou du ciel te clorray les portes.** L' anemi t' a bien deceu, Quant en pechié as tant geu. Vien, si me sers con tu seulz faire, 865 Ou trop mal ira ton affaire, Je te promet, en brief tempoire. [...][148]

Le caractère poétique de l'injonction de l'*ymage* de Notre-Dame envers la nonne chez Gautier de Coinci est perdu dans l'adaptation. La Vierge (qui apparaît incarnée, et non pas sous forme de statue comme chez Gautier) se montre plus insistante et plus véhémente – l'ancienne servante de la Vierge est désormais appelée *fole* dans le discours. Mais l'emprunt n'est pas copie : l'auteur se borne à reprendre ce qui fait de l'injonction de la Vierge un discours mémorable chez Gautier, c'est-à-dire l'anaphore *or sus.* Olivier Collet note que les emprunts textuels à la source ne sont jamais serviles, mais qu'ils permettent de la réinvestir de manière originale – « preuve d'une démarche poétique souvent judicieuse de l[a] part [des

[147] *Miracle de la nonain*, v. 269-276.
[148] M. VII, v. 852-867.

auteurs] »[149]. Dans cet exemple, l'impact de l'anaphore est gommé, puisque celle-ci ne réapparaît qu'une fois et demie dans le discours de la Vierge, mais le caractère sacré de la parole, signifié par son aspect poétique chez Gautier, ne disparaît cependant pas : il est transféré aux rondels proférés par les anges qui accompagnent la Vierge. On touche justement ici à une caractéristique essentielle de la dramatisation : le personnel divin s'accroît systématiquement lors des interventions miraculeuses, renforçant ainsi l'aspect exceptionnel de leur apparition, et d'une manière générale, les personnages des *MNDpp* sont plus nombreux que leurs homologues narratifs. Cette caractéristique essentielle du drame a été souvent soulignée[150] et expliquée par l'intention des auteurs des miracles d'accroître « l'effet de réel » de l'ensemble du jeu en « concrétisant, mettant sous les yeux »[151].

Toutefois, certains ajouts de personnages revêtent une signification plus précise. Dans le cas du *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie*, les personnages principaux se trouvent ainsi valorisés par l'augmentation des personnages formant leur entourage. Alors que chez Gautier de Coinci le miracle ne livre une description précise que de la jeune nonne et de son neveu amoureux, la version dramatique les présente entourés : lors de l'exposition, la jeune femme apparaît sur la scène accompagnée de son abbesse et d'une autre religieuse, tandis que le jeune chevalier, à la fin de la pièce, sera suivi jusqu'à sa retraite dans les ordres par son écuyer Perrotin. Grâce à ces personnages secondaires, dont la seule fonction, nécessaire au théâtre, est de permettre au couple central de révéler par le dialogue leurs intentions ou leurs erreurs, l'intrigue narrative, intime, est convertie en un jeu public, joué aux yeux de tous et engageant toute une communauté[152].

C'est justement selon cet horizon communautaire que les auteurs ont, semble-t-il, ordonné l'ensemble de leurs adjonctions d'épisodes. Deux scènes, qui ne figurent aucunement chez Gautier, sont ainsi développées. On trouve au début du drame une scène de sermon intégrée à la pièce. Sa particularité est d'être en prose à la différence du reste du jeu ; en outre, le prêcheur y multiplie les adresses collectives – mais aussi particularisantes : « Et pour plus briefment ceste grace empetrer, chascun et chascune, si vous plaist, la saluera en disant : *Ave*

[149] « proof of an often judicious poetic attitude on their part » - Olivier Collet, art. cit., p. 83.

[150] A. Drzewicka (« De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit., p. 39-40 et 43) nomme cette amplification « technique des représentants », p. 40 ; voir également W. Noomen, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », art. cit. ; O. Collet, « The *MNDpp* and the legacy of Gautier de Coinci », art. cit., p. 79 ; P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit..

[151] A. Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit., p. 41.

[152] Anna Drzewicka remarque cependant que Gautier précise que l'abbaye est l'objet d'une « affluence dangereuse et scandaleuse de visiteurs mondains, parents de l'abbesse [...] qui y séjournent *nuit et jor* » (art. cit. , p. 41). Les personnages secondaires ont donc un lien étroit avec la source.

Maria. Cum audisset turbata est, etc.., ubi supra »[153]. Par ce discours, le personnage du prêcheur joue un rôle à la fois protatique et embrayeur : il unit par son sermon la communauté du public et, sur la scène, celle des personnages, qui acquièrent par retour davantage de réalisme. Le second ajout, deux scènes consécutives de départ et de retour de guerre[154], revêt plus qu'une fonction symbolique : il a également une incidence sur le cours de l'intrigue. Le chevalier amoureux, devenu bon père de famille, fait montre de sa droiture morale en ne se dérobant pas à ses devoirs politiques lorsque son comte suzerain réclame son appui ; il part ainsi sacrifier à cette tâche dix ans de sa vie. La scène préfigure alors la décision hautement morale qui le conduit, lors du dénouement, à renoncer à sa vie séculière pour entrer dans les ordres. Cet épisode peut donc se lire comme la marche qui précède celle de l'abandon définitif du siècle : le chevalier montre sa capacité à faire don de sa personne, d'abord pour des raisons politiques, ensuite pour des raisons sacrées. Que ces ajouts émanent de l'imagination des auteurs ou d'une autre source à laquelle nous n'avons pas accès, ils semblent être créés en adéquation avec la fonction sociale que revêt la pièce pour les commanditaires : un théâtre visant à solidariser une communauté mue par des principes chrétiens.

Un autre ajout semble quant à lui se justifier par sa nature pathétique : les enfants des époux, encore jeunes, sont abandonnés par leurs parents et pleurent amèrement leur départ. L'idée ici, commune à quelques miracles, est de valoriser l'abnégation des héros, jusque dans le mépris pour la douceur du lien familial[155]. La scène n'est cependant pas tout à fait étrangère à son substrat narratif. Plus que d'une invention, on peut parler ici de transfert : tandis que chez Gautier, les époux s'entretiennent douloureusement au sujet du long péché qu'a été leur vie et témoignent l'un pour l'autre d'un amour tragique, au théâtre, le couple adopte assez rapidement la décision de se retirer du monde. La scène paraît « écrasée » (le terme est de P. Kunstmann[156]) dans sa dimension psychologique : les époux sont les objets d'une forte héroïsation, qui met à mal leur humanité ; en effet, le chevalier n'exprime la douleur causée par sa résolution qu'au détour de ces deux vers : « Dame, grant dueil en moy s'alie / Quand ainsi laissier me voulez » (V. 954-955). La dimension pathétique de la source n'est cependant pas balayée : les regrets de l'époux s'incarnent dans la tristesse de leurs deux enfants éplorés, et ce quitte à tordre la logique temporelle du drame. En effet, lorsque l'époux résume la

[153] M. VII., t. I, p. 314 de l'édition de référence.
[154] M. VII, v. 728-829.
[155] Voir à ce titre les différents pièges que tendent les diables aux pécheurs évoqués par Élyse Dupras dans son article – É. Dupras, « Stratégies de séduction diabolique dans deux *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.
[156] P. Kunstmann, « Les dialogues dans les *Miracles de Nostre Dame* narratifs et dramatiques », art. cit., p. 249.

situation après l'ellipse temporelle qui suit son mariage avec la nonne, il précise :

> Doulce amie, espousé avons
> Et esté si lonc temps ensemble
> Que deux enfans, si com me semble,
> Avez de moy qui sont ja grans[157]. 655

La figuration de l'écoulement du temps et le traitement de l'espace forment en effet les catégories où les étais de l'adaptation sont les plus tangibles. Les choix d'accélération ou de dilatation d'un épisode, de précision ou de brouillage spatial impliquent des choix esthétiques d'ordre global. Là où la source se signale par son indétermination spatiale, le drame fait de même : on note quelque mentions de lieux (*Galice*, *Foiz*[158]) mais aucune d'elles ne vise à caractériser le lieu de l'action, car elles apparaissent au sein d'expressions figées ; même l'épisode guerrier efface soigneusement tout indice spatial. On aboutit à une incertitude spatiale, cependant ancrée dans l'univers de référence du public, au regard des noms des personnages – Perrotin, l'écuyer, ou encore le *Prince de la Mourée* contre qui le chevalier part se battre. Quant à la chronologie, elle est, dans le miracle narratif, précise – et longue : l'intrigue se déroule sur plus de trente années. Mais alors que la prolepse, dans le récit, n'entrave pas la cohérence de l'ensemble (voir tableau ci-dessous, colonne gauche), au théâtre, la mention temporelle entre en conflit avec l'âge supposé des enfants : ils sont « ja grans » avant le départ même de leur père à la guerre pendant dix ans et apparaissent pourtant très dépendants de leur mère lorsque celle-ci disparaît pour entrer au couvent (v. 982-1031) ; l'évocation rétrospective des *trente ans* par l'époux paraît alors artificielle et paradoxale vis-à-vis de l'attitude des enfants[159] :

***Miracle de la nonain* de Gautier de Coinci**	***MNDpp***
De son baron fu tant acointe Qu' assez en eut de biaus enfanz. Au siecle fu plus de trente ans Qu' ainc ne rentra en s' abbeÿe[160]	LE CHEVALIER Egar! conme estes esperdue, 900 Belle dame! ou mains dites moy Que vous avez, je vous em proy. Il a bien trente ans, ce me semble, Que nous assemblames ensemble; Onques mais je ne vous vi mettre 905 En tel meschief con vous voi estre, N' en tel tristesce[161].

[157] M. VII, v. 652-655.
[158] Respectivement v. 128 et 490.
[159] Anna Drzewicka signale également cette incohérence dans son article – A. Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit., p. 43.
[160] *Miracle de la nonain*, v. 246-249.
[161] M. VII, v. 900-907.

Malgré l'échec que peut représenter cette incohérence temporelle, elle est significative car elle montre, d'une part, que le traitement du temps au théâtre est une difficulté avec laquelle l'auteur essaie de composer et d'autre part, que la donnée temporelle revêt à ses yeux une importance moindre que l'agencement des scènes et leur impact sur le public. Ainsi, là où la scène de confidence de la nonne à son époux est l'objet d'une ample narration, elle devient dans le drame l'occasion d'un resserrement : tandis que la *nonain*, saisie de peur par le rêve qui l'a assaillie, peine à retrouver l'usage de la parole chez Gautier, elle s'exprime avec rapidité et émoi dans la version dramatique. C'est que l'aphasie (causée par la peur) est sans doute considérée comme peu spectaculaire. De même, les interventions de Notre-Dame (lors de la fuite de la nonne, puis lors de son rêve), informelles dans le récit, sont toutes deux intégrées à des *scènes à faire* dans le drame : là encore, le spectaculaire prend le pas sur l'intimité poétique de la scène. Ces scènes vont se faire écho avant tout sur le plan visuel, et non plus seulement sur le plan thématique, comme dans le récit.

Cette première étude rend compte de plusieurs phénomènes : sur le plan technique, l'adaptation tend à simplifier les épisodes, à les rendre plus rapides. Dans le même temps, le caractère linéaire du récit le cède dans le drame à une esthétique sérielle, où le spectacle s'appréhende dans sa répétition. Ceci se traduit à la fois par quelques « ratés » dans le traitement du temps, mais aussi par quelques réussites dans l'architecture globale du drame : la volonté de rendre l'ensemble géométrique – comme l'indique la répétition de la scène d'intervention miraculeuse – tend à montrer que le drame prend ses distances vis-à-vis de l'esthétique narrative, pourtant très maîtrisée chez Gautier de Coinci. Sur le plan thématique, le drame respecte d'assez près les épisodes de la version narrative, en intégrant toutefois de nouveaux épisodes, dont l'intérêt semble être de faire valoir un idéal communautaire : les individus y expriment leur préférence pour le devoir moral et le salut sur leurs intérêts matériels ou sentimentaux. Cependant, la dépendance du miracle à sa source est davantage d'ordre général que textuel. En fait, les emprunts mot à mot sont plutôt rares : les scènes se ressemblent dans leur composition syntagmatique, leur personnel, leur ton. Lorsqu'une scène se démarque de sa source, c'est souvent parce que l'auteur propose une variation sur un élément de celle-ci[162]. L'invention est donc rare, et on pourra plus souvent qualifier de *transferts* ces nouveautés qui reprennent des éléments du récit en les déplaçant chez d'autres

[162] Ce phénomène est également noté par A. Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit., p. 39 et W. Noomen, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », art. cit., p. 88. sq.

personnages ou d'autres scènes. Les exemples développés ci-dessus rendent compte de ce modelage minutieux de la matière narrative dans le but de l'adapter à la scène.

b. *Le Miracle de saint Lorens*

Pour adapter sa source en drame, le *Miracle de Saint Lorens* a recours, en plus de la « technique des représentants », à une nouvelle caractéristique d'adaptation qui vise à actualiser l'intrigue par l'actualisation de ses actants. Cette technique vise à réduire l'écart temporel entre l'intrigue et l'époque contemporaine au public.

On reconnaît en effet dans ce récit le miracle hagiographique notamment immortalisé par Jacques de Voragine et sans doute par des sources intermédiaires qui nous échappent. Dans les deux versions, narrative et dramatique, Dacien, chevalier au service de l'empereur Philippe, est un chef de guerre remarqué pour ses prouesses lors de la conquête de la France. Son ambition dévorante le conduit à se débarrasser de l'empereur pour usurper sa place sur le trône. Devenu empereur, Dacien mène une politique de terreur à l'encontre des chrétiens : il torture le pape Sixte et emprisonne un autre homme marchant dans les pas du Saint Père, Lorens, nommé archidiacre par le pape. Pour avoir distribué le trésor de Philippe aux pauvres, Lorens est à son tour condamné à la torture : il endure la flagellation, puis le gril.

Malgré le caractère hagiographique du récit, l'auteur ne le convertit pas parfaitement en miracle marial, puisque la Vierge n'y apparaît pas[163] : seul saint Michel est envoyé essuyer le corps du martyr à l'aide d'un linge blanc. Le miracle suit donc d'assez près la trame narrative de Jacques de Voragine. Marguerite Stadler-Honegger remarque à ce titre que « toutes les reparties amusantes ou profondes des deux saints sont tirées très exactement de la *Légende dorée* ; sans en rendre naturelle l'expression concise et touchante »[164]. Il convient de relativiser ce jugement : nous avons bien affaire à des emprunts, mais puisqu'il s'agit d'une traduction, ceux-ci sont nécessairement une adaptation. Le phénomène d'amplification lexicale, déjà décelé dans le miracle précédent, ressurgit ici :

Légende dorée	***MNDpp***

[163] Sans doute est-ce dû au fait, unique dans le recueil, que la fin du Miracle manque. Les derniers vers devaient proposer une apparition de la Vierge conjointe à l'apothéose du saint.

[164] Marguerite Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 122.

Aut Diis sacrificabis aut nox ista in te cum suppliciis expendetur. Mea nox obscurum non habet sed omnia in luce clarescerunt[165].	DACIEN Vien avant, vien. Je te conmande Que tu a noz diex sacrefies E ton Dieu laisse ou tant te fies, Ou en toy toute ceste nuit Tourmenter, combien qu' il t' ennuit, Emploieray. LORENS Emperiére, je te diray: Fay selon ce que te plaira. Ma nuit point d' obscurté n' ara, Ainçois sera pour verité L' obscurté muée en clarté [...][166]

Ces amplifications[167] se justifient à la fois par la traduction, nécessairement moins elliptique que le latin, et le transfert de la prose à la versification, du récit au drame, qui imposent à l'auteur d'ajouter quelques chevilles formelles, pour le vers (par exemple l'expression « pour vérité ») et pragmatiques, pour le jeu (les différentes apostrophes).

On est toutefois confronté, avec ce miracle, à une amplification générale : les quelques trois pages de la version latine se muent en 2076 vers dans la version dramatique. L'adaptation va donc inclure de nombreux ajouts : les plus évidents semblent concourir à réduire l'écart temporel entre l'histoire initiale, située à la fin de l'empire romain, et l'époque contemporaine. L'auteur efface donc quelques détails historiques : ainsi le Sénat romain qui dans le récit, à force de séductions, confirme Dacien sur le trône de l'Empire, est converti dans le drame en un groupe de quelques seigneurs aux noms des plus pittoresques : le *Sire du Groing*, le *Conte de l'Arbre Sec*, le *Sire de Lisière*, le *conte Nautier* deviennent la « gent romaine »[168] qui élit Dacien – dont le nom a été également francisé, au même titre que tous les autres personnages du miracle – alors même qu'ils le soupçonnent du meurtre de Philippe. Le cadre spatio-temporel n'est pas pour autant entièrement gommé : si les personnages et les mœurs sont actualisés, ils évoluent bien dans un cadre romain. Ce décor lointain n'est cependant mentionné que ponctuellement, pour évoquer un déplacement (par exemple lorsque Sixte, au

[165] Jacques de Voragine, *Legenda aurea* (in J. G. Graesse, *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, *op.cit*, chap. CXVII) :« Si tu ne veux pas sacrifier aux dieux, toute la nuit se passera pour toi en supplices » / « Ma nuit n'a rien d'obscur, étant toute pleine de lumière ! » (Jacques de Voragine, *La légende dorée*, traduit par Théodore de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998, chap. CXV, p. 486-487). Cet exemple est également cité par Marguerite Stadler-Honegger, *op. cit.*, p. 121-122.

[166] M. XXXVIII, v. 1950-1960.

[167] Les vers 1662 sq. et 2065 sq. font aussi l'objet d'amplifications du discours direct présent chez Jacques de Voragine.

[168] M. XXXVIII, v. 734.

début du miracle, déclare se rendre en *Romenie*).

Le principe d'actualisation de l'intrigue guide un autre ajout, celui des scènes de départ vers une taverne ou un lieu de repos. La nuit du régicide, les personnages chargés de veiller à la sécurité de l'empereur se retirent progressivement : les sergents vont boire « chiez Colin Hallé »[169] , les écuyers abandonnent leur poste, les chevaliers vont « des espices mengier » et « boire en un joli vergier »[170]. Cette triple désertion, organisée en trois courtes scènes consécutives, signe l'arrêt de mort de l'empereur.

Ce type d'agencement des épisodes scéniques, itératif et symétrique, se retrouve à différentes échelles à travers la pièce[171]. Si l'exemple précédent agit à un niveau syntagmatique, d'autres motifs scéniques sont insérés dans la structure d'ensemble du drame. Dans le cas du *Miracle de saint Lorens*, on assiste ainsi régulièrement au dédoublement des scènes : nous trouvons deux épisodes de fête ou de victoire (lors de la victoire de Dacien contre les Français, puis lors de son élection) marqués par l'arrivée de jongleurs et de ménestrels, deux scènes de cris publics (l'une annonçant la poursuite des chrétiens décidée par Dacien, l'autre la mise à mort du pape Sixte), deux mises à mort (celles de Sixte puis de Lorens), deux interrogatoires de Lorens où Dacien lui demande de révéler où se trouve le trésor de Philippe et de renier sa foi, deux scènes de prison, deux scènes de conversion (Ypolite et le soldat Romain) deux scènes de torture (toutes deux infligées à Lorens). Le départ à la taverne est lui aussi répété après la mort de Philippe : les sergents Grain d'Or et Mauduit s'y rendent de nouveau sur leur chemin pour aller quérir Lorens en prison afin que le nouvel empereur l'interroge.

Même si certaines de ces duplications appartiennent au récit originel – celles qui tiennent notamment aux interrogatoires, aux conversions, aux tortures et aux mises à mort, on peut s'interroger sur la fonction de ces dédoublements. Ceux qui n'ont aucune incidence particulière sur l'intrigue ont été créés de toutes pièces par l'auteur et entrent en écho avec les répétitions contenues primitivement dans le récit, sans doute pour renforcer leur effet. Plus encore, ces scènes (de fête, de cri) sont marquées, comme les ajouts principaux du *Miracle de la nonne...*, par leur dimension sociale : elles visent à souligner le caractère public de la destinée des personnages et réactivent l'attention des spectateurs. Ainsi, les deux scènes de liesse où interviennent les ménestrels vont entrer en écho et leur contraste devient un élément structurant pour la compréhension globale de la pièce : alors que la première intervention des

[169] *Ibid.*, v. 573.
[170] *Ibid.*, v. 601-602.
[171] La question de l'itération sera développée *infra*, ch. I. - C.

amuseurs, commandée par l'empereur Philippe, vise à célébrer la victoire de Dacien comme chef de guerre[172], la seconde, commandée par Dacien lui-même, le consacre comme empereur[173] . La répétition du motif souligne l'accession fulgurante du traître au pouvoir, et la scène de joie devient lors de sa répétition scène de malaise et d'injustice institutionnalisée.

Ces jeux structurels tissent donc un réseau de significations qui aide à l'interprétation globale de la pièce. Un autre exemple, se situant cette fois à un niveau verbal, montre ainsi l'intérêt moral, voire réflexif de ces échos : Lorens distribuant le trésor aux pauvres devient l'image même de cette esthétique itérative. Après avoir donné le trésor de Philippe aux pauvres de la ville, le futur martyr rassemble les personnages pour les mener face à Dacien. Ainsi, la dissémination du trésor et la pluralité de ses bénéficiaires acquièrent une signification grâce au discours de Lorens, qui convertit par la morale chrétienne le matériel en spirituel, et la multitude en unité, celle de la communauté humaine. Lorens, d'abord narquois, se mue, lors de son second interrogatoire, en moraliste :

Première entrevue avec Dacien		**Seconde entrevue**	
DACIEN		LORENS	
Dy me voir, dy sanz contredit:		Emperiére, je te vien dire,	
Ou as tu ces tresors muciez,	1385	Pour ce que soie veritables:	1675
Ne qui est celi qui laissiez		Vezci les tresors pardurables	
Les t' a, di voir?		Qui touz jours sanz amenuiser	
LORENS		Croissent, ce te dy sanz ruser.	
Qu' appellez vous tresors n' avoir?		Par ceulx ci sont ja pour le miex	
Je ne scé que c' est que vous dites.		Les tresors presentez es cieulx	1680
Tresor, vien dire ou tu habites	1390	Que me requiers.	
Cest emperiére.		DACIEN	
DACIEN		Est il ainsi? Bien voy tu quiers	
Respons tu en ceste maniére?		Grant meschance, que tu aras,	
Il semble que de moy te moques.		Ou aux diex sacrifieras	
Acertes di, ou adevoques		Presentement[175].	1685
Saras, par Mahommet, tantost[174].	1395		

La syllepse sur le terme « trésor » se révèle dans ces deux scènes comme l'enjeu de la confrontation entre le tyran et le saint. Les deux sens du mot dépeignent deux visions du monde inconciliables, qui constituent le nœud dramatique de la pièce. En outre, elles soulignent la transformation progressive de l'archidiacre en saint. Bien que cette démonstration concrète, facétieuse et incisive des préceptes chrétiens soit déjà contenue dans la source, on peut avancer que cette morale devient dans la pièce la clé de voûte de la

[172] M. XXXVIII, v. 398-471.
[173] *Ibid.,* v. 932-971.
[174] *Ibid.,* v. 1384-1396.
[175] *Ibid.,* v. 1674-1685.

structure dramatique. L'écho trouverait donc une *utilitas* dans sa subordination au message chrétien.

À l'image de ce phénomène, la répétition de scènes similaires trouverait une cohérence dans le message chrétien qui le sous-tend. Pascale Dumont souligne que la répétition d'épisodes dans les *MNDpp* suggère la permanence d'une attitude[176]. À cette fonction formelle de l'itération semble se superposer une fonction d'édification. En effet, les échos syntagmatiques résonnent avec le dernier niveau structurel de la pièce, sa composition d'ensemble. Le *Miracle de Saint Lorens* est constitué de deux épisodes séparés de manière assez nette : les œuvres et le martyre de Lorens succèdent à une première partie centrée autour du personnage de Sixte et de l'usurpation du pouvoir par Dacien. Ce n'est que dans la deuxième partie (à partir du v. 1344), une fois que le pape Sixte a trouvé la mort, que Lorens prend le relais et devient un personnage actif, se révélant à lui-même comme au public soldat de Dieu et martyr. Cette composition bipartite ne met pas à mal la cohérence de l'ensemble. En fait, le trente-huitième miracle rappelle dans sa composition celle du *Miracle de l'empereur Julien*, mais, située à la fin du recueil, la pièce offre une cohérence plus aboutie : là où la conversion de Libanius, greffée à la fin du treizième miracle, peut sembler artificielle[177] (car issue sans doute d'une autre source inconnue), ce miracle offre une réinterprétation structurelle du récit de Jacques de Voragine, notamment en conférant à la dissémination itérative du trésor une fonction symbolique. Les expérimentations précédentes, issues des autres pièces, dotent sans doute ce miracle d'une plus grande harmonie structurelle.

Malgré l'absence normalement structurante de la scène miraculeuse, la rigueur de la composition de la pièce, qui ne tient pas à sa source narrative, mais bien à sa réécriture dramatique, est assurée. Le miracle dramatique intègre ainsi des scènes d'essence spectaculaire qui confèrent à l'ensemble une nouvelle cohérence.

c. *Le Miracle de Berthe*

Le travail d'adaptation d'une chanson de geste en miracle dramatique diffère de la conversion issue d'une source mariale ou hagiographique dans la mesure où il s'agit cette fois

[176] P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 118.

[177] Le miracle opéré par la médiation de Basile, qui consiste en la mort de l'empereur Julien, semble achever de manière cohérente la pièce. Cependant, l'auteur du *MNDpp* XIII y ajoute l'épisode de la conversion de Libanius, qui fait pâtir la cohérence de l'ensemble dramatique par son absence de lien fort (dans les thèmes et les motifs) avec ce qui précède.

de retrancher plus que d'ajouter. L'ingéniosité dramaturgique des auteurs s'y déploie de manière plus nette, les enjeux de l'adaptation étant plus grands : il s'agit de rendre l'histoire, souvent merveilleuse, valide sur le plan de la foi. Plus rares dans le corpus et plus étonnants – du fait de leur éloignement par rapport au genre du *miracle*, les miracles dramatiques issus de sources épiques ou romanesques identifiées ont donc fait plus souvent l'objet d'études isolées que les autres drames[178].

Le *Miracle de Berthe*, assez fortement inspiré de l'œuvre d'Adenet le Roi, *Bertes as grans piés*[179], commence en Hongrie : deux chevaliers viennent demander au roi Floire la main de sa fille, Berthe, renommée pour sa vertu et sa beauté, pour le compte de Pépin, roi de France. Le roi l'accorde avec joie. Pour réconforter sa fille dans son exil, Floire la confie aux soins de la *serve* Maliste, accompagnée de sa fille Aliste et de son neveu Thibert. Mais Maliste, concupiscente, fomente un complot contre la jeune reine : feignant la compassion, elle confie à Berthe la douleur que pourrait constituer la nuit de noces auprès du roi Pépin, dont elle a entendu dire

> Qu'il est d' une complexion
> Qu' il n'est femme, s'a elle habite,
> Qui n'ait du corps tant de labite
> Qu' a peines se puist puis aidier[180]. 225

Terriblement effrayée, Berthe, le soir venu, se laisse remplacer dans le lit conjugal par Aliste. Quand la reine veut reprendre sa place, Aliste place un couteau entre les mains de Berthe et la fait passer pour elle-même avant de crier au meurtre. La reine Berthe est alors condamnée à mort, mais les chevaliers, incapables de l'exécuter, l'abandonnent dans la forêt. Là, elle rencontre miraculeusement Simon, qui l'héberge pendant *neuf ans et demy (*v. 2450), en compagnie de son épouse Constance et de leurs deux filles. Pendant ce temps, Aliste, la fausse reine, donne naissance à deux fils ; mais Blanchefleur, la reine de Hongrie, angoissée par un mauvais rêve, entreprend subitement un voyage jusqu'en France pour retrouver sa fille.

[178] Les sources romanesques ont fait l'objet de stimulantes études ; parallèlement aux analyses comparatives déjà citées de M. M. Castellani entre *La Manekine* et le *Miracle de la fille du roi de Hongrie*, on peut également citer l'étude consacrée à la réécriture du *Roman de Robert le Diable* par Élisabeth Gaucher-Rémond (Élisabeth Gaucher-Rémond, « La Vierge dans le trente-troisième Miracle de Notre Dame par personnages (Robert le Diable) » dans P. Bretel, M. Adroher et A. Catafau dir., *La Vierge dans la littérature et les arts du Moyen Âge* (Actes du colloque de Perpignan, 17-19 octobre 2013), Paris, Champion, à paraître) ; Nadine Henrard-Warnier a d'ores et déjà consacré deux articles au *Miracle d'Amis et Amille* et à leur source – N. Henrard-Warnier, « *Ami et Amile*, de la geste à la scène », *Le Moyen Âge,* 1990, vol. 96, nº 3-4, p. 463-477 ; *Idem*, « Pour une dramaturgie du *Miracle d'Amis et Amile*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », *Moyen français*, 1992, nº 30, p. 71-96.

[179] Adenet le Roi, *Berte as grans piés*, *op. cit.*

[180] M. XXXI, v. 222-225.

L'imposture d'Aliste est alors découverte et tandis que Maliste et Thibert sont condamnés à mort, Aliste, la mère des deux princes, est envoyée dans un couvent. Désormais seul, le roi trompe sa mélancolie en allant chasser dans la forêt du Mans. Égaré, il rencontre alors Berthe, de retour de l'église. Empli d'un désir trouble, Pépin tente de séduire la jeune femme qui, pour préserver sa virginité, révèle sa véritable identité de reine à cet homme qu'elle pense être un inconnu, avant de se rétracter. Pépin fait alors venir Floire et Blanchefleur chez Simon ; les retrouvailles permettent la reconnaissance des deux époux et le miracle se conclut par le retour au Mans de la famille royale, dans une liesse entretenue par la musique des ménestrels.

La grande proximité entre le miracle et sa source a suscité deux études comparatives, l'une d'Albert Henry[181], et l'autre, plus approfondie, de Willem Noomen, qui en fait le point de départ d'une typologie des personnages du recueil des *MNDpp*[182]. Les critiques soulignent tous deux que la chanson de geste constituait une source se prêtant à l'adaptation théâtrale : Albert Henry signale en effet que le texte « offrait une action rapide et concise et une succession agréable d'images pittoresques et émouvantes » dont « la matière devait satisfaire la curiosité d'un public épris non seulement de romanesque, mais aussi de spectacle ; la musique elle-même y trouvait son compte, car le roman[183] décrit, ou évoque, en plus d'un endroit, banquets, cortèges et réceptions »[184]. Cette première étude conclut cependant que si l'adaptation est habile dans le choix des retranchements et des ajouts de scène, elle transforme de façon mécanique le roman en miracle, la scène d'intervention de la Vierge n'étant qu'une « addition pure et simple »[185]. Willem Noomen a cependant nuancé ce propos en insistant sur le fait que Berthe, dès la source, apparaît comme un personnage saint, pieux, recherchant la pénitence et préservant avec détermination sa virginité. Il affirme que « la légende de Berthe, du moins dans la version qu'en donna Adenet, ne demandait qu'à être transformée en miracle »[186]. Cette thèse justifie donc le choix de ce sujet comme ferment du miracle.

Elle est d'ailleurs confirmée par le texte d'Adenet lui-même, qui contient le terme de « miracle » au v. 3317. Placé habilement à la fin de l'œuvre, ce terme soutient l'interprétation

[181] Albert Henry, « Note sur le *Miracle de Berthe* » dans *Mélanges de linguistique et de littératures romanes à la mémoire d'I. Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, p. 250-261.
[182] W. Noomen, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », art. cit..
[183] Le terme que choisit Albert Henry est discutable : on préfère aujourd'hui apparier *Berte as grans piés* à la chanson de geste ainsi que le démontre l'article d'Emmanuelle Poulain-Gautret, « Adenet le Roi entre chanson de geste et roman », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 20 novembre 2009, nº 18, p. 349-363.
[184] A. Henry, « Note sur le Miracle de Berthe », art. cit., p. 252.
[185] *Ibid.*, p. 254.
[186] W. Noomen, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », art. cit., p. 72.

religieuse jusque là implicite[187]. Par extension, ce phénomène permet de mieux saisir ce qui constitue le point commun entre les différentes sources épiques ou romanesques qui ont donné lieu à des adaptations : leur caractère intrinsèquement moral et religieux, associé à l'évocation de scènes potentiellement spectaculaires, constitue le cahier des charges minimal recherché par les auteurs des *MNDpp.* En l'occurrence, *Berte as grans piés* exprime avec force une ambition exemplaire et religieuse : toutes les voix des personnages, ajoutées à celle du narrateur, convoquent constamment dans leur discours Dieu, *Damedieu* et un cortège très étoffé de saints. Le caractère choral de la geste est un autre élément qui prêtait à une exportation facile vers le drame.

L'inclination du récit pour le miracle suppose malgré tout des changements formels substantiels, liés à la différence technique entre l'écriture épique et l'écriture dramatique. Les 3486 vers d'Adenet sont réduits dans le drame à 2096 : ceci implique un resserrement narratif qui, dans le miracle, consiste en la suppression d'épisodes annexes n'impliquant pas directement le personnage principal de Berthe. La dimension épique de l'oeuvre d'Adenet implique de situer l'histoire de Berthe dans un contexte politique élargi, de la jeunesse épique de Pépin à l'histoire glorieuse de Charlemagne. L'histoire pathétique et exemplaire du personnage éponyme, qu'Adenet décrit avec précision, formait un sujet aisément isolable pour l'auteur. Enfin, la récriture de la geste en miracle dramatique aboutit à un curieux paradoxe : la présence diffuse du divin, dans le récit, se trouve objectivée, concrétisée par une unique « mariophanie »[188] dans le drame. Par conséquent, la dimension religieuse du drame se trouve concentrée en un épisode unique ; si elle est atténuée, elle n'est cependant pas annulée et se déporte dans deux directions : vers les marges du drame et en profondeur, dans son implicite. D'une part, le miracle se trouve précédé d'un sermon et de deux serventois dédiés à la Vierge. La charge laudative de l'histoire est ainsi partiellement déplacée vers des éléments autonomes, dont l'unique objectif est encomiastique. D'autre part, implicitement, en recentrant l'histoire autour de Berthe, le miracle propose la contemplation d'un personnage dont l'apparition mariale sanctionne la sainteté. En outre, la jeune femme, patiente dans les épreuves qu'elle

[187] Le terme est employé dans la chanson pour désigner l'ensemble de l'histoire de *Berte*, la miraculée. Précisément, Berthe échappe deux fois à la mort : dans la forêt, lieu de toutes les perditions, elle parvient à réchapper au viol et à la violence de deux larrons ; elle se soustrait ensuite aux griffes d'une ourse. Pendant chaque épreuve ou à l'issue de celles-ci, l'héroïne prie ou remercie Dieu ou la Vierge de leur bienveillance.

[188] Pour Willem Noomen, cette « scène intercalée de l'intervention divine […] se substitue à l'ensemble des traits hagiographiques épars du texte narratif » et « sur le plan de la production du sens, elle assume la même fonction que les éléments supprimés du roman : elle concrétise, par les moyens conventionnels, conformes aux canons du genre, l'interférence du projet divin, visant le salut de l'homme, avec les forces du Mal, qui tendent à le perdre » (W. Noomen, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », art. cit., p. 75).

endure, devient dans le miracle un exemple de pureté : à la différence de la Berthe épico-romanesque, le personnage dramatique ne maudit pas les comploteurs.

En se concentrant davantage sur l'héroïne, le miracle se resserre également sur les problématiques conjointes de la relation fille-mère et époux-épouse, il donne à contempler des exemples de vertu et leurs contre-exemples. Deux paradigmes féminins s'opposent donc, celui du Bien, incarné par Berthe, Blanchefleur, Constance et ses filles, Aiglante et Ysabel, et celui du Mal, incarné par Maliste et Aliste[189]. Ces deux ensembles entrent en permanence en résonance avec la mère et l'épouse universelle que représente la Vierge Marie. Tandis que Blanchefleur, Constance et Maliste se prêtent à une comparaison – positive ou négative – avec la maternité virginale, Berthe imite sur la scène l'épouse parfaite résolument chaste et vertueuse et Aliste, son contraire.

Il apparaît ainsi que l'auteur de l'adaptation cherche à condenser l'histoire d'Adenet le Roi en réduisant les enjeux proposés à la réflexion du public. Les adaptations formelles soutiennent cet objectif. On repère deux stratégies : d'une part, le nombre des personnages et des scènes se trouve réduit, par nécessité de concision ; d'autre part, le cadre spatio-temporel est rendu volontairement moins précis.

Les foules – celles qui acclament Blanchefleur, accueillent Berthe à son retour, les assemblées de chevaliers... – disparaissent et sont remplacées par des scènes précises. Le sens de la pièce ne s'en trouve toutefois pas appauvri, contrairement à l'avis d'Albert Henry, qui juge l'auteur du miracle « uniquement préoccupé de technique dramatique et non de contenu spirituel ou sentimental »[190]. Tout comme l'intervention divine est réduite à une unique descente du paradis qui irrigue néanmoins de son sens toute la pièce, les apparitions répétées de la foule ou de la rumeur font l'objet d'une réduction métonymique, qui suggère une extension plus large que ce qu'elle ne montre. La charité de Blanchefleur (ainsi que la malice d'Aliste) se trouve ainsi suggérée par une unique scène – présente également dans le texte-source – mettant en scène un *vilain* qui révèle à la reine de Hongrie que sa (fausse) fille lui a extorqué son unique cheval. Pour le dédommager, Blanchefleur lui donne dix livres. La rumeur autour de la méchanceté de l'imposteur Aliste-Berthe n'est plus diffuse – les tournures impersonnelles du type « Chascuns se plaint de li [Aliste-Berthe] » (v. 1780) disparaissent

[189] Albert Henry souligne d'ailleurs que « l'auteur du miracle a modifié [l]e nom [de la serve Margiste] en Maliste, peut-être intentionnellement », pour induire une paronymie entre « les mots *male*, *malice*, etc. » (A. Henry, « Note sur le *Miracle de Berthe* », art. cit., p. 256). Mais cette modification induit également une paronomase entre les noms de la mauvaise *serve* et sa fille Aliste, ce qui renforce la proximité axiologique des deux personnages et conduit à s'intéresser davantage à la relation fille-mère.

[190] *Ibid.*, p. 257.

pour des raisons liées au genre dramatique, qui met devant les yeux au lieu de suggérer. De même, les aventures de Berthe dans la forêt et l'angoisse de la jeune femme, narrées sur une quarantaine de laisses (sur 144 au total) sont réduites à deux monologues-prières dans le miracle. Dans le drame, la parole solitaire est l'unique outil de l'amplification de l'épisode : il permet de suggérer l'extension temporelle par le simple flot continu que constituent la parole et les déplacements qu'elle décrit.

L'adaptation s'accompagne en outre d'un travail d'approximation spatio-temporelle. Dans la geste, l'écoulement du temps est très précis : le narrateur spécifie fréquemment l'époque de l'année (par exemple, Blanchefleur veut aller voir sa fille « ceste Paque-ci (laisse LXX)), le jour de la semaine et le moment du déroulement d'un événement (soir, matin, nuit). Ce balisage n'est pas repris dans la version dramatique : le « maintenant » devient la référence unique et implicite de toutes les actions. Dans une recherche de continuité de l'action, la rapidité remplace parfois l'extension temporelle du récit : ainsi, tandis qu'il faut cinq longues journées aux sergents et Tybert pour emmener Berthe se perdre en forêt dans la geste, l'action devient courte et immédiate dans le miracle. Le balisage est réduit à l'essentiel : Simon confie à Pépin avoir hébergé Berthe depuis *neuf ans et demy,* mais seulement à la fin du miracle, lorsqu'il rencontre Pépin chez lui. Le reste des mentions temporelles n'a pas d'ancrage référentiel, et ne sert qu'à qualifier l'extension des actions : par exemple, Blanchefleur exige de voir Pépin « ceste semaine » (v. 1372) lorsqu'elle se rend à Paris pour voir sa fille.

De même, les mentions de lieu visent dans l'ensemble à créer un effet de proximité. Au début du drame, les chevaliers venus demander la main de Berthe précisent dès les premiers vers qu'ils sont mandés par « Pépin, nostre roy de France »(v. 8) ; le premier chevalier est en outre nommé dans les rubriques « Premier chevalier françois » ; on compte en tout vingt-quatre mentions de la « France », et seulement quatorze de la « Hongrie ». La précision des mentions de lieu n'est gardée qu'à la condition de faire partie de l'univers de connaissance du public. Les détails pittoresques d'Adenet le Roi (le voyage de la Hongrie vers la France, la halte à *Soissongne*, la rivière *Minclo* (v. 824), la vue qui s'offre à Blanchefleur depuis les hauteurs de Montmartre (laisse LXXXI)...)), puisés dans « son expérience, notamment d[ans ses] souvenirs de choses vues ou entendues au cours de ses voyages »[191] sont asséchés et réduits à l'essentiel dans le drame : France, Hongrie, Paris (Montmartre) et Le Mans deviennent ainsi les lieux uniques de l'action. Moins nombreux, ces lieux deviennent représentables sur la scène.

[191] Adenet le Roi, *Berte as grans piés*, *op. cit.,* introduction d'Albert Henry, p. 27.

*

* *

Dans les diverses adaptations explorées, les transformations servent dans l'ensemble l'actualisation du propos. Dans ce but, le lieu et le temps font souvent l'objet d'un aplanissement. Si l'espace et le temps de la diégèse sont éloignés dans la source, le miracle dramatique amoindrira la distance en effaçant les mentions de temps et de lieu, comme c'est le cas dans le *Miracle de Saint Lorens* ou de *Berthe*. Les trois miracles étudiés révèlent ainsi l'existence d'outils dramaturgiques communs, grâce auxquels les auteurs effectuent « un travail de remodelage fort peu perceptible pour l'audience », comme le souligne Pascale Dumont[192]. De fait, le genre de l'hypotexte semble avoir bien peu d'incidence sur les techniques formelles : des gestes aux vies de saints, le miracle opère un lissage générique tout en s'adaptant aux particularités des textes originels. Ni serviles ni parfaitement indépendantes, les adaptations traitent donc les sources narratives avec distance, mais ne s'affranchissent cependant pas totalement de la nécessité du récit, qu'elles inscrivent dans leur structure même.

2. Le récit au cœur des *MNDpp*

Le recours à la source permet de faire surgir, en creux, les choix opérés par les auteurs et de les justifier en regard des buts que ceux-ci poursuivaient. Toutefois les *MNDpp* n'ont pas qu'un rapport génétique au narratif : ils incluent également dans le corps même de leur structure des morceaux de récit. Ceux-ci ouvrent une fenêtre sur la fabrique du miracle : leur étude permet de mesurer la distance prise entre ce que raconte le jeu et ce que veut raconter son auteur. Nombre de ces narrations internes visent en effet à corriger rétrospectivement les incohérences inévitables qui naissent de l'adaptation d'un récit, dont la chronologie peut s'étendre sur une très longue période, vers le théâtre, où la représentation est nécessairement soumise à la contrainte d'une temporalité resserrée. Le récit devient donc le truchement par lequel les personnages aplanissent eux-mêmes aux yeux des spectateurs leur progression à travers l'intrigue. On aboutit ainsi à un curieux paradoxe : le Miracle, qui semble prendre structurellement des distances par rapport au récit d'origine, fait du récit le remède aux inconséquences du théâtre, comme le résume Elizabeth Papin-Baxter : « actor has become

[192] Les conclusions de Pascale Dumont, qui s'intéresse à six adaptations dramatiques de Gautier de Coinci rejoignent les nôtres ; cf. P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 119.

storyteller, and the play his tale. By a curious inversion, drama has regenerated narrative »[193].

Cette tendance des personnages à dire ce qu'ils ont fait trouve sa plus singulière expression dans la pratique de la confession, très courante dans les *Miracles*. Cette dernière revêt bien plus qu'un rôle diégétique : elle est un instant de pause métatextuelle qui permet au public de se distancier de l'histoire, de la comprendre, et les auteurs semblent s'en servir pour réintroduire au sein du drame ce qui a été omis, volontairement ou non. L'actant y devient témoin de sa propre existence et, de fait, narrateur de celle-ci. Ce moment où le personnage assume enfin ses péchés précède souvent de peu l'intervention divine, trait essentiel du miracle dramatique : la confession agit donc comme un déclencheur, et à ce titre, occupe une place déterminante dans l'économie du miracle. Dans de plus rares cas, le personnage va même jusqu'à fixer par écrit sa propre histoire, telle la lettre écrite par Alexis puis lue par un cardinal après la mort du saint (*MNDpp* XL) : dans ce cas, le récit va jusqu'à acquérir une dimension immuable et sacrée. La pratique du résumé de l'action existe également sous des formes plus conventionnelles dans le corpus. Ainsi confie-t-on souvent à un personnage secondaire (un opposant par exemple, lors des scènes d'aveu) voire subalterne (un écuyer, un cousin, un voisin...) le soin de narrer l'action passée. Ce qui s'assimile à une résurgence de la voix narrative occupe alors un statut plus traditionnel dans la mesure où c'est un personnage non essentiel à l'intrigue qui le prend en charge.

Régulièrement, ces différentes formes coexistent au sein d'un même miracle. Cela contribue à conférer au jeu une variété de ton d'autant plus manifeste que le même récit se trouve répété, cristallisé à travers le point de vue et le ton particulier des personnages. L'intrigue, ainsi diffractée, acquiert une consistance supplémentaire, une certaine crédibilité par la superposition des points de vue, par cette convergence des regards autour de la destinée du personnage central. Dans cette perspective, le personnel des *MNDpp* semble doté d'un rôle choral.

Miroir interne du *Miracle*, le résumé donne à voir le monde du drame miniaturisé et idéalisé, parfois même réorienté. Toutefois son analyse ne permettra pas uniquement d'étudier les mécanismes de réactivation de l'attention du public : en comparant ce que dit le personnage et ce que déploie la pièce, nous pourrons mesurer l'écart entre l'idéal et la réalité dramatique, entre ce que l'auteur souhaite faire retenir et ce qui spectaculairement agit selon

[193] E.P. Baxter, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen « Miracles de Nostre Dame Par Personnages »*, *op. cit.*, p. 304.

lui. C'est donc un moyen de réactiver l'attention du public, de restructurer le récit, et enfin une technique qui vise à pallier les manques éventuels de la mise en scène.

a. Le résumé : un objet scénique pédagogique

À un premier niveau d'analyse, le résumé offre un sommaire de la pièce dans laquelle il s'insère. Il se constitue donc en jalon pédagogique dans la mesure où il accompagne le spectateur dans sa réception de la représentation qui se joue devant lui. Toutefois, cette incursion du narratif sur la scène n'est pas considérée comme « normale », comme si le narratif et le dramatique demeuraient indifférenciés. Au contraire, le narratif est l'objet d'une mise en scène qui souligne son déploiement dans le drame. Trois exemples issus de différentes pièces permettent de mettre en lumière quelques tendances d'écriture.

Le *Miracle d'un chanoine qui se maria* (*MNDpp* XIX) propose à la fin de la pièce un résumé de l'intrigue à l'aide d'un dispositif narratif complexe. La jeune épouse du chanoine, inquiète de la disparition de son mari lors de leur nuit de noces, confie la lecture de la lettre qu'elle a trouvée à son chevet à son oncle, qui commence par livrer un résumé de la lettre du chanoine, qui elle-même résume les événements précédents :

L'ONCLE
C' est de sa main : mais que pourlite
L' aie, vous sarez sa divise. 1135
[…][194]

L'objectif du discours de l'oncle n'est pas ici de ménager l'attente de sa famille : le résumé inaugural est un dévoilement des conséquences de sa lecture. La suite de la réplique, en multipliant les intermédiaires entre le disparu et la famille, est un coup de théâtre discursif, dont la complexité rend compte ; au lieu de proposer une simple lecture de la missive, l'oncle retranscrit le message du chanoine indirectement :

Ceste lettre dit et divise,
Ne vous merveilliez se j' en pleure,
Que mon nepveu yer, a celle heure
Que de nous il se destourna,
Pour dire ses heures tourna :
En celle eglise ala tout droit,
Et quant il fu en cel endroit 1140

[194] M. XIX, v. 1134-1135.

Que nonne devoit conmencier,
Le dire li convint laissier
Pour sommeillier en la chappelle.
[…][195]

L'enchâssement narratif de la parole du chanoine est multiple : inscrite sur la lettre, elle fait l'objet d'une traduction orale, avec tout ce que cela suppose d'adaptations énonciatives. À ce titre, l'emploi des démonstratifs *cel*/*celle* se révèle ambigu, entre le déictique et l'anaphorique, entre le narratif et le locutif[196]. On est donc bien en présence d'une narration animée, rendue vivante par l'interprétation qu'en propose le personnage de l'oncle, mué pour l'occasion en conteur. Cette complexité narrative s'accroît encore d'un degré lorsque le personnage rapporte à son auditoire le discours de la Vierge venue visiter le chanoine :

En dormant la vierge pucelle 1145
Vy tresnoblement atirée,
Mais moult estoit vers lui yrée;
Si lui demanda qu'il pensoit
Qui pour une autre la laissoit,
Et si lui sembloit qu'aussi belle 1150
Et aussi bonne fust com celle
Dont il avoit faite s'espouse,
Et qu'elle estoit ja si jalouse
De lui qu' en paradis son lit
Lui avoit fait par grant delit, 1155
Qui lui sera du tout defait
Et en enfer lui sera fait,
S'il ne prent garde a sa besongne.
Pour ce de nous, ce dit, s'eslongne,
Pour ce de nous s'en fuit et emble. 1160
A Dieu touz vous conmande ensemble,
Et dit que tel chemin prenra
Que cy jamais ne revenra,
Mais en desert ou en boscage
Voulra servir en hermitage 1165
Dieu et sa mére[197].

Alors que le système temporel du passé employé pour rendre compte du miracle a pour conséquence d'éloigner les actions narrées du récitant comme du public, les incises telles que « ce dit » rappellent le caractère tangible de la lettre que l'oncle tient entre ces mains, autant que le pouvoir de l'oncle sur la présentation de ce récit[198]. De même, certains verbes font

[195] *Ibid.,* v. 1135-1144.
[196] Christiane Marchello-Nizia, « La sémantique des démonstratifs en ancien français : une neutralisation en progrès », *Langue française*, 2004, vol. 141, nº 1, p. 69-84.
[197] M. XIX, v. 1145-1166.
[198] Corinne Denoyelle rappelle ainsi combien l'incise se présente comme l'outil le plus emblématique du récit, fondant la différence fondamentale entre le narratif et le dramatique. Voir C. Denoyelle, « Ouverture », dans

entorse à la concordance des temps (« s'il prent » v. 1358 par exemple) et jettent un dernier pont entre l'époux disparu et sa famille éplorée. Le dispositif narratif et scénique de la lecture rend symboliquement compte du coup de théâtre qu'il représente : l'événement, déjà clos et passé, a des conséquences dramatiques dans le présent, soulignées par la mise en scène : l'écrit prend une coloration pathétique par l'interprétation qu'en propose l'oncle, ému jusqu'aux larmes (v. 1136). La parole écrite du chanoine est donc performative à plusieurs égards : signe de l'absence définitive du personnage, cette lettre scelle le destin de son épouse ; par ailleurs, le contenu même de la missive rend compte du pouvoir de la parole de son scripteur, qui par ses prières s'est ménagé l'amour jaloux de Notre-Dame. Tout en synthétisant l'histoire du chanoine déjà représentée sous les yeux des spectateurs, le résumé de l'oncle s'entoure d'une gangue spectaculaire qui le justifie pleinement sur le plan dramatique. Ce discours didactique n'est donc pas incorporé à la pièce sans aménagements dramatiques.

Cette concertation entre le narratif et le spectaculaire est commune à de nombreux miracles. Le motif de l'écriture devient dans de nombreuses répliques-résumés des *MNDpp* une technique de composition, qui, par-delà la justification dramatique de la longueur du discours, propose une réflexion sur les rapports entre l'écrit et le dit. On trouve ainsi une scène de lecture analogue à celle du *Miracle* XIX dans l'ultime *MNDpp,* le *Miracle de Saint Alexis*, où la lecture par le « Premier cardinal » de la lettre écrite par le saint se donne à lire comme une autobiographie commandée par Dieu[199]. Cette lecture tient lieu de scène de reconnaissance *post mortem*, en permettant à la cour papale et à la famille d'Alexis de comprendre les motifs et les circonstances de sa vie ascétique. La lettre devient dans le même temps symbole de l'harmonie entre la destinée du personnage et les desseins divins. Toutefois la missive est cette fois lue par le cardinal de façon directe, sans modification narrative : en tant que lettre sainte, relique de l'existence terrestre d'Alexis, elle est un objet sacré qui ne nécessite pas d'artifices narratif ou dramatique supplémentaires.

Le résumé est donc souvent l'objet d'une sacralisation plus ou moins prononcée en fonction du personnage qui le prend en charge. L'authenticité du sommaire colore, par rétroaction, l'ensemble de la pièce qu'il rend digne de foi ; cette technique est d'autant plus utile lorsque le miracle fait l'objet d'une greffe sur une matière romanesque. C'est ainsi qu'Ysabel, dans *Le Miracle de la fille d'un roy (MNDpp* XXXVII) révèle sa véritable nature

De l'oral à l'écrit : le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral, *op.cit.*, p. 17 sq.

[199] M. XL, v. 2497-2556.

de femme à la fille de l'empereur qu'elle vient d'épouser par quiproquo, après s'être déguisée en soldat pour échapper aux desseins incestueux de son père. La jeune femme assure son interlocutrice de sa bonne foi en empruntant une comparaison au vocabulaire religieux :

YSABEL
Dame, en vostre mercy me met.
Pour le confort que m' avez fait,
Vous vueil descouvrir tout mon fait
Et ce pour quoy j' ay tel annuy. 2585
Sachiez conme vous femme suy,
Fille de roy et de royne.
Ne cuidez pas que je devine:
Conme evangille vous di voir
[...][200]

L'usage de l'expression n'est pas arbitraire : Ysabel agit dans cette confidence sur les conseils de l'ange Michel, qui l'a assurée qu'elle serait crue. La confidence-résumé induit donc un arrêt momentané de l'action aidant le spectateur dans sa compréhension et sa mémorisation de l'intrigue ; mais c'est également une pause réflexive, qui invite à penser les rapports complexes entre l'écrit – sacré ou littéraire – et la parole : lorsque les deux s'associent, le discours se pare de l'étoffe de la vérité. Cette idée met en question, par extension, toute la pièce et le processus d'écriture.

S'il apparaît donc à des moments-clés, en tant qu'objet scénique symbolique, le résumé peut également acquérir du sens dans sa répétition. De ce fait, il va devenir un élément structurant du jeu, un point de repère qui en jalonne la compréhension. On trouve plusieurs cas de ce phénomène dans le corpus : ou bien le résumé est pris en charge plusieurs fois par le même personnage et symbolisera l'avancée dudit personnage dans sa quête du pardon, ou bien le résumé sera conduit par différents personnages et soulignera le caractère choral du jeu, la diégèse se construisant par la multiplication des points de vue.

Le premier type est le propre des discours de prière ou de confession. On le trouve dans les *Miracles* où les personnages recherchent de manière particulièrement active le salut. Le *Miracle de la mère du pape* (*MNDpp* XVI) propose ainsi de nombreuses confessions où le pathétique de la culpabilité augmente à la mesure de la progression du personnage dans sa contrition. Parallèlement, la mère qui a péché par orgueil se confesse auprès de membres du clergé toujours plus haut placés dans la hiérarchie ecclésiale. La confession rend ainsi compte du rapport du personnage à lui-même : alors que la mère regrette d'abord son péché qu'elle

[200] M. XXXVII, 2582-2589.

qualifie de « faulse presumpcion » et de « perverse entencion » (v. 177-178), le mépris de sa propre action se mue au cours du drame en mépris pour elle-même. Auprès du « penancier du pape », c'est désormais elle-même qu'elle juge sévèrement : « ne sui pas de l' yaue a paine / La goute dont elle [la Vierge] est fontaine » (v. 299-300), avant de finalement s'insulter lors de son ultime confession au pape, son fils :

> Sui en tel inconvenient 600
> Que moy, fiens, ordure et nient,
> Oultrageuse fole enragée,
> De valeur acomparagée
> Me sui a l' umble vierge mére[201]

L'énumération humiliante rend compte de la progression du personnage dans sa pénitence : l'orgueil a disparu et laissé place à la colère de la mère envers elle-même. Ce cheminement spectaculaire de l'orgueil à l'humilité la rend digne de l'hommage divin dont elle fera l'objet à la fin du *Miracle*. Les instants statiques des résumés sont donc l'occasion de prendre la mesure des changements du personnage : l'immobilité de l'intrigue ne signifie pas inutilité diégétique.

Les résumés pris en charge par des personnages différents sont plus communs dans le corpus. Ils coexistent d'ailleurs avec les résumés conduits par le personnage principal. La confrontation qui naît de la narration d'un même événement étoffe alors le jeu de manière subtile. C'est ainsi que dans le *Miracle de l'empereur Julien* (*MNDpp* XIII) le rêve vécu par Basile sous forme d'apparition virginale, rêve qu'il retranscrit par la suite pour les habitants de Césarée, se trouve doublé d'un récit-résumé du même rêve par le soldat Libanius : de la confrontation de ces deux récits naît une complémentarité qui accentue l'authenticité du miracle[202].

À l'inverse, le *Miracle de la Marquise de la Gaudine*[203] présente différents résumés des événements pris en charge par des personnages situés de part et d'autre du schéma actantiel. Ainsi, le premier résumé du drame, assumé par le personnage de l'oncle, opposant de l'héroïne éponyme, se veut mensonger : il apprend au Marquis de retour de la guerre, que son épouse est adultère. Plus tard dans le jeu, ce récit est tempéré par le résumé neutre que fait au chevalier Anthenor son hôtelier ; le dernier résumé de l'intrigue revient une nouvelle fois à

[201] M. XVI, v. 600-604.
[202] *Miracle de l'empereur Julien*, v. 843-900 pour le récit du rêve de Basile puis v. 947-998 pour celui de Libanius.
[203] Cf. annexe des résumés des *MNDpp* (Annexe I).

l'oncle, mais, acculé à l'aveu par l'épée d'Anthenor qu'il a affronté en duel, le personnage délivre cette fois un discours authentique. Le chevalier, avatar de saint Georges sur la scène de ce miracle, convertit le Mal en Bien et assure la réhabilitation de l'héroïne injustement accusée[204]. De ce point de vue, en recourant à l'efficacité des moyens narratifs, le résumé polarise les enjeux de la pièce, il en devient l'expression même.

Le caractère symbolique du résumé trouve par ailleurs une expression saisissante dans le premier *Miracle* du recueil. Celui-ci contient deux résumés de l'histoire de la conception de l'enfant promis au diable[205], le premier pris en charge par le père à l'intention de son fils, le second relaté par le fils au pape. Envoyé en quête de rédemption sur recommandation du souverain pontife, l'enfant va porter à trois ermites une lettre contenant son aventure, écrite par le saint Père : le résumé n'est pas répété, mais il est signifié par la lettre ; chacun des trois ermites l'envoie par la suite à l'autre, rapprochant un peu plus l'enfant du salut final accordé par Dieu. Jeu de relais, le drame est construit sur la puissance d'une parole consolidant la communauté chrétienne par sa transmission. De la confidence du père à la confession au pape, le paradigme du Bien déploie aux yeux du public sa cohésion et justifie sa capacité à combattre un groupe de diables isolés : la triple rencontre avec les ermites agit ensuite symboliquement comme une conjuration du pacte diabolique. On retrouve dans ce cas le symbolisme de la lettre associé à l'itération du résumé.

En empruntant au récit ses codes afin de les incorporer à la pièce, le résumé se constitue en objet scénique, étoffé par la parole des personnages et l'interprétation des acteurs. Il intervient donc souvent lors des moments dramatiques importants : coup de théâtre, scène de reconnaissance, quiproquos lui offrent un cadre opportun pour ménager une pause dans la représentation de la pièce. Il peut aussi construire sa signification par son caractère itératif : en étant répété, il dote le drame de symétrie. C'est lors de ces moments que le rôle du public est appelé à devenir actif : la stase dans la succession d'événements doit être l'occasion pour les spectateurs de retisser les fils de l'intrigue par l'unique parole, après les avoir vus se déployer devant leurs yeux. Objet spectaculaire, le résumé s'érige enfin en objet métadiégétique qui souligne les pouvoirs de l'action (théâtrale) et du récit (le résumé) tout autant que leurs spécificités.

[204] A. Micha, « La femme injustement accusée dans les *miracles de Notre-Dame par personnages* », art cit.
[205] Cf. annexe des résumés (Annexe I).

b. La fonction narrative du résumé

Point de contact entre le narratif et le dramatique, le résumé est un discours prescriptif, au sens où il souligne ce qui doit être retenu du jeu dans lequel il s'insère. Il permet donc de saisir la distance entre le scénario sous-jacent et sa réalisation concrète.

Là où cet écart apparaît de manière évidente, c'est lorsque le résumé aplanit l'intrigue ou corrige des erreurs liées au resserrement de l'action dans la temporalité réduite de la représentation. Ce phénomène d'écrasement temporel permet de pallier les difficultés liées à l'entremêlement récurrent de scènes situées dans des espaces très différents. Le résumé est donc le support privilégié du phénomène de balisage spatio-temporel rétrospectif, phénomène bien identifié du théâtre médiéval[206]. Dans le *Miracle de Saint Alexis,* on apprend ainsi dans la lettre finale que l'aventure du personnage a duré trente-quatre ans (v. 2507). Le résumé permet également de clarifier les espaces parcourus : après son mariage « ou moustier de saint Boniface » (v. 2506), le saint commença son errance en se rendant à Edesse, où il resta dix-sept ans, puis se mit en chemin vers la « Tarce » (v. 2530), mais son bateau fut détourné jusqu'à Rome où il fut hébergé par son père sans être jamais reconnu, pendant dix-sept nouvelles années. Le résumé vise donc à aplanir l'intrigue et ouvre un espace discursif délimité où la rupture de l'illusion et l'implication du spectateur sont momentanément autorisés[207].

Cet exercice périlleux du balisage conventionnel se fait parfois au prix de la cohérence du drame. Mais plutôt que de conclure au manque de dextérité artistique de l'auteur, nous préférons souligner l'idée que ces discordances rendent compte de la primauté donnée par les auteurs à l'expérience du spectacle sur la logique spatio-temporelle. Le résumé corrige donc la légèreté induite par la rapidité de l'action[208] . Ces erreurs sont parfois évidentes. Ainsi l'usurier juif du *Miracle d'un marchant et un juif* (*MNDpp* XXXV) déclare-t-il cacher l'argent du marchand « dedans [s]on lit » afin de le « bouter sauf » (v. 1134) dès qu'il le reçoit, mais lorsque le même personnage résume l'aventure miraculeuse avant de se faire baptiser, la cachette change. Là encore, la complexité de l'entremêlement des scènes le cède, dans le récit,

[206] « Le procédé du balisage spatial ou temporel rétrospectif est appliqué de manière récurrente dans les œuvres dramatiques médiévales, et […] il constitue un moyen facile de contourner la difficulté de franchissement de grands espaces et de durées prolongées à l'intérieur de l'action représentée » - Pascale Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*,*op.cit.*, p. 229.

[207] On trouve des phénomènes similaires à la fin du *Miracle de Berthe*, ou d'*Amis et Amile*.

[208] Le phénomène de rapidité sera analysé *infra*, chapitre I. C.

à la complexité de la construction narrative du résumé. En effet, le Juif recrée au sein de son récit la réplique de Dieu entendue quelque temps plus tôt (v. 1485-1500) :

A l'eglise, sire, alez sommes,
Li et moy et ces autres hommes.
Si tost que nous venismes la,
L'ymage de Jhesu parla
Et dist: "Je te port tesmoingnage 1590
Que l' escrin fis venir a nage
A jour nommé, a tout l' avoir
Que ce juif demande avoir,
Et cil le prist et par delit
Aus piez l'a mucié de son lit."[209] 1595

La transformation et réinvention de la réplique de l'*ymage* de Jésus (appelé Dieu dans la rubrique) sous la forme d'un discours rapporté au style direct change la portée informative de la réplique originelle de Dieu. En effet, la culpabilité du Juif Moussé teinte l'ensemble du récit qu'il prend en charge : il révèle précisément l'emplacement de sa cachette, tandis que Dieu restait vague dans son accusation en évoquant que « l'escrin / est en son lit[210] » L'auteur semble donc profiter de ce retour sur les événements pour dresser une analogie – sans doute involontaire, mais signifiante – entre plusieurs événements de la pièce : Dieu évoque comment le Juif a reçu « a ses piez »[211] l'argent du marchand, lorsqu'il se rendit sur la grève pour observer l'étrange paquet qui y flottait. De son côté, le bourgeois demande à son fidèle Gobin d'aller chercher un écrin « aux piez de [s]on lit »[212]. Ainsi, la cohérence de l'image prend le pas sur l'incohérence logique et matérielle : le réajustement fera sans doute davantage sens pour le spectateur, et active probablement de manière plus efficace le mécanisme de mémorisation. Là où Elizabeth Papin Baxter signale dans cette erreur une marque de la dépendance de l'auteur à la source, nous pouvons avancer que l'erreur naît de l'écriture dramatique elle-même[213].

Dans un autre exemple, l'influence du co-texte dramatique sur l'écriture du récit est explicite. Dans le *Miracle de la mère du pape*, le curé, venu se confesser au pape de son manque d'empathie pour le personnage éponyme du drame, retranscrit au discours direct les paroles de l'ânier venu le prévenir :

[209] v. 1586-1595.
[210] v. 1489.
[211] v. 1006.
[212] v. 1495.
[213] E. P. Baxter, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen Miracles de Nostre Dame Par Personnages », op. cit.*, p. 299.

L'ASNIER		LE CURÉ	
Pour ce car elle est penanciére		[...]	
Telle, ce m'a elle compté,	1475	Il y ala, mais tost après	1765
Que la ou li est anuittié		Revint plus que devant engrès	
Il convient qu'elle se demeure		De moy faire y aler arriére	
Celle nuittie jusqu'a l'eure		Disant: "C'est une penanciére	
Qu' elle revoie le jour cler;		A qui le pape a enchargié	
Et si ne se peut reposer	1480	Que la ou li est anuittié	1770
En une ville c'une nuit,		Li fault demourer celle nuit	
Et si m' a dit, ne vous ennuit,		Sanz querir nul autre refuit,	
Que dix ans il fault ainsi faire,		N'en une ville ne pouoit	
Et que le pape cest affaire		Estre qu'une nuit, se disoit,	
Ly a chargié.[214]	1485	Mais touzjours d'errer et mal traire	1775
		Avoit set ans encore a faire."[215]	

Le jeu d'échos dans la réplique et sa réinvention au sein du récit montre une fois de plus que les récritures, qu'elles émanent des sources ou du drame lui-même, sont rarement serviles. Dans cet exemple, le rappel passe par l'utilisation de mots et de rimes similaires ([yẹR]/ [ẹ] / [ẅi]/ [ęR]), bien que les termes placés en fin de vers diffèrent entre les deux versions. Tandis que la réplique de l'ânier visait la précision, l'auteur dans la redite cherche l'efficacité.

Toutefois la récriture au sein du récit n'est pas uniquement formelle : elle réoriente parfois la compréhension de la diégèse. On constate ainsi, particulièrement dans les répliques de confession, la tendance récurrente des personnages à accroître leur culpabilité comme dans le récit de la jeune fille du *Miracle de la femme du roy de Portugal* (*MNDpp* IV) : la reine se confesse aux trois quarts de la pièce, avant sa condamnation et l'intervention de la Vierge. De fait, le résumé produit par la confession va resserrer l'intrigue autour des événements les plus noirs du Miracle, les crimes de la jeune femme. De ce point de vue, l'histoire va être réduite à un essentiel bien sordide. La reine se borne à narrer les événements qui ont déterminé son parcours et le début de la confession résume ainsi en quelques vers trois séquences disjointes de l'histoire :

LA ROYNE
[...]
Lors que mon seigneur m'ot plevi,
Si asprement de cuer m'ama 1160
En celle heure qu'il me jura
Que jamais ne m'espouseroit
S'avant de moy ne joyssoit.
Son vouloir n'osay ecscondire ;
A cuer courrocié et plein d'ire 1165
Li dis : " Mon chier seigneur, tenez
La clef de ma chambre, et venez

[214] M. XVI, v. 1474-1485
[215] *Ibid*, v. 1765-1776.

De nuiz a moy quant vous plaira.”
Celle clef avec li porta.
Ne say quant l’ot qu’elle devint : 1170
Son seneschal a mon lit vint :
Je cuidié avoir mon seigneur,
Et cil me toli la m’onneur.
La chandelle alai alumer,
Si li alay le chief coper; 1175
Ma cousine et moy le portasmes
En un puiz ou nous 1e jettasmes.[216]

Le résumé réoriente les faits en suivant deux procédés : l'ellipse (celle, logique, du vol de la clé par le sénéchal, puisqu'elle n'y a pas assisté, et celle de la discussion avec sa cousine où c'est cette dernière qui lui conseille de tuer l'imposteur) et la récriture du discours direct. En effet, la jeune reine résume le discours qu'elle a tenu au roi en insistant sur sa faute alors que c'est par abnégation qu'elle a consenti, la mort dans l'âme, à la proposition du roi quelques scènes plus tôt : « Si perdre devoie la vie, / Si feray je vostre voloir / Pour vous faire santé avoir »[217]. Par ce résumé de ses crimes, la pénitente va donc jusqu'à omettre des événements ou altérer la réalité des faits. Il semble bien que la confession, en faisant converger la responsabilité des actions sur le personnage central, vise à deux choses : augmenter, d'abord, de façon illusoire, la noirceur de l'intrigue en ne narrant que les crimes dont elle est parsemée et en procédant par ellipses ; mais aussi valoriser le personnage principal en montrant combien celui-ci assume la responsabilité des actions dont il se reconnaît coupable alors même que ses crimes pourraient être amoindris par des circonstances atténuantes. La jeune fille est en effet aussi bien victime d'un viol que meurtrière ; cette distorsion des faits par le récit montre que la confession se doit d'être sincère, mais que si distorsion de la réalité il y a, elle ne peut être qu'à charge contre le récitant. De cette manière, l'auteur du miracle prépare et justifie l'intervention de la Vierge et la rédemption du personnage. À l'ellipse et à la récriture s'ajoute une dernière technique qui permet d'accroître la culpabilité de la jeune femme, le pouvoir suggestif des images du discours. À la fin de sa réplique, la jeune reine du Portugal revient sur son ultime crime – le pire, selon elle :

Je qui avoie ou corps la rage
Le feu dedens le lit boutay,
Et mon seigneur hors en sachay,
Si laissay ma cousine ardoir.
Or en vueil penitence avoir 1195
Dure et pesant.[218]

[216] M. IV, v. 1159-1177.
[217] *Ibid.*, v. 387-389.
[218] *Ibid.*, v. 1191-1196.

La narration permet d'adjoindre aux faits une coloration subjective, comme nous l'avons vu précédemment dans le *Miracle d'un marchant et un Juif*. Ici, la jeune femme relie son état moral à son crime : sa rage se trouve représentée par la manière dont elle choisit de faire périr sa cousine ; en rapprochant son état des flammes, elle montre qu'elle est consumée par la colère, dirigée en d'autres termes par une puissance infernale que le feu objective. Cette métaphore montre que le discours prend le pas sur la mise en scène en rappelant les images saisissantes de la pièce.

Ainsi, la réinvention des répliques et des faits par le discours direct et par l'écriture poétique est l'occasion de prendre la mesure des réorientations de contenu entre le drame et le résumé. Dans l'interstice se cache ainsi ce qui doit être retenu du drame. Narré par le personnage principal, le récit est celui qui sera mémorisé. Le jeu du *Miracle* semble donc, suivant ce principe, assurer la promotion de son héros d'une part, étoffer le caractère choral des voix des personnages secondaires d'autre part. L'association des deux construit la crédibilité du jeu aux yeux du public. Moment métadiégétique du miracle, le résumé revêt un faisceau de fonctions essentielles : il assure la cohérence du drame en palliant ses lacunes spatio-temporelles, participe à la construction de la tension dramatique (par son itération ou par son apparition aux moments-clés de la pièce) et entérine l'harmonie du personnel du jeu. C'est aussi souvent dans ces résumés que l'intrigue renoue un lien avec la source narrative[219]. Le résumé offre donc au chercheur un aperçu de la fabrique dramaturgique du *Miracle*. Il fait fi de l'illusion dramatique, bien qu'il aménage un cadre le plus crédible possible, et gagne encore en crédibilité lorsque les personnages s'unissent pour construire ensemble le conte de l'histoire. À la fois témoin et élément de l'architecture du miracle, le résumé s'affirme comme structure essentielle du *Miracle de Nostre Dame par personnages.*

3. Conclusions : l'architecture du *Miracle de Nostre Dame par personnages*

L'étude du manuscrit Cangé témoigne d'une genèse narrative multiple et complexe. Il serait vain d'y chercher un plan général ou un cheminement thématique univoque. Cependant, les études récentes soulignent la cohésion qui s'offre à la lecture[220] et on conclut souvent à

[219] E. P. Baxter, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen « Miracles de Nostre Dame Par Personnages »*, *op. cit.*, p. 303 sq.

[220] Carol Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Le*

l'harmonie fortuite de ce recueil, dans lequel les thématiques et techniques formelles se font écho, similitudes qu'Olivier Collet dans une récente étude[221] résume en soulignant le caractère « homogène dans son hétérogénéité » du recueil. La cohérence provient principalement de deux facteurs : d'une part, elle opère par jeu d'échos, entre les *Miracles*, par ressemblance linguistique, formelle, thématique. D'autre part, elle a été renforcée *post rem*, lors de la mise en manuscrit, par l'adjonction de poèmes (les *serventois*), parfois de sermons. La forme comme le matériau soulignent donc une cohérence architecturale évanescente.

Toutefois cette cohérence surgit de manière plus évidente lorsqu'on s'intéresse à la structure des *MNDpp* et non aux genres que les miracles semblent exploiter, ou au type de source dont ils émanent. En effet, du point de vue structurel, les jeux d'écho et de symétrie semblent s'inscrire au cœur du processus dramaturgique. Entre la comparaison de miracles provenant de sources diversifiées et l'analyse des résumés ramenés à la structure générale du drame où ils s'insèrent, surgit partout un effort d'harmonisation. De fait, le travail de composition se lit à travers les multiples effets spéculaires traversant le recueil. Cette spécularité est double : elle agit aussi bien au niveau des structures internes du drame qu'entre les pièces.

D'une part donc, les jeux sont traversés d'effets d'échos internes, que soulignent particulièrement les résumés itératifs. En outre, de nombreux jeux se donnent à lire en diptyque ou en triptyque[222]. D'une manière générale, le miracle dramatique semble toujours être construit selon une logique précise. Ainsi Hans-Erich Keller souligne le grand souci de composition qui régit l'écriture du *Miracle d'une femme que Nostre Dame garda d'estre arse* (*MNDpp* XXVI) où le symbolisme des nombres semble être une clé de compréhension de l'œuvre. Dans leurs efforts de composition ou de cohérence, le travail structurel des auteurs des *MNDpp* rend compte de leur maîtrise de la récriture en vue du spectacle. À l'instar de l'auteur du *Miracle de Berthe* qu'Albert Henry qualifiait de « remanieur assez habile »[223], les auteurs des miracles étudiés, choisis dans le corpus pour leur caractère emblématique,

Moyen Français, 2007, vol. 60, nº 1, p. 291–303.

[221] O. Collet, « The *MNDpp* and the Legacy of Gautier de Coinci », art. cit., p. 74.

[222] On pense par exemple au *Miracle de l'empereur Julien* (*MNDpp* XIII) et au *Miracle de Saint Lorens* (*MNDpp* XXXVIII), construits tous deux en deux épisodes, centrés chacun autour de deux personnages différents : Libanius prend le pas sur Basile dans le premier, Lorens sur Sixte dans le second. Tout se passe comme si dans ces deux drames, le personnage du second épisode se construisait en doublon du premier, en prenant pour modèle le premier héros. D'ailleurs, il y a dans ces deux jeux, entre les personnages centraux, un point de contact, une scène de passation de pouvoir, qui entérine le premier personnage comme modèle du second.

[223] A. Henry, « Note sur le *Miracle de Berthe* », art. cit., p. 258.

travaillent leur matière dans un souci d'harmonie interne (celle du *Miracle par personnages*) et globale (celle du recueil).

La cohérence du corpus serait donc à chercher à un niveau global, macrostructurel. Toutefois, en ne s'appesantissant que sur les éléments invariants, ces schématisations nient les exceptions. Par-delà les structures communes, au niveau microstructurel, existent des stratégies d'écriture qui confèrent au recueil une autre cohérence, celle du style[224]. Trois mises en forme du temps, de l'espace et des actants retiendront particulièrement notre attention parce qu'elles traversent tous les miracles, et, sans déterminer l'issue de l'histoire racontée, contribuent à peindre un monde dramatique commun à toutes les pièces : l'exigence de rapidité, l'entremêlement des scènes, et leur réitération. La nature réflexive de ces mises en forme du matériau théâtral ne paraît pas évidente de prime abord, mais revêt tout comme la structure du miracle une fonction symbolique dans l'aspect rituel du miracle dramatique. Surtout, ces codes permettent de mettre en lumière une stratégie proprement dramatique, fondée sur la vue et l'ouïe : la modulation du rythme, qui infléchit l'interprétation de la pièce par le spectateur.

C – Faire vite, faire « pause » et refaire : une dramatisation du temps et de l'espace

Le théâtre médiéval viendrait donc contredire l'idée selon laquelle l'art dramatique souffrirait d'un manque de plasticité vis-à-vis de son cousin narratif : ainsi les auteurs des *MNDpp* mettent-ils en place des stratégies qui visent à modeler la matière narrative, à agir sur l'espace et le temps diégétique en accord avec les possibilités de la scène. Ces aménagements témoignent de la vigueur créative du corpus. Trois conventions implicites, sensibles à la lecture, invitent à interroger leur raison d'être : l'empressement des personnages, les pauses dans les scènes et leur entremêlement, et enfin la répétition.

[224] Mise notamment en lumière dans les récentes études de Carol Harvey : « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit. ; « Entre acte de foi et spectacle divertissant : les *Miracles de Nostre Dame par personnages* » in Maria Colombo Timelli et Claudio Galderisi éd.,*« Pour acquerir honneur et pris ». Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, Ceres, 2004 ; et enfin d'Olivier Collet, « The *MNDpp* and the legacy of Gautier de Coinci », art. cit.

1. Faire vite

Dans son article consacré au passage de la narration au jeu du miracle, Anna Dzrewicka remarque l'impression de rapidité que laisse la lecture des *MNDpp* :

> On frise parfois la farce : vivacité, truculence, vie grouillante. Même si cet aspect-là de l'art dramatique n'apparaît dans les miracles que par intermittences, il n'est pas négligeable si l'on songe à sa puissance d'action sur le public au contact direct, enrichi par toutes les possibilités du geste, de la mimique, de l'intonation.[225]

Cet effet de lecture rend compte d'une intention dramaturgique qui se déploie sous trois formes : d'abord, elle n'est pas étrangère à la « cure d'amaigrissement » imposée aux personnages principaux, dont les états d'âme varient rapidement dans leur passage de la source narrative à la scène ; ensuite, elle tient également à la présence de personnages secondaires dont la seule fonction est d'accélérer le jeu ; enfin, elle témoigne de l'esthétique temporelle du miracle, et plus généralement, du théâtre médiéval, qui procède par ellipses.

a. Personnages et incarnation théâtrale : une dramatisation asséchante ?

La critique selon laquelle l'adaptation théâtrale au Moyen Âge implique une simplification de la caractérisation des personnages est répandue. Parallèlement, on peut aussi remarquer dans les *MNDpp* que l'*ethos* moral des personnages est soumis à des variations soudaines, voire inattendues. De là, on conclut souvent au manque de « réalisme » des personnages du théâtre, à la différence de leurs homologues narratifs. En effet, de multiples exemples rendent compte de la simplification psychologique dont les actants principaux font l'objet.

Il semble que les personnages subissent une « cure d'amaigrissement » afin de conférer au jeu davantage d'efficacité dans la représentation : la *descriptio* le cède à l'*actio*, dont le théâtre constitue l'expression la plus complète. Les subtilités de la vie intérieure échappent au regard englobant du spectateur, mais sont converties en paroles et actions spectaculaires. Ainsi Guibour, responsable de la mort de son gendre Auberi, passe-t-elle rapidement aux aveux dès que le baillif agite la perspective de la *question* :

GUIBOUR

[225] A. Drzewicka, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », art. cit., p. 37.

Sire, sire, touz frans et quittes
Delivrez ces deux inocens;
Moy justicez, je m' i assens:
Ne me peut le cuer assentir 700
Que plus leur voie mal sentir.
Sachiez, sire, qu' en cest affaire
N' ont coulpes; j' ay fait le fait faire
Moy seulement[226].

La conversion est rapide et engendre un aveu complet et brutal qui engage bien vite la libération de la famille de Guibour, arrêtée en même temps qu'elle. L'épizeuxe du premier vers souligne l'empressement du personnage ; Guibour, dans cette posture d'aveu qui figure sa contrition prochaine, adopte en effet l'attitude d'une suppliante qui réclame que l'action s'accélère, comme l'indiquent les adverbes qu'elle emploie. Le discours, très probablement complété par une gestuelle, ressemble déjà à la supplication et établit donc un lien avec la quête de rédemption que Guibour entreprend par la suite. Les deux derniers vers cités soulignent combien l'aveu de Guibour entraîne chez elle une culpabilité aussi soudaine que maximale : le trouble dont elle est saisie se signale d'abord, comme dans le premier vers, par une répétition - ici une paronomase construite sur le polyptote du verbe *faire*, qui signale combien le personnage s'arroge l'entière responsabilité de l'action ; associé à ces figures de style, le rejet au dernier vers du pronom *moy* souligne avec vigueur l'émoi et le remords du personnage, qui dépasse l'aveu judiciaire et s'apprête au repentir[227].

Les *MNDpp* transposent donc le combat intérieur des personnages en conversions soudaines, à l'aide d'une rhétorique de la culpabilité aux effets spectaculaires. Ces mutations radicales sont toujours causées par un agent extérieur, *autre* : chez Guibour, l'aveu est provoqué par la mise en place d'une enquête civile qui rend autonome sa quête de rédemption : le personnage se tourne de lui-même vers Dieu. Mais le plus souvent, la cause provoquant la conversion subite des pécheurs est d'origine divine, et c'est ainsi que le voleur du *Miracle d'un marchant et d'un larron* est brusquement détourné de son projet crapuleux par la vue de la Vierge :

LE LARRON
Ainsi ne m'eschapperas mie,
Car pour ton avoir vraiement
T'espiay je premiérement.

[226] *Miracle de la femme que Nostre Dame garda d'estre arse* (MNDpp n°XXVI), v. 697-704.
[227] Notons cependant que cette parenté entre la justice terrestre, signalée ici par l'aveu au baillif, et la justice céleste n'est pas toujours évidente – en témoigne par exemple le *Miracle de l'enfant ressuscité* dans lequel Marie nie l'accusation de meurtre en faisant revenir à la vie l'enfant noyé.

Or ne me chaut de ton avoir,
Mais je vueil celle dame avoir, 385
Qui tant belle est, que j' ay veu.
Le cuer ay pour li deceu,
Si que je ne sçay contenance.
De la faire venir t' avance
Ou tu morras de mort cruelle.
Je vueil que le chief m' enchapelle 390
Conme a fait toy.[228]

Dès l'instant où la scène d'apparition se conclut sur le chant du rondel, le larron établit à travers son discours un lien ténu entre son premier projet de rapine et celui de revoir la mystérieuse dame dont la vue l'a stupéfait : dans la réplique ci-dessus, la rime équivoquée jouant sur l'homonymie du substantif *avoir* et de sa forme infinitive souligne de manière simple et incisive le changement soudain des projets du personnage. Le discours offre donc au public une conversion en action : d'abord stupéfait par l'apparition, le larron se tournera, quelques vers plus loin, vers la religion. Cette efficacité de l'apparition explique, au niveau dramaturgique, la rapidité de la conversion[229].

Dans les miracles convoqués, la rapidité de l'enchaînement des actions est soulignée par une rhétorique de la simplicité (comme le montre le vocabulaire courant utilisé par le larron) et par l'insistance sur l'efficacité des actions.

La vivacité avec laquelle les pécheurs se soumettent à la contrition est équivalente à celle des personnages qui incarnent une force uniquement positive : le chevalier Anthenor réduit bien vite à merci l'oncle menteur et malfaisant du *Miracle de la Marquise de la Gaudine*[230], tout comme le roi Clodoveus réussit très vite à reprendre son château à ses fils qui l'avaient usurpé[231]. Cette efficacité dans les actions des personnages souligne le lien de confiance qui les unit au divin.

Le miracle, pièce courte, adopte donc une dramaturgie et une esthétique privilégiant la rapidité. Il semble finalement que l'intériorité importe peu. Dans le théâtre médiéval, le *personnage* n'est précisément que représentation, qu'une coquille vide faite de discours. Loin d'assécher le drame en le rendant supposément moins « réaliste », les niveaux stylistique et

[228] M. XI, v. 381-392.
[229] On retrouve ce phénomène à travers la conversion rapide du soldat Libanius (*Miracle de l'empereur Julien,* MNDpp n°XIII), ou de celle de la mère du Pape (*Miracle de la mère du Pape*, M. XVI)
[230] M.n°XII, v. 1310 sq.
[231] *Miracle de Sainte Bautheuch*, v. 1793 sq. Au cours de cet assaut, le vocabulaire guerrier et violent utilisé par le roi et ses *sodoiers* lie la force du combat à l'efficacité divine : le combat juste est celui qui rétablit les places usurpées. Au même titre, la victoire facile d'Anthenor est la preuve qu'il est du côté de la vérité.

dramaturgique – au sens d'art combinatoire des séquences de l'histoire jouée – visent à faire de l'événement joué la preuve de l'efficacité divine. Visée dramaturgique et visée didactique ne font donc stylistiquement et thématiquement qu'un. Le phénomène ne semble pas être un trait propre aux seuls *MNDpp* : dans un article consacré aux différences entre les versions narrative et dramatique de l'histoire de Théophile, Micheline de Combarieu évoque la « sécheresse du héros de Rutebeuf »[232] :

> (…) Une scène brève suffit à nous montrer la vie mauvaise de Théophile réhabilité par son évêque ; puis, on passe, sans transition, avec un "blanc" de sept ans à l'expression de son repentir : Rutebeuf se soucie moins d'expliquer que de montrer.
> Gautier, au contraire, utilise la forme narrative comme instrument d'analyse, d'explication d'une conduite et d'un état d'âme : empruntant le procédé au roman profane, il multiplie et développe les monologues intérieurs de son héros. [233]

Les auteurs des *MNDpp,* en convertissant l'intériorité des personnages en action, s'inscrivent donc dans une tradition théâtrale dont Rutebeuf se réclame déjà au XIIIe siècle. Le passage de la *descriptio* à l'*actio* est en définitive un phénomène dramaturgique, visant l'efficacité didactique et favorisé par un contexte social que Jean-Charles Payen résumait ainsi : « Il y a comme une appropriation progressive, par la bourgeoisie urbaine, de bien des genres littéraires que la ville transforme en les récrivant pour la représentation. Ce faisant, elle les adapte à un nouveau langage, plus percutant et plus scénique »[234]. En tant que productions dramatiques émanant d'une culture bourgeoise, les *MNDpp* témoignent d'une composition et d'une écriture visant l'efficacité cognitive.

b. Des personnages accélérant l'action

Tous les personnages des *MNDpp* semblent êtres contaminés par l'empressement : les actions se déroulent avec vivacité, chacun encourageant l'autre à exécuter rapidement ses ordres. En fait, le caractère dynamique du miracle est incarné à travers des personnages secondaires dont la fonction est précisément de seconder les actants principaux. En d'autres

[232] Micheline de Combarieu, « Le diable dans le *Comment Theophilus vint à penitance* de Gautier de Coinci et dans le *Miracle de Theophile* de Rutebeuf » dans *Le Diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979, p. 155-182, disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pup/2653>, § 58.
[233] *Ibid.,* § 55 sq.
[234] Jean-Charles Payen, « Théâtre médiéval et culture urbaine », *Revue d'Histoire du Théâtre Paris*, 1983, vol. 35, n° 2, p. 244.

termes, ces personnages, dont la mobilité constitue une caractéristique essentielle, sinon unique, visent soit à fluidifier les déplacements, soit à occuper dans le jeu une fonction purement cinétique. Le grand nombre de sergents – 54 dans la totalité du recueil, à qui il incombe très souvent d'ouvrir la voie à leurs supérieurs, ou de disperser la foule – d'écuyers (27 personnages), de messagers (19) promettant d'accomplir leur tâche toujours au plus vite, invite à ne pas sous-estimer l'importance de ces personnages, qui en se déplaçant sur la scène, occupent visuellement et spatialement le champ scénique.

A priori, leur utilité sur la scène semble pourtant anecdotique, voire superflue. Ainsi nombre d'écuyers, à l'instar du Lambert du *Miracle de Sainte Bautheuch* ouvrent la voie à leur seigneur, sans avoir un véritable rôle narratif :

ERCHENOALZ
Sus, alons men sanz plus ci estre ;
Alez devant, alez, Lambert,
Et ne faictes pas le trubert
Ja a la court. 195
L'ESCUIER
Mon seigneur, je ne sui pas sourt:
Voulentiers devant vous yray,
Et se Dieu plaist, me garderay
Bien de mesprendre[235].

Le discours du maréchal de France Erchenoal, que le roi Clodoveus réclame à sa cour en compagnie de sa pupille Bautheuch qu'il projette d'épouser, adopte tous les signes de la fébrilité : chez ce personnage, la rapidité, soulignée de manière tautologique (*alons men sanz plus ci estre*), est une marque de respect envers le roi. Son écuyer, censé le devancer à la cour, est cependant présenté dans son discours comme un danger potentiel pouvant entacher l'honneur du maître : Lambert tient donc un rôle potentiellement farcesque (celui du *trubert*), dangereux pour ce petit aristocrate, car il pourrait ruiner ses chances d'élévation dans l'échelle sociale. Cette courte digression d'Erchenoal, recommandant à son écuyer de bien se comporter et de s'empresser d'aller par devant lui, revêt donc une fonction dramatique. Lambert, avatar spectral d'Erchenoal, représente en le devançant le personnage de son maître : humble et soumis, cependant extérieur à la communauté royale, il ne peut tenir qu'un rôle d'adjuvant. Le dédoublement du personnage d'Erchenoal à travers son écuyer indique donc paradoxalement les dangers de l'empressement. D'une certaine manière, ce dialogue souligne la subtilité de cette convention dramatique qu'il convient d'employer avec économie. On retrouve le

[235] M. XXXIV, v. 192-199.

phénomène plus loin dans la pièce. Cette fois, les sergents *massiers* sont tenus d'ouvrir la voie à Bautheuch :

BAUTHEUCH
[...]
Or avant: mes heures prenez,
Et vous en **venez**, damoiselle, 1015
Avec moy en celle chappelle.
Genais et mes filz **demourront**;
Les massiers nous **convoieront**
Jusques a l'uis.
LA DAMOISELLE
Je suis preste, ma dame, puis 1020
Qu' il vous plaist et le conmandez.
Sus, biaux seigneurs, plus n' **atendez**,
Faites a ma dame **chemin**,
Et **reculez** ces gens, afin
Qu' il n' y ait noyse. 1025
PREMIER SERGENT
En l' eure, damoiselle Ambroise;
Fuiez, fuiez.
DEUXIEME SERGENT
L' un sur l' autre vous apuiez :
Sus ! luec derriére[236] !

La puissance de la reine Bautheuch, femme de pouvoir et de décision, est ici mise en évidence par la vivacité avec laquelle elle dirige ses inférieurs, et juste avant ces vers, Erchenoal : les seuls temps verbaux employés dans cet exemple par Bautheuch sont injonctifs ou signalent la réalisation certaine de ses actions, avec le futur ; l'isotopie du déplacement, fortement développée ici, se superpose à celle de l'empressement. Un véritable programme chorégraphique se dessine à travers le discours des personnages : Bautheuch voit d'une part son importance dramatique dédoublée par la demoiselle qui l'accompagne, et d'autre part sa puissance représentée et devancée par l'action de ses sergents brandissant leur masse. Ainsi entourée, elle fend la foule, qui se disperse et fuit ; cette ardeur est mise au service de la piété, puisque Bautheuch dans ce mouvement entend rejoindre la chapelle pour prier ; de leur côté, les fils de Bautheuch et son aumônier Genais gardent le château : l'immobilité du groupe contraste avec l'énergie de la mère.

Cette stylisation de l'empressement se retrouve à travers l'ensemble de la pièce, mais aussi du corpus. D'une manière générale, la fin de séquences dramatiques, souvent signalée par un changement de lieu dans les *Miracles*, fait souvent, comme dans cette scène, l'objet

[236] *Ibid*, v. 1014-1029.

d'une liquidation : ainsi les *massiers* (ou *maciers*, dans le M. XIII) réapparaissent-ils dans le *Miracle de l'Empereur Julien, de Robert le Diable,* ou encore *d'Amis et d'Amile*[237], occupant invariablement le même rôle, celui de faire place, de dynamiser les mouvements et de mettre à mal l'inertie. L'effet de réel lié à l'apparition de ces personnages est doublé d'un rôle dramatique et scénographique au moins aussi important : ils contribuent à maintenir la mobilité de l'espace de jeu, assurent la sortie de chaque mansion, soulignent le déplacement des personnages occupant un rôle diégétique important, et en se déplaçant, signalent au public le caractère symbolique du cheminement des personnages sur la scène du *Miracle*.

En effet, si ces *liquidateurs* revêtent une fonction dramatique, ils occupent également une fonction symbolique. Le déplacement à travers le champ scénique, les gestes et attitudes rendent compte de la force qu'incarnent ces personnages, qui s'associeront selon les cas aux forces positives ou négatives. L'étude révèle en effet que la force de ces personnages qui expédient l'action ne se situe pas plus volontiers dans le paradigme du Mal que du Bien. Malgré la bipolarité de la scène du *Miracle*, partagée entre Enfer et Paradis, ces personnages naviguent dans une neutralité convertible, selon l'occasion, en bien ou en mal : ainsi le sergent d'armes Griffon fend-il la foule de sa masse « par le nom divin », sur ordre du bon comte Grimaut, tandis que les sergents de l'empereur du *Miracle de Saint Ignace,* en ligotant l'évêque d'Antioche puis en le conduisant dans les prisons de Trajan à Rome, s'assimilent à deux versions humanisées du Diable dès l'ouverture du jeu :

PREMIER SERGENT
Se nous sommes yci huy mais,
Nous ne vaurrons pas deux boutons.
Avant : a chemin nous mettons.
Maistre, passez.
DEUXIEME SERGENT
Voire, se les os touz cassez 115
Ne veult de ce baston avoir.
Par temps li ferons assavoir
Quelles prisons l' emperiére a.
Avant, avant! Boutez vous la,
Sanz plus songier[238]. 120

La langue populaire des sergents, semblable à celle des diables[239], rend compte de la force des personnages, convertie en violence dans ce contexte. Cette dernière est mise au service du déplacement : en quelques mots, Malassis et Gamache se rendent d'Antioche à Rome (comme

[237] Respectivement M. XIII, v. 76, M. XXXIII, v. 2161 et M. XXIII, v. 1322.
[238] M. XXIV, v. 111-120.
[239] Voir *infra*, chapitre II.

l'indique le passage des v. 118 à 119). En outre, il semble bien que cet empressement dans les déplacements ait également une fonction dramaturgique qui vise à résoudre une difficulté de mise en scène : comme le suggère Pascale Dumont, les *MNDpp* proposent, de façon inédite par rapport au théâtre du XIIIe siècle, une « ouverture géographique des sujets [...] désormais patente » et un « côté aventureux »[240]. La rapidité des actions des personnages est dès lors liée à une vision dynamique de l'espace, qui pour être réduit, et vraisemblable, doit être franchi dans un temps resserré. Cette rapidité, cet empressement, n'annulent cependant pas les distances. Les *MNDpp* rendent en effet compte de l'immensité irréductible du monde : dans ces pièces, on part ainsi longtemps[241] en guerre ou en pèlerinage, et l'empressement, s'il montre la diligence des personnages principaux et secondaires à exécuter les ordres humains ou divins, peut revenir en définitive à souligner la distance plutôt qu'à la conjurer. Le trait stylistique s'érige alors en convention théâtrale.

C'est ainsi qu'on peut attribuer à toute la galerie de personnages des *MNDpp* qui accélèrent l'action un rôle de modulation du rythme de la représentation, l'accélération n'acquérant une valeur qu'en regard des moments de ralentissement. Dans le *Miracle d'un Pape qui vendist le basme,* les sergents occupent ainsi successivement le rôle d'obstacle et de borne symbolisant le passage de l'extérieur à l'intérieur de la salle où se tient le pape. S'opposant d'abord à l'entrée du bourgeois s'ils ne perçoivent aucune contrepartie, les deux *massiers* adoptent une attitude contraire lors du retour du personnage rapportant les deux cents besants demandés par le pape. Épousant et reproduisant les traits caractéristiques de la figure à laquelle ils se rattachent, ces sergents soulignent le péché du pape, coupable de simonie, en se faisant acheter, certes dans une moindre mesure, par le bourgeois, qui leur tend « un petit fleurin » (v. 35) afin d'obtenir son droit d'entrée. Une fois la somme fournie au Pape, le sergent bénit le bourgeois et souligne ainsi la piété pervertie dont son maître fait preuve. De même, les écuyers qui accompagnent le bourgeois se conforment aux exigences et aux déplacements de leur maître :

LE BOURGOIS
En l'ostel du pape venrez
Entre vous deux avecques moy.
Or ho! soiez ici tout coy

[240] Pascale Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? » dans Catherine Emerson, Mario Longtin et Adrian P. Tudor (éd.), *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, Peeters, Louvain, 2010, p. 233.

[241] On en trouve notamment des exemples dans les *Miracles* I (le mari), XI (le larron et l'ermite), XII (Anthenor et Grimaut), XV (l'époux), XVI (la mère du pape), XXVII (l'empereur de Rome), XXXVII (le roi).

Tant que reviengne. 150
PREMIER ESCUIER
Sire, pour chose qui aviengne
Ne nous mouvrons[242].

Tenus à l'immobilité lors de la transaction, les écuyers figurent par leur inertie passagère l'importance dramatique de l'action de leur maître sur la scène. Passant sans cesse de l'affairement à l'oisiveté, de l'empressement à l'inertie, les personnages des *MDNpp* révèlent le caractère dynamique de l'écriture de ces jeux et se constituent en signature rythmique.

Enfin, leur nom révèle souvent leur nature de personnage-fonction : on trouve un héraut *Huchon Passe-Porte*, dont le nom dénote la force vocale aussi bien que physique (*MNDpp* XXXIX, personnage qu'on retrouve dans le *MNDpp* XL sous le nom de *Huchon*), ou encore un *Musehaut* (*MNDpp* XXVII, XL). Les pilleurs qui entourent Robert le Diable sont dotés également d'un nom évoquant cette même fougue : *Boute en courroye* et l'ironique *Lambin*, personnages secondaires négatifs, amplifient la violence de Robert.

Ainsi, par-delà les tentatives de schématisation des dynamiques de jeu dans les *MNDpp*, il semble que le déplacement soit une clé de la compréhension des personnages et que les lois dynamiques rendent compte du système du jeu des *Miracles.* La composition des scènes, la caractérisation des personnages et leur discours sont entraînés dans une course folle. Cette rapidité formelle se donne à lire comme une preuve tangible de la confrontation des deux pôles opposés du Bien et du Mal dans le monde représenté sur scène. Qu'ils soient attirés dans les pièges du diable ou régis par la volonté divine, les personnages humains sont en effet menés avec énergie vers leur destin. Le besoin de faire court apparaît donc comme une nécessité aussi bien symbolique que dramaturgique, liée à la forme même du *miracle,* courte et ramassée.

Mais cette esthétique de la brièveté s'étend également à l'ensemble du corpus, y compris à ses morceaux non dramatiques. On trouve ainsi dans le sermon précédant le miracle de *Jehan le Paulu* et celui de *Pierre le Changeur* (*MNDpp* n° XXX et XXXVIII) ce souci de brièveté :

> Et en signe de ce dit saint Jehan en l' Apocalipse qu' il vit une dame affublée du soleil, qui avoit une couronne de douze estoilles en son chief et la lune soubz ses piez. De laquelle figure exposer je me passe pour cause de brieté (…) (M. XXX)

[242] M. VIII, v. 147-152.

> *Spiritus meus super mel dulcis et hereditas mea, etc*. : mon esperit est doulx conme miel et mon heritage plus doulx que la raye de miel. Et de ceci exposer je me passe pour cause de brieté (…) (M. XXXVIII)

Docere sans lasser, faire sens par l'image plutôt que par le verbe, telle semble être la visée générale des poètes comme des fatistes des *Miracles de Nostre Dame*. De ce point de vue, le recueil acquiert une cohérence esthétique qui dépasse la question de la dramaturgie.

2. Faire « pause »

L'empressement des personnages se donne à lire en contrepoint des pauses rythmiques qu'offrent les différents drames du corpus. Le terme de « pause » est ici à prendre dans son sens musical : en tant que systèmes autonomes, les pièces sont ouvertes à l'analogie musicale dans la mesure où elles offrent des modulations rythmiques : elles peuvent donc se lire comme des partitions. En outre, la musique n'est pas absente du jeu des *MNDpp*, ainsi que l'a solidement démontré Nigel Wilkins dans une étude consacrée au sujet[243]. Ces modulations rythmiques agissent à deux niveaux de l'architecture dramatique : à un niveau macrostructurel, les séquences dramatiques, situées chacune en deux ou trois espaces distincts, font l'objet d'un entremêlement régulier dont il s'agira précisément de démêler les lois et le fonctionnement. À un niveau microstructurel, chaque séquence peut faire l'objet de pauses diégétiques, dans l'économie même du discours. Celles-ci prennent différents aspects : elles peuvent ne pas avoir d'incidence sur le discours, mais le discours peut entrer en contradiction avec l'action et l'empressement ambiants et donc « mettre en pause » la diégèse : c'est le cas du monologue et de la prière[244], qui suspendent l'enchaînement des actions en regardant vers le Ciel ou vers le passé (vers les actions déjà réalisées) ; la pause peut être totale et s'apparenter au silence, donnant ainsi l'occasion à la musique de prendre le relais.

a. Entremêler les scènes pour suspendre le temps : l'art délicat du contrepoint

[243] Nigel Wilkins, « Music in the Fourteenth Century : Les *Miracles de Nostre Dame* », *Musica disciplina*, 1974, p. 39-75. Ses conclusions constituent le point de départ de notre analyse dans cette partie.

[244] Ces types de discours feront l'objet d'un développement spécifique chapitre II.

La polytopie, principe implicite commun à une large part du corpus dramatique médiéval, se manifeste dans les *MNDpp* sous la forme de l'entremêlement de séquences dramatiques. Ainsi, les fils du jeu se dévident non pas de manière linéaire, ou chronologique, mais selon un principe sériel : deux ou trois actions parallèles situées en autant d'espaces distincts se présentent ainsi successivement aux yeux des spectateurs. La chronologie le cède donc à une esthétique narrative procédant par périodes (ici encore comprises dans leur sens musical). Ce procédé module les lois du temps physique : en juxtaposant une série d'actions se déroulant en des lieux, voire des temps différents, le drame ralentit ou suspend le cours du temps diégétique et essaie ainsi de contrecarrer l'écoulement nécessaire du temps de la représentation. Le maniement délicat de cette convention conduit à un usage étonnant des mentions temporelles dans le discours des personnages : apparaissant le plus souvent de manière rétrospective, elles sont utilisées davantage comme des chevilles visant à rétablir l'ordre ou les sauts chronologiques de la diégèse, souvent calquée sur la source. Leur exactitude le cède donc parfois à leur intérêt au sein de la composition qui vise la continuité.

L'entremêlement des séquences se produit plusieurs fois par miracles, ce qui contribue à présenter parallèlement différents fils narratifs tendant à se rejoindre. Le début du *Miracle de Clovis* est à ce titre révélateur : le jeu commence dans le palais du roi accueillant son conseiller Aurélien de retour de Bourgogne, puis laisse vite place à une séquence centrée autour de trois pauvres attendant l'aumône auprès d'un moutier. La séquence suivante présente le personnage de Clotilde, s'apprêtant à se rendre à l'église en compagnie de sa suivante Ysabel. *A priori* sans lien, ces séquences disjointes se rejoignent pourtant de manière subtile, le discours des personnages indiquant des déplacements visant finalement le même lieu[245] : Clovis, séduit par la description qu'Aurélien fait de la nièce du roi de Bourgogne Gondebaut à son retour de voyage, engage ses hommes à aller offrir à la jeune femme des *vestemens pour epousailles* et un *annel* (v. 106 et 108). Les pauvres, de leur côté, attendent la *donnee* de Clotilde. On propose enfin au public de suivre la progression de la jeune femme de son logis jusqu'à l'église. La séquence des *povres* et celle de Clotilde se rejoignent naturellement et se trouvent enfin associées au premier lieu, le palais, lorsque la délégation de Clovis rejoint finalement l'église, dont on peut supposer qu'elle occupait une place centrale sur le champ

[245] On trouve de nombreux exemples de ces juxtapositions sans lien apparent : voir M. XV, où la sphère publique (du baillif) et privée (de l'accouchée) semblent déconnectées jusqu'à ce que le meurtre involontaire du nourrisson se produise, ou encore le début du M. XVII, divisé entre l'espace du palais (où le fils de l'empereur d'Alexandrie se lamente) et de l'église, avec la dispute entre Godart et son curé. La composition repose chaque fois sur un principe d'ironie dramatique, puisque l'organisation rapproche des épisodes qui seront amenés à être liés plus tard dans le jeu. La notion de destin n'est pas étrangère à cet agencement.

scénique[246]. Ces séquences consécutives et pourtant parallèles dans l'intrigue convoquent immédiatement l'attention des spectateurs qui doivent se montrer attentifs aux moyens de rencontre et d'imbrication de ces différents espaces. Les séquences d'ouverture, convergeant vers l'église, désignent déjà l'enjeu du miracle : la conversion de Clovis. Elles annoncent puis présentent également le personnage à convertir (le roi Clovis) et le personnage outil de cette conversion (Clotilde). Cette écriture révèle une approche psychologique du public, qu'on guide dans sa réception : l'éclairage successif, qui suppose de laisser dans l'ombre les autres scènes, traduit visuellement la progression harmonieuse vers une scène qui les résume toutes, celle de l'église.

La convention dramatique de la rupture, variété de la pause, épouse ainsi précisément l'enjeu de chaque pièce. Si dans l'exemple précédent, les ruptures spatiales et séquentielles tendaient à se résoudre dans une convergence de lieux, elles peuvent également souligner la présence de frontières infranchissables au sein d'un même espace : la chambre de l'abbesse, dans le *Miracle de l'abbesse grosse*, fait ainsi régulièrement l'objet d'un isolement textuel qui révèle son isolement symbolique. Lieu de la faute, du péché et de la transgression, l'espace privé de la chambre apparaît souvent disjoint des autres lieux du drame. L'acmé du jeu est ainsi soulignée par une rupture diégétique et spatiale :

LE CLERC
Je vous mercy de cest ottroy, 420
Dame, miex de cuer que de bouche.
Vez la donc : delez vous me couche
Tout maintenant.
------ [rupture]-------
SUER YSABEL
Suer Marie, par saint Venant
Escoutez ce que dire vueil: 425
On m' a dit par moult grant conseil
Que nostre abbesse le clerc ayme
Et qu' autrement point ne le claime
Que son ami[247].

Les discours présentés sont parfaitement antagoniques : le discours du clerc, doublant son action pécheresse, s'oppose au discours délocutif de Sœur Ysabel. Le même objet, la faute, est

[246] La logique suppose en effet que les personnages convergent de toutes parts vers l'église, sans quoi ils passeraient devant des lieux dont ils sont supposés être éloignés. Cela tendrait à prouver que la « mansion » de l'église n'occupait pas nécessairement une place conventionnelle, située à gauche du Paradis, mais qu'elle pouvait varier selon les singularités du jeu.
[247] M. II, v. 420-429.

ainsi consécutivement décrit sous deux angles différents, celui de la subjectivité et celui de la rumeur. Le redoublement immédiat de l'évocation de la faute souligne avec force son importance dramatique. Cette configuration assure un effet purement spectaculaire : la proximité spatiale des personnages et l'ignorance du clerc initient dans le jeu une ironie dramatique à l'effet spectaculaire certain. L'instant de rupture (peut-être matérialisé par un silence ou de la musique) correspond à l'instant où naît le décalage entre les personnages principaux et le public. Aux niveaux textuel et scénique, la chambre devient donc doublement le *lieu secret* (v. 367) des amours interdites de Perrot et de l'abbesse : lieu recherché par les personnages pour vivre leur péché, lieu fantasmé par les personnages secondaires qui aimeraient en percer les mystères, la chambre devient le point névralgique de la pièce.

L'entremêlement séquentiel peut donc prendre des formes variées, et associer des lieux proches en faisant converger les personnages en un centre relatif à chaque pièce. La technique de l'éclairage successif d'espaces distincts peut être utilisée pour rendre compte d'une distance spatiale, comme dans le *Miracle de Clovis,* ou bien d'une distance symbolique, propre à l'histoire jouée. C'est le cas dans le *Miracle de Panthaleon*, où c'est cette fois l'espace du chemin qui sert de point de confluence de tous les personnages de la pièce. Les premières séquences de la pièce ne comportent pas d'interruption : on suit les personnages qui se déplacent du logis paternel à l'échoppe de Maistre Morin, sans discontinuité, la parole assurant la transition :

LE PÈRE		
Tu dis bien, g' i vois sanz attente		Logis du père (dialogue
Et si n' y sejourneray point :		avec Panthaleon)
Je le voy, c'est trop bien a point.	30	
Plaise vous, sanz plus oultre aler,		Déplacement
Maistre Morin, a moi parler,		Arrivée chez Maistre
Je vous en pri.		Morin
MAISTRE MORIN		
Voulentiers. Or ça, sanz detri,		
Que voulez dire?[248]	35	

Les lieux sont donc, dans un premier temps, liés entre eux et maîtrisés par la parole du père, qui peut franchir en un instant le chemin le séparant du maître. Mais une fois le contrôle parental levé, les distances s'agrandissent : dès l'instant où Panthaleon se met en route, seul, vers la demeure de son père, le chemin prend une consistance inédite en devenant le théâtre d'actions diverses. C'est donc dans un *non-lieu*, un lieu de transition, de passage, que se font

[248] M. XXII, v. 28-35.

les rencontres décisives pour le personnage principal : alors que le père précise à Maistre Morin que l'unique condition pour que son fils apprenne son métier chez le médecin est qu'il regagne chaque soir le logis paternel, la route devient le lieu de la véritable initiation du jeune homme, et non le cabinet du maître, comme la situation initiale le laissait présager. Sur la route – que le champ scénique représente probablement à cette occasion, Panthaleon rencontre Hermolaus, qui l'initie aux mystères divins et le convertit, mais aussi un enfant, pour qui Panthaleon réalisera son premier miracle, en tuant le serpent qui le menaçait ; le futur saint croise également son père, à qui il ment, puis un aveugle, qu'il soignera aussi en se contentant de prononcer le nom de Dieu. La technique d'interruption apparaît dans la pièce au moment où les personnages sont le plus distants sur un plan symbolique : la scène de rencontre entre Hermolaus et Panthaleon est suivie d'une scène de lamentation du père de Panthaleon, qui s'inquiète de la disparition de son fils depuis *sept jours* (v. 327), alors même que les deux séquences se suivent. La juxtaposition scénique rend compte ici d'une rupture à la fois symbolique et temporelle : le balisage temporel rétrospectif[249] des « sept jours », investi d'un sens chrétien très fort, marque en effet également l'éloignement symbolique entre Panthaleon, converti au christianisme et son père, resté païen. Cette mention temporelle n'est cependant pas validée sur le plan chronologique, puisque l'ellipse temporelle n'est pas signalée entre la scène de départ du fils et la scène de lamentation du père. La composition et le symbole semblent donc prévaloir sur la logique temporelle.

La béance temporelle entre les séquences de jeu peut acquérir des dimensions plus larges encore, en associant la distance temporelle à la distance spatiale. Dès lors, la pièce devient hétéroclite et doit, pour être comprise, faire l'objet d'une interprétation globale, la cohérence de la représentation semblant se diffracter à travers différentes histoires autonomes. Le *Miracle de la nativité de Nostre Seigneur Jhesu Christ* (M. V) en offre l'exemple le plus percutant : la pièce est constituée de trois adaptations de l'Évangile selon Saint Luc : la naissance de Jésus, la présentation au temple de l'Enfant et l'épisode de Jésus face aux docteurs de la Loi. En outre, chacun de ces épisodes contient des ruptures spatiales qui visent finalement à faire converger les lieux entre eux. Ainsi, dans le premier épisode, l'espace de la grange et Bethléem se trouvent dissociés par l'écriture pour des raisons dramaturgiques : le jeu dépeint en effet de façon isolée Bethléem (v. 121 sq.) d'une part, où Joseph part chercher de

[249] Nous empruntons cette terminologie aux travaux de Pascale Dumont. Relative au discours des personnages du théâtre médiéval, l'expression désigne le fait de situer temporellement un événement après sa réalisation effective sur la scène. Voir P. Dumont, « La modification rétrospective à incidence spatiale ou temporelle », dans *L'espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, *op. cit.*, p. 228 sq.

l'aide pour son épouse, et la grange d'autre part, où se trouve Marie. Pourtant, ces deux lieux sont liés précédemment par le discours de Zébel, qui emmène le couple se mettre à l'abri tandis que la Vierge commence à être *malement traveillie* (v. 27-28). Ainsi les liens entre les mêmes espaces de jeu peuvent-ils être exhibés ou cachés en fonction du but que s'assigne le jeu : signaler la proximité (de Bethléem à la grange, dans le discours de Zébel) ou souligner la crise (de la grange à Bethléem, lorsque Marie accouche). Dans le manuscrit, la distance entre le deuxième épisode et la partie qui précède n'est pas matérialisée par un signe ou un blanc[250]. Or cet épisode se déroule dans un autre espace et un autre temps : Symeon prie dans le temple de Jérusalem pour la venue du Sauveur d'Israël, et Michel vient l'informer de la réalisation de la prophétie. On apprend seulement soixante-dix vers plus loin que Marie, s'apprêtant à demander sa purification et à présenter son fils au Temple, a accouché « il a plus d'un mois / [...] Voire quarante jours » (v. 436 et 438). Le balisage temporel semble dans ce cas intervenir d'autant plus tard que la rupture est importante, ce qui contribue sans doute à l'adoucir.

Le *Miracle de la nativité* semble ainsi construit sur une série de ruptures spatio-temporelles croissantes : la première est principalement spatiale (on passe de Bethléem à Jérusalem d'un vers à l'autre), l'autre est principalement temporelle. Mais dans cette ultime rupture, aucun balisage rétrospectif n'est opéré, la transformation du nourrisson Jésus en enfant levant d'elle-même les doutes possibles. Malgré cette esthétique paratactique, l'écriture tente de résoudre les entorses à la chronologie, en différant ou en omettant le repérage temporel.

La dramaturgie vise donc toujours, par-delà ces ruptures, la continuité, en faisant converger les personnages vers un même lieu ou en instaurant, par-delà les écarts spatio-temporels, des personnages qui ont un rôle fédérateur : dans le *Miracle de la Nativité Nostre Seigneur Jhesu Christ*, ce rôle est dévolu aux anges Michel et Gabriel, qui se présentent aussi bien à Marie qu'à Syméon. Les larges écarts temporels dans ce miracle sont probablement liés au sujet de la pièce, exceptionnel dans le corpus : seul à représenter Jésus et Marie lors de leur vie terrestre, ce miracle s'écarte de la typologie des trente-neuf autres en présentant de manière hypertrophiée les traits d'écriture communs aux autres pièces.

Jouant sur toute la gamme des possibilités syncopales, les ruptures séquentielles ne constituent pas à proprement parler des *scènes* dans la mesure où les épisodes ne sont jamais clos sur eux-mêmes et ne constituent pas toujours une unité signifiante. L'espace théâtral

[250] Les blancs figurant dans l'édition Paris-Robert sont ajoutés par les éditeurs de la collection.

fonctionne de ce fait comme une séquence cinématique : les multiples centres d'action font l'objet d'un éclairage successif. Les séquences laissées dans l'ombre mettent en pause une action pour en continuer une autre. Le va-et-vient ainsi constitué entre les scènes aboutit à une harmonie conforme à l'objectif du miracle, objet de méditation.

b. Les pauses du discours: l'esthétique et la musicalité du silence

Il peut sembler paradoxal de signaler la présence de ce qui précisément ne peut figurer dans le manuscrit et qui se dérobe à la recherche. Pourtant, le texte médiéval trahit les pauses dont il est émaillé : la brisure du couplet et les jeux de rimes, les diverses formes poétiques qui le constituent induisent des pauses, peut-être musicales. Celles-ci peuvent avoir lieu à des moments divers de la représentation et assurer plusieurs fonctions : entre deux séquences, pour assurer la transition ; pendant et après la scène conventionnelle de l'apparition de la Vierge à l'Homme, pour rendre compte du caractère sacré de la scène ; enfin, au sein même d'une réplique, la pause peut assurer un rôle entièrement symbolique. Elle va donc s'étendre sur une période de durée variable.

La rupture entre les deux premiers épisodes du *Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhesu Crist* (l'accouchement, puis la prière de Syméon), précédemment évoquée, apparaîtrait sans doute comme telle aux seuls yeux d'un spectateur contemporain. En effet, ni la disposition textuelle, ni la disposition des rimes, ne signalent le changement de lieu et la nécessaire pause que cela suppose :

SALOMÉ
Je m' en vois donques. A Dieu, dame, 360
Puissiez remaindre!
------ [rupture]-------
SYMEON
Dieu de lassus, fai tes cieulx fraindre:
Envoie nous ton filz en terre [...] [251]

La pause, étant gommée au niveau visuel et phonique, n'est pas à entrevoir comme rupture. C'est là une constante du texte dramatique médiéval : le passage d'une scène à l'autre s'effectue entre deux termes à la rime, ou bien de façon logique – le passage d'une réplique à

[251] v. 360-363.

l'autre, liées ou non, engage nécessairement l'utilisation de la rime mnémonique[252] – ou bien, à l'intérieur d'une réplique, comme le signale l'utilisation de procédés stylistiques variés et de verbes de déplacement. Cette modalité trouve un développement particulier dans les scènes de monologue, dont l'extension suppose assez fréquemment une gestuelle et des déplacements. Ainsi le personnage de Libanius ponctue-t-il son monologue de pauses, induites par son déplacement sur le champ scénique :

Voir si ne me puis plus tenir;
Ou mont Didemi m'en yray ;
La, dame, te deprieray 1275
Tant que, s'il te plaist, tu m'orras
Et mon desir acompliras.
Je m'en vois ; cy ne vueil plus etre
Certes je doy bien peine mettre
A y aller : car il m'est vis 1280
Qu'en joie seray touz raviz;
Mais que j'y soie, Dieu mercy.
Tant ay fait que je voy de cy
Le saint lieu que je cerche et quier,
G'y sui. A ! dame, or te requier 1285
Par tes glorieuses merites
Que moy ton servant ne despites (…) [253]

Le caractère auto-descriptif du discours de Libanius permet de suivre son cheminement : les allusions du personnage au lieu où il se trouve, parfois redondantes (« Voir si ne me puis plus tenir », v 1273, « Je m' en vois; cy ne vueil plus estre », v. 1278), préparent son déplacement. Le rejet « A y aler » (v. 1280) souligne également son intention. Le déplacement, à ce point exhibé, suppose donc peut-être une pause musicale, entre les vers 1282 et 1283 – là encore entre deux mots à la rime. Il n'est sans doute pas anodin que le déplacement du personnage se situe après un appel à la compassion divine (« Dieu mercy ») et une évocation du nouveau lieu où se trouve Libanius, qui se rapproche de l'endroit convoité (le mont Didemi, où se situe une église construite en honneur de la Vierge). La pause, peut-être musicale[254], est d'abord pratique : elle rend cette longue réplique physiquement tenable. Elle endosse également un rôle symbolique, car seul le silence semble à même de rendre compte de la difficulté et du

[252] Willem Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Neophilologus*, 1956, vol. 40, no 1, p. 179-193.
[253] M. XIII, v. 1273-1287.
[254] Comme le suggère N. Wilkins, « Music in the Fourteenth Century *Miracles de Nostre Dame* », art. cit., p. 71 : « In many of the C15th Mystery cycles is made for « pauses » and « siletes » in which minstrels played or fanfares resounded ; there is no indication of such practices in the manuscript source of the *Miracles de Nostre Dame*, but their existence should be precluded, for frequent opportunites are offered [...] ».

caractère sacré de la pénitence que recherche le soldat devenu ermite. La forte coupe du v. 1285 induit le retour au régime normal du discours et la fin de la pause.

Cette dialectique de la parole et du silence rend compte de la continuité des actions. La cohérence menacée par le changement de lieu est donc retrouvée à un degré supérieur de la mise en scène, à travers la mise en musique, comme le signale Denis Hüe : « pour un public que l'on sait attentif à la musicalité du vers, le suspens laissé par une rime orpheline induisait (…) une attente qui focalisait l'attention sur le déplacement des personnages, sur les scènes muettes »[255].

Les pauses sont également présentes dans la grande *scène à faire* des *MNDpp* : la scène d'apparition de la Vierge. Fonctionnant comme un épisode autonome, cette séquence dramatique est encadrée de rondeaux qui assurent un rôle de pause musicale, ainsi que l'a montré Nigel Wilkins dans son étude consacrée au rôle de la musique dans le corpus[256]. Le rondeau devient très vite un signe spectaculaire qui enserre la scène principale du miracle dans un étau musical chanté, ce qui la différencie fondamentalement du reste du jeu. Ceci explique sans doute pourquoi le rondeau devient progressivement suggéré et non plus retranscrit dans son ensemble vers la fin du corpus : le hiatus entre le texte et le spectacle s'accroît. Paradoxalement, la dimension spectaculaire des rondeaux augmente avec l'introduction de voix supplémentaires à partir du Miracle IX, portant jusqu'à quatre voix et plus la diction du rondeau. La pause dans l'action que suppose le chant élève le jeu au rang de rituel en réactivant sa charge sacrée. Intégrés au discours, ces pauses acquièrent une dimension symbolique.

La pause peut même devenir scène mimée à part entière. Elle apparaît au cours du monologue, comme on l'a vu, mais également entre deux scènes, notamment dans les épisodes supposant un voyage en bateau, ainsi que l'a démontré Pascale Dumont dans un article consacré à ce sujet[257]. L'étude omet cependant un exemple, celui du *Miracle de saint Alexis*, dans lequel le saint et un marinier vont essuyer ensemble à bord d'un bateau un orage qui déviera le projet de voyage d'Alexis, puisqu'il abordera à Rome alors qu'il prévoyait de se

[255] Denis Hüe, « *Griseldis* et sa mise en scène » dans *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières, actes de la 2e rencontre sur l'ancien théâtre européen, Automne 1997*, *op. cit.*, p. 149.

[256] N. Wilkins, « Music in the Fourteenth Century *Miracles de Nostre Dame* », art. cit., p. 42. Nigel Wilkins remarque que les rondeaux des *MNDpp* sont des *contrafacta* de pièces musicales préexistantes et en déduit les caractéristiques musicales à l'intérieur du corpus.

[257] P. Dumont, « Les voyages en bateau dans le théâtre des XIVe et XVe siècles. Des *Miracles de Notre-Dame* à la *Vie de Marie Magdaleine par personnages* », art. cit.

rendre en Tarce. Abondamment décrite et commentée par les personnages, cette scène de l'ultime miracle du corpus montre une réorientation de la symbolique du voyage : alors que le bateau, souvent sans voile ni gouvernail, arrivait à bon port en silence – et peut-être en musique dans les autres miracles concernés[258], la pause se change ici en épisode dialogué. À la différence des drames précédents, le voyage ne fait plus l'objet d'une transformation en objet de méditation. Ceci peut probablement s'expliquer par le fait que cette fois, c'est un homme déjà saint qui accomplit ce voyage. Le périple n'est donc pas le centre ni le symbole de la souffrance du saint, mais un épisode parmi les autres de sa vie d'ascèse. Ce contre-exemple tend paradoxalement à confirmer l'hypothèse de Pascale Dumont : alors que les exemples analysés dans son article soulignent le caractère sacré de l'épisode du voyage en bateau, le *Miracle de saint Alexis* est quant à lui à entrevoir tout entier comme un spectacle suscitant le recueillement.

Comme le montrent les exemples analysés, les pauses du discours supposent une gestuelle et une musicalité symboliques. Les silences ne seraient donc pas à entrevoir comme de simples ruptures de la parole, mais comme un relais de celle-ci, apportant au jeu la distension nécessaire à la contemplation. En ce sens, le silence n'est pas l'opposé de l'action, il est une variation de celle-ci, tout comme les répétitions multiples que proposent les jeux.

3. Refaire

Corollaire aussi bien de l'empressement des personnages que des ruptures épisodiques, la répétition est une autre modalisation du rythme des *MNDpp*. Ce trait rapproche une fois de plus l'esthétique du discours des personnages des formes d'expression musicale. Cette stylistique de la répétition dont M. Staddler regrettait le caractère « fastidieux à la longue »[259] se développe sous deux traits complémentaires : l'itération verbale, consistant en la répétition à des intervalles plus ou moins longs d'expressions ou de vers analogues, et la répétition épisodique d'autre part, constitutive de l'action des pièces.

[258] Il s'agit des six miracles suivants : quatre sont désignés par Alexandre Micha comme ceux de la « femme injustement accusée » *(MNDpp* XXVII, XXIX, XXXII, XXXVII) ; un autre met en scène un voyage expiatoire (*Sainte Bautheuch*, *MNDpp* XXXIV), l'autre un voyage commercial (*Un marchant et un juif*, *MNDpp* XXXV).

[259] M. Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 1.

a. L'itération des mots : répétition et variation

Le discours des *MNDpp* est l'objet de répétitions diverses. Mais contrairement à d'autres pièces religieuses ou comiques, le texte, mis à part ses rondeaux, ne s'émaille pas de refrains qui pourraient souligner la tonalité rituelle ou festive des jeux. Malgré tout, la répétition s'établit au niveau verbal, et acquiert d'autres fonctions, différentes de celles du refrain ; elle révèle le style propre aux corpus des *Miracles*, qui repose sur le double objectif de la simplicité et de l'efficacité.

Les répétitions strictes, du même au même, sont rares dans le corpus. À la différence du reste des dialogues, qui, bien que versifiés, imitent le style de la conversation courante, elles sont le propre du discours divin et ne sont utilisées qu'à des fins d'expressivité poétique.

Les rondeaux sont naturellement le principal terrain de l'itération verbale à l'identique. Au niveau de la phrase, l'anaphore permet, comme le rappelle Séverine Abiker, « de relier et d'associer des idées à la manière d'un mot coordonnant, ce qui est susceptible d'engendrer un effet massif d'accumulation et contribue à l'emphase du discours »[260]. Au niveau de la réplique, le refrain induit le même type d'effet : il vise à célébrer de manière lyrique les qualités mariales ou divines, et voit son effet lyrique s'épaissir au fil des redites :

RONDEL
Tant est doulce nourreture
D' amer Dieu et son gré faire 425
Qu'en ce ne peut nulz meffaire.
L' en en vault miex en nature,
En meurs, en sens, en affaire,
Tant est doulce nourreture;
C' est vie a l'ame et pasture; 430
C' est en quoy se doit parfaire
Et dire pour soy refaire:
Tant est doulce nourreture
D'amer Dieu et son gré faire
Qu'en ce ne peut nulz meffaire [261] **;** 435

Les premiers vers permettent de proposer une idée à la réflexion du public. Mais, repris de manière tronquée au milieu du poème, puis proférés une seconde fois en entier pour clore le rondel, ces vers glissent progressivement de leur fonction référentielle vers une fonction expressive et poétique. Le message ainsi scandé s'adresse de moins en moins au *logos* et

[260] Séverine Abiker, *L'Écho paradoxal : étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIe-XIVe siècles*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2008, p. 326.
[261] *Miracle de Saint Sevestre* (XX), v. 424-435.

acquiert une charge émotionnelle. La répétition poétique du refrain établit un lien solide entre le jeu dramatique et la portée liturgique du jeu.

La répétition à l'identique dépasse toutefois le cadre du syntagme anaphorique ou du refrain dans les rondeaux. Dans un article consacré aux rondeaux des *MNDpp*[262], Gérard Gros rend compte des circonstances d'utilisation de ces poèmes : le plus souvent, ils font l'objet d'une reprise de part et d'autre de la scène d'intervention de la Vierge, encadrant et mettant ainsi en valeur ce qui constitue l'espace privilégié du miracle. Mais le copiste du Manuscrit Cangé se dispense souvent d'écrire la reprise, se limitant à ne transcrire que les premiers mots ou les premiers vers de celle-ci. Il existe donc à ce sujet « une différence entre le registre et la représentation »[263] qui ne permet pas de dire si le chant de la descente des anges sur terre était le même que celui du *raller* ou bien amputé au moins de moitié, bien que dans les rondeaux des *Miracles* X et XIX, l'indication « Et ne s'en dit que la moitié » apparaisse[264], ce qui confirmerait la deuxième hypothèse. Mais cette répétition du poème tout entier, qu'elle soit finalement partielle ou totale, poursuit le même but, que souligne Gérard Gros : « Le redoublement du propos (et de la phrase mélodique) vient accentuer l'effet de retour sur soi propre à la structure du rondel : il souligne la figure de la circularité »[265]. Cette répétition, peu à peu remplacée par le chant d'un poème scindé en deux (et placé au début et à la fin de l'épisode de la mariophanie), tend ainsi à souligner l'instant sublime où surnaturel et naturel se rencontrent et se superpose à l'effet poétique de la répétition du refrain.

La répétition des rondels s'effectue par ailleurs d'une pièce à l'autre. Mais là encore, précise G. Gros, « les copies intégrales figurent des cas particuliers de l'imitation et de la variante »[266]. Ce phénomène, présent dans « plus d'un tiers des pièces »[267], témoigne de l'utilisation probable d'un recueil de rondeaux prêts à l'emploi, accessibles tout au long de la longue période d'écriture du corpus, indiquant que les auteurs prisent une « esthétique de la rénovation plus que de l'innovation »[268]. La répétition inscrit le rondel dans une tradition liturgique : au sein de la pièce, la répétition de tout ou partie du rondel célèbre la perfection et la dignité de l'apparition mariale ; à l'échelle du corpus, elle entérine le caractère traditionnel de cette pratique.

[262] G. Gros, « Étude sur les rondels des *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit. , p. 321.
[263] *Ibid.*, p. 335.
[264] *Ibid.*, p. 336.
[265] *Idem.*
[266] Ibid. p. 321.
[267] *Idem.*
[268] *Ibid.*, p. 323.

Bien plus courantes, les variations non lyriques sont une constante de l'esthétique de la répétition dans le corpus. Dans la béance entre le *même* et le *nouveau*, l'action dramatique avance tout en signalant sa continuité et sa cohérence discursive. La variation occupe plusieurs rôles qui contribuent à caractériser l'action ou le caractère des personnages.

La variation peut d'abord occuper un rôle purement dramatique : répéter revient à moduler le temps du jeu, à le retarder et à ainsi agrandir, de manière illusoire et subjective, l'amplitude d'une action[269]. C'est ainsi qu'Ysabel répète à qui veut l'entendre sa hâte d'en finir avec sa nuit de noces – où elle doit découvrir à son épouse sa nature de femme :

YSABEL Pleust a Dieu que ceste nuit, Mon chier seigneur, **fust** ja **passée**, Si que maishuy de m' espousée 2340 Me deportasse[270].	YSABEL Alez, Anne. Diex! qu' il m'est tart 2555 Que j'**aie** ceste nuit **passée**[271]!

Le verbe passe de la voix passive à la voix active : quelle que soit la modalité, que la jeune femme soit sujet ou objet de cet instant, elle se sent victime de ce coup de théâtre prévu. Ce jeu proleptique souligne la force avec laquelle Ysabel retarde le moment redouté. Sur le plan de la réception, la reprise fonctionne comme une convention accroissant l'attente du public, et, sur la scène, celle des personnages.

Redire sans répéter vise à rendre compte de la singularité de chaque actant mais signale aussi, en creux, la proximité axiologique des personnages. Tout se passe comme si en-dessous du Verbe se trouvait une idée immuable dont la formulation diversifiée tend à asseoir la vérité absolue. C'est ainsi qu'on peut entrevoir le rapport de Bautheuch à ses proches :

Recommandations originelles	Discours rapportés
DIEU Tu m' as demandé de tes filz, Bautheuch, conment en ouverras. **Je te diray que tu feras:** Tu les pourverras d' un batel 2195 Qui soit pour eulx et bon et bel, Et puis les feras dedanz mettre Et un vallet avec eulz estre Sanz plus, qui les gouverne**ra**.	BAUTHEUCH [au roi] **Je vous diray que nous ferons:** En Saine une nef prenderons Ou il seront touz deux mis ens; Et avec eulx ara dedanz Un vallet qui les servira. 2325 Des robes pour eulx y ara, Et vitaille aussi a planté, Et quant tout arons la planté,

[269] C'est ce que note Pascale Dumont à propos du théâtre médiéval en général - P. Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, *op. cit.*, p. 265 sq.
[270] M. XXXVII, *De la fille d'un roy*, v. 2538-2541.
[271] *Ibid.*, v. 2555-2556.

Et en ce batel mis a**ra**	2200	Aviron ne perches n' ar**ont**,	
Vivres pour leurs neccessitez.		Mais aval l' iaue s' en y**ront**	2330
Quant ens seront ainsi boutez,		La ou Diex les vouldra mener;	
N' aient gouvernail n' avi**ron**,		Quant les ara fait assener	
Mais faites bien tant envi**ron**		A tel lieu come il li plai**ra**,	
Le batel que l' iaue le porte,	2205	Le vallet le nous reven**ra**	
Et Diex, qui les siens reconforte,		Faire savoir[273].	
D' eulx, si com bon lui semble**ra**,			
A leur prouffit ordene**ra**:			
N' en doubtez point[272].		BAUTHEUCH [à Genais]	
		Genais, tantost vous en alez	
		A Saine une nef pour moy prendre;	
		Quant prise l' arez, sanz attendre	
		Revenez ci[274].	

La parenté entre les paroles de Dieu et celles de Bautheuch est patente, mais elle se niche en des endroits étonnants : le contenu informatif est quasi-identique, mais les mots pour le dire sont différents. Dans le message que Bautheuch délivre à son époux, seul les termes *vallet* et *aviron* font l'objet d'une reprise ; tous les autres termes sont parasynonymiques : le *batel* de Dieu devient *nef*, *gouvernera* devient *servira*, les *vivres* sont changées en *vitaille* ; la mention du *gouvernail* est oblitérée. Si quelques menues différences semblent s'établir, notamment dans la quantité de nourriture recommandée (on passe du nécessaire à l'abondance entre les deux discours), elles se trouvent en définitive contrebalancées par d'autres expressions – les attributs *bon et bel* peuvent en effet suggérer l'abondance de nourriture – et par la progression des deux répliques. Le jeu d'échos s'établit donc en profondeur, au niveau sémantique, et en surface, non pas au niveau morphologique (comme l'indique le recours à la synonymie entre les deux discours) mais phonologique : c'est en effet par les rimes (soulignées dans l'exemple ci-dessus) que le discours de Dieu se trouve prolongé dans celui de Bautheuch. Des codes implicites précis témoignent de la connivence profonde entre Dieu et Bautheuch, sans pour autant mettre les deux personnages au même niveau : le vocabulaire dont use la sainte est en effet plus courant que celui de Dieu, mais aussi doté d'un degré de référentialité supplémentaire, comme en témoigne la précision de lieu v. 2322, « en Saine », ou la mention des « robes » v. 2326. Si Dieu est Verbe, c'est à travers Bautheuch qu'il devient action : c'est ainsi que s'explique le caractère pragmatique du discours de cette dernière. Ce pragmatisme se vérifie dans la seconde reprise, lorsque Bautheuch confie les recommandations à Genais :

[272] M. XXXIV, v. 2192-2209.
[273] *Ibid.,* v. 2321-2235.
[274] *Ibid.,* v. 2346-2349.

l'action avançant, l'auteur du discours se déplace – comme l'indiquait d'emblée la première reprise du v. 2321 – , et Bautheuch reprend ainsi son propre discours, de manière fidèle. De répétitions en nouveautés, le drame se joue progressivement, sur le mode de la fugue. L'exemple de Bautheuch souligne ainsi la fonction profondément axiologique de la reprise : celle-ci rend compte de la collusion qui unit les serviteurs de Dieu à leur créateur.

Les personnages de saints sont souvent les sujets ou les objets de la répétition : leur statut d'élus prête à la répétition un caractère rituel. Tandis que l'empereur jouit de la souffrance de saint Ignace, arrêté par les redoutables Gamache et Malassis, les fidèles Gondofore et Abbanes, proches de l'évêque, proposent une variation pathétique autour du martyre qui se profile :

ABBANES
Gondefore, **j' ay grant pitié**, 85
Mon chier ami, de ce preudomme
Que ces sergens veulent a Romme
Mener destruire a grief ahan,
Pour ce que l' empereur Trajan
Ainsi le veult. 90
GONDOFORE
Abbanes, **le cuer trop me deult**
Pour li, car je voy en appert
Qu' au jour d' uy Anthioche pert
Le maistre de vraie science;
Car touz jours mettoit diligence 95
De nous faire en vertuz accroistre,
De nous faire amer et cognoistre
Con grande est la bonté de Dieu:
Pour quoy sachez qu' en quelque lieu
C' om le maine je le suivray, 100
Et de son estat je saray
Qu' il en sera.
ABBANES
Je vous promet que si fera
Mon corps aussi.
GONDOFORE
Se faire le voulez ainsi, 106
Je lo que nous alons ensemble
[...][275]

Les formules plaintives des deux adjuvants permettent d'accroître de manière illusoire l'extension temporelle de la scène d'arrestation de l'évêque d'Antioche rapidement menée par les sergents de l'empereur Trajan. Tandis qu'Abbanes se lamente sur la violence de la scène qu'il observe, Gondofore pleure la perte que provoque l'arrestation de leur *maistre*, en se

[275] M. XXIV, v. 85-106.

tournant vers le passé. La répétition de la plainte n'est donc pas redite : elle permet de présenter le même événement sous différents aspects. L'extension temporelle, qui s'effectue sur un mode choral, est par ailleurs doublée d'une extension corporelle : la pitié et la tristesse des adjuvants se greffent à la souffrance d'Ignace et triplent donc celle-ci aux yeux du public. Cet écho dans les différentes souffrances, placé habilement au début du jeu, engage toute la structure du drame à venir : c'est bien avec *[s]on corps* qu'Abbanes promet de suivre Ignace, signalant ainsi par cette puissante formule que la souffrance du saint s'étend à celle de ses disciples. Cette variation plaintive catalyse l'ensemble de la pièce, en permettant d'entrevoir sous les angles du présent, du passé et du futur le martyre d'Ignace. La valorisation de la souffrance rend compte de la valeur symbolique du martyre, répétant le premier d'entre eux, la Passion christique.

La répétition verbale occupe ainsi différents statuts au sein du corpus, tous réunis autour d'un objectif stylistique invariable : la répétition, en plus de l'amplification symbolique qu'elle suscite, signale l'empressement des personnages. Leur discours, qui varie donc plus qu'il ne se répète, est conforme à l'exigence d'efficacité et de simplicité que poursuit l'action.

b. L'itération épisodique

Plus courante que la répétition verbale, la duplication épisodique s'institue en convention théâtrale dans les *MNDpp.* Au cours de chaque pièce, la répétition d'une même scène permet de suggérer une extension temporelle, comme le fait à un niveau microstructurel la répétition verbale. Bien souvent, la variation verbale s'associe à la reprise épisodique. Ces reprises d'épisodes occupent différentes fonctions dans l'économie de la pièce. Selon Pascale Dumont, « le parallélisme d'actions agencées de manière successive a pour effet de suggérer l'extension temporelle, et la persistance d'une attitude » mais aussi « la permanence d'un châtiment, la profondeur d'un caractère, ou encore l'engagement d'un groupe de personnes au service d'une cause »[276]. Les *MNDpp* témoignent de cet usage varié de la duplication.

Le premier miracle met ainsi en lumière de manière très claire l'importance que revêt la communauté humaine dans le salut du fils promis au diable : quatre scènes similaires vont ainsi être mises en place, dont trois presque identiques. L'enfant se rend auprès du pape dans

[276] P. Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, *op. cit.*, p. 266-267.

l'espoir de se défaire de la malédiction qui pèse sur lui ; le pape l'envoie à un ermite, qui l'envoie vers un deuxième, le renvoyant lui-même vers un troisième. Chaque scène de rencontre avec un ermite est entrecoupée par deux épisodes brefs : une prière du fils – qui rend grâce à Dieu pour sa bienveillance (v. 940-949) dans la première prière, puis à la *tresdoulce dame* (v. 1042-1057) dans la deuxième, puis aux deux (v. 1136-1155) dans la troisième – et une rencontre entre un ange, Gabriel ou Michel, venant prévenir les ermites de l'arrivée de l'enfant. Ces moments de solitude de l'enfant, sur les routes qui le conduisent aux ermites, rappellent inlassablement l'enjeu crucial de son périple : son salut. Les scènes de rencontre du premier puis du deuxième ermite sont elles aussi construites selon le même schéma : un ange vient porter la bonne nouvelle, l'ermite accueille l'enfant qui lui remet une lettre expliquant son malheur, ils partagent un succulent repas fourni par le Ciel, puis l'enfant reprend sa route, emportant avec lui une nouvelle lettre de recommandation. La répétition n'apporte aucun nouvel élément au récit, mais elle assure un rôle symbolique fort qui grandit par la duplication même : à chaque fois, le pape, puis l'ermite, assurent l'envoyer vers un homme plus sage qu'eux, attestant ainsi la progression de l'enfant vers le salut recherché. Parallèlement à ces rencontres, de multiples prières – celles des parents, de deux cardinaux, du pape – consolident l'intercession pour l'enfant. Les lettres qu'écrivent le pape et l'ermite symbolisent enfin ce système solidaire. Il n'est pas étonnant que le premier Miracle choisisse de répéter une scène d'entraide pour ouvrir le corpus des *MNDpp*, celle-ci se trouvant au cœur des valeurs confraternelles[277].

Le dévouement de la communauté humaine au service du salut est un motif positif. Toutefois la duplication peut au contraire souligner un trait de caractère d'un personnage et accroître ainsi l'ironie dramatique. Dans le *Miracle d'un marchant et un Juif (MNDpp* XXXV), les scènes ne sont pas des duplications du même épisode, mais se ressemblent de près dans leur conception. Au début du drame, il s'agit de souligner la funeste prodigalité de Sire Audry, qui le conduira à la faillite. Audry invite d'abord un évêque à sa table pour un dîner fastueux en compagnie de trois ou quatre amis ; il rencontre ensuite quatre pauvres à qui il distribue chacun un *blanc* ; croisant l'évêque sur son chemin accompagné de ses clercs, le bourgeois invite finalement tout le cortège à dîner ; pendant ce temps, les pauvres vont dépenser l'argent donné à l'auberge ; par la suite, un cousin d'Audry vient lui emprunter vingt

[277] Comme l'établit R. L.A. Clark, la charité et l'entraide constituent des valeurs fondamentales pour les confréries – *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 120 sq.

marcs d'or pour payer un créancier ; un autre cousin vient le prier de payer la constitution d'une petite dot pour sa fille ; un *mesnagier* cherche ensuite à lui emprunter quelque vingt livres tournois qu'il doit à un homme ; quand un second le prie enfin de lui prêter une somme qu'il doit rendre à des créanciers juifs, Audry est désargenté. La prodigieuse multiplication des épisodes vise à démontrer l'erreur du bourgeois qui a agi sans mesure. Toutefois, l'agencement de ces épisodes est établi de manière logique et progressive. Chaque saynète est en effet l'objet d'un dédoublement ou d'une interruption : l'évêque et ses clercs surgissent trois fois (deux rencontres avant le dîner, une scène après celui-ci), les pauvres deux, les scènes des évêques et des pauvres alternant les unes avec les autres ; la visite du cousin est dédoublée ainsi que celle du *mesnagier*. Les épisodes semblent également obéir à une hiérarchie implicite où la prodigalité d'Audry semble de moins en moins justifiable : les largesses envers l'Église et la charité envers les pauvres sont davantage dignes d'admiration que les prêts destinés à rembourser des usuriers. Donnant d'abord à sa famille, Audry finit par couvrir les dépenses de simples habitants endettés auprès de prêteurs dont l'origine est présentée comme douteuse. L'agencement de ces variations successives autour de la libéralité du bourgeois souligne le rôle démonstratif que joue la structuration du drame. Mais en multipliant les exemples différents, le jeu signale également l'ambiguïté de l'erreur d'Audry et programme dès le début la fin heureuse de celui-ci : intrinsèquement bon mais conduit à la démesure, le bourgeois sera finalement récompensé par Dieu.

L'itération de scènes similaires se retrouve à de nombreuses reprises dans les *MNDpp*[278]. Elle permet d'épaissir, par l'action, le portrait d'un personnage. En empiétant sur le temps global de la représentation, la multiplication d'épisodes équivalents décuple également de manière illusoire la longueur d'une situation et permet de suggérer avec force les enjeux de la pièce – dans les exemples présentés, la cohésion d'un groupe au service du salut d'un personnage et la prodigalité funeste d'un bourgeois. La répétition sculpte l'*ethos* des personnages en les appariant à un trait de caractère particulier.

Ce jeu structurel occupe également un rôle symbolique et didactique. Produits d'une civilisation centrée sur le pouvoir de l'image, les *MNDpp* recourent à la répétition pour faire

[278] Par exemple, l'entêtement amoureux du beau-frère de l'impératrice de Rome (M. XXVII) est présenté lors de deux lamentations séparées par quelques scènes. La première, très longue (v. 346-419), convoque les clichés amoureux antithétiques par le moyen d'un monologue-prière ; la seconde, effectuée sur le mode dialogique en compagnie de l'écuyer, rend compte des effets de la passion qui rendent le frère de l'empereur malade au point où il perd l'appétit (v. 468-489). La répétition n'a donc pas nécessairement recours aux mêmes configurations discursives pour être ressentie comme itérative. La variation peut s'opérer dans les mots comme dans la forme.

valoir aux yeux du public le caractère sacré des histoires jouées[279]. Saint Ignace fait ainsi par trois fois face à l'empereur Trajan qui le fait sortir de son cachot pour s'entretenir avec lui, pour lui infliger ensuite différentes tortures (coups, charbons ardents, dépeçage, jeûne forcé de sept jours). Bien que ces différentes entrevues soient contenues dans la source de la *Légende dorée*, les répétitions font l'objet d'un développement supplémentaire qui souligne l'idée qu'il s'agit bien d'une convention dramatique : ce miracle présente une intrigue simple – le martyre – que les scènes de torture compensent par le spectacle de la supériorité d'Ignace qui résiste aux tourments. Dans ces *Miracles* d'inspiration hagiographique, tout se passe comme si les personnages « pren[ai]ent l'attitude qu'ils ont dans leur niche ou dans leur cadre de vitrail », comme le note Cécile Schreiber à propos des personnages du théâtre médiéval[280]. La succession propose une palette d'attitudes identiques, dont la force expressive imprègne l'esprit du public, face à des tortures variées. L'action, grâce aux répétitions, acquiert donc une dimension statique, pour mieux être contemplée.

De ce point de vue, la répétition peut prendre une valeur réflexive. Les discours à valeur proleptique sont particulièrement aptes à susciter cet effet : ils ajoutent à la juxtaposition des épisodes un suspense invitant le public à attendre avec impatience le passage de la prédiction à l'action. Celle-ci promet un surplus spectaculaire, et rend donc le public attentif à la manière dont le jeu est mené. Le récit et l'action dupliquent alors l'action de manière complémentaire. Le *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame apparut* présente ainsi, au début de la pièce, un évêque qui, à l'occasion d'un sermon, se rappelle le rêve qu'il fit la nuit même : un ermite lui chantait à l'oreille une chanson délicieuse. Quelques vers plus loin, l'homme décide de se rendre auprès de l'ermite qu'il a vu en rêve pour lui raconter son expérience. Le public entend alors le récit du rêve pour la seconde fois. Il est repris au cours de deux scènes différentes : la première fois, il est suscité par une analogie avec la qualité du prêche que l'évêque et ses clercs viennent d'écouter. La seconde fois, le récit visionnaire se trouve dédoublé par la rencontre avec l'ermite. Ainsi confrontées, la scène rêvée et la scène jouée entrent dans un rapport dialectique :

PROLEPSES		**RÉALISATION**
L'EVESQUE		NOSTRE DAME
Seigneurs, c'est bien raison et droiz	110	Mon ami, cy sui descendue
C' on la serve en devocion,		Pour toy deduire et solacier.

[279] Voir à ce titre l'exemple des itérations multiples du *Miracle de Saint Lorens* traitées *supra*.
[280] Cécile Schreiber, « L'Univers compartimenté du théâtre médiéval », *French Review*, 1968, p. 475.

Car de l' infernal mansion
Sommes par elle deffendu.
Hé! par foy, il m' est souvenu
Qu' ennuit en mon dormant songoie 115
Qu' avec mon pére en Dieu estoie
L' ermite, qui a mes oreilles
Chantoit, ce me sembloit merveilles,
Dont j' estoie a moult grant deduit:
Si ques, seigneurs, ne vous ennuit, 120
Je vueil que nous l' alons veoir,
Et si le voulray pourveoir
S' il a deffault[281].

L'EVESQUE

[...]
Ennuit en mon dormant avis 185
Me fu qu' estoie touz raviz
En joie, car vous estiez
A m' oreille et me chantiez
Une chançon toute nouvelle,
Sire, qui me sembloit trop belle, 190
Mais je ne la poi retenir,
Sire, et en voit bien avenir
Partie de ce que l' en songe,
Combien que l' autre soit mençonge;
Et si m' a tant esté au cuer 195
Que ja ne m' en fusse a nul fuer
Osté, se vous ne l' eussiez
Oy et que le sceussiez
De par moy, biau pére. Or vous pri
Que vous me distes sanz detry 200
De vostre estat.

L'ERMITE

Mon seigneur, je pren grant esbat
En ce que vous m' avez compté.
Loez Dieu, car en verité
J' ay en vision telle chose 205
Veu de vous, dont la parclose
Orendroit pas ne vous diray;
Mais, sire, ne vous mentiray:
Ce qu' ay veu en grant leesce
M' a mis, car honneur et richesce 210
Vous croistra, ne demourra mie.
Car ami avez et amie
Telz qui moult vous peuent valoir;
Mais ne vous peut ore chaloir
Que l' oultre plus m' en enquerez, 215
Car je say que briément sarez
Et verrez tout appertement
Matines te fault conmencier,
Telles qu' en ton eveschié sont. 440
Mes amis les parfineront,
Que tu voiz seoir ci entour.
Je te conmans et par amour
Que t' en delivres.

L'EVESQUE

Qui me donroit cent mille livres, 445
Dame, ne seroie si liez.
Je suis prest et appareilliez.
Or soiez de respondre prestz.
Domine, labia mea apperies.

LES ANGES

Et os meum annunciabit
Laudem tuam. 450

L' EVESQUE

Deus, in adjutorium meum intende.

LES ANGES ET LES SAINS

Domine, ad adjuvandum me festina

Cy chantent un motet.

NOSTRE DAME

Seigneurs, assez avons ci sis.
Je vous dy a touz grans merciz.
Il est temps de nous en raler[283]. 455

[281] M. X, v. 110-123.
[283] *Ibid.*, v. 437-455.

Ce que je di couvertement, Et vous sera a grant prouffit. […][282]	

En plus de ces différentes duplications, la scène se trouve enfin reprise au cours d'une analepse de l'évêque résumant dans le détail la visite de la Vierge (v. 724-765) à l'ermite. Le hiatus entre le rêve et le miracle – l'ermite est en effet absent lors de la visite de la Vierge – accroît le mystère de cet événement. La répétition explore ainsi différents modes de variation : en naviguant entre les genres – récit et jeu – et les temps, par anticipation et rétrospection, elle amplifie l'admiration que doit engendrer le spectacle proposé par la Vierge qui se mue, pour un instant, en chef d'orchestre. L'attente que doit générer la réalisation est soigneusement ménagée, comme en témoigne le discours énigmatique de l'ermite, qui parle « couvertement » (v. 218). Les différents récits qui préparent l'apparition sont enfin enrichis de termes laudatifs divers et sont à lire comme deux occasions supplémentaires de rendre grâce à la Vierge. Ce drame sans pôle négatif, exceptionnel dans le corpus, supporte donc les ambitions liturgiques du jeu. Il rend par ailleurs compte de l'équivalence des objectifs entre le récit et l'action, toutes deux sujettes à la contemplation, auditive d'une part, visuelle d'autre part.

Si l'itération verbale vise l'expressivité poétique – au détour des rondeaux ou des prières – et l'efficacité, l'itération épisodique possède un rôle narratif et symbolique.

*

* *

Les conventions ainsi explorées invitent à établir une vaste analogie entre le spectacle et la musique, qui du reste ne devait pas être absente. C'est cette analogie que souligne Estelle Doudet à l'égard du théâtre médiéval en général : « La ponctuation rythmique de l'*actio* – pauses, accélérations, ellipses – est reflétée par l'importance de la musique, qu'elle soit naturelle – insertions de formes poétiques fixes comme les rondeaux, hétérométrie ponctuelle – ou artificielle – chansons ou pauses instrumentales. »[284]. La dramatisation, en recourant à différents stratagèmes dramatiques, essaie de reconstituer une expérience spirituelle saisissante tout en offrant au public une histoire exemplaire à méditer.

[282] *Ibid.*, v. 185-219.

[284] Estelle Doudet, « Oiseuse et Tartelette. Personnage et personnification allégorique, des narrations au théâtre (XIIIe – XVIe siècle) » dans *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIVe et XVe siècles*, Paris, Champion, 2012, p. 291.

CONCLUSION

La cohérence dramaturgique des *MNDpp*

Les miracles du Manuscrit Cangé proposent une écriture dramaturgique dont la cohérence s'établit à plusieurs échelles : d'abord, grâce à leur nom de *miracles,* qui définissent pour le lecteur ou le public venant assister à leur représentation un horizon d'attente situé entre l'édification et le divertissement ; ensuite, grâce à leur dramatisation, qui cisèle les sources afin de les fondre dans un moule commun. L'étude des rapports du récit au miracle, puis du miracle au récit ont montré que la source, loin d'être un élément problématique mettant en danger l'homogénéité des *MNDpp,* est adaptée en fonction de exigences spectaculaires du drame. D'autre part, l'usage récurrent du récit signale les ambitions didactiques du jeu.

Naviguant entre ces deux objectifs complémentaires, les *Miracles* font se déployer un ensemble de conventions dramatiques implicites, qui attestent la cohérence dramaturgique de l'ensemble : l'empressement, les pauses dans les scènes et entre celles-ci, les jeux d'écho façonnent le recueil en tant qu'objet spectaculaire et littéraire où le temps assez restreint de la représentation impose un travail minutieux de mise en forme visant l'efficacité. Les traits propres aux *Miracles* rendent compte d'une exploration soignée des possibilités rythmiques du jeu.

Cette écriture du miracle montre combien elle épouse de manière subtile les attentes du public. Le caractère dynamique du jeu engage une réception tout aussi dynamique, obéissant à des critères cognitifs, à la fois personnels et collectifs. Le spectateur, guidé dans son interprétation grâce aux conventions dramatiques, bénéficie cependant d'une « autonomie heuristique »[285], dans la mesure où il vient au spectacle fort d'une culture hagiographique et littéraire singulière qui lui fera, selon les cas, privilégier le caractère divertissant du spectacle ou sa portée édificatrice. Par ailleurs, l'interprétation est soumise à des variables inhérentes au jeu, comme le souligne Manuel Garcia Martinez : « Le groupement qu'effectue le spectateur lors de sa perception de *stimili* identiques est fondamental au théâtre, où il est le plus souvent le résultat de pauses longues ou de changements divers »[286]. Le corpus ne nous permet

[285] L'expression, qu'on peut facilement appliquer à l'herméneutique des *MNDpp*, est utilisée par Estelle Doudet à propos de l'interprétation de la portée allégorique des actants dans les moralités – *Ibid,* p. 293.

[286] Manuel García Martínez, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise*

d'étudier les modulations rythmiques qu'au niveau du texte. On peut encore déceler cependant, à travers le texte dramatique, les scansions supplémentaires que devaient fournir la parole, la gestuelle et l'énergie des comédiens.

d'études théâtrales, 2001, n° 29, p. 70.

Chapitre II

La parole mise en drame

La spécificité du discours théâtral tient au morcellement de la narration en des voix multiples, celles des personnages, comme le souligne Anne Ubersfeld :

> C'est Vitez qui rappelait, énergiquement, que la première fonction du théâtre, c'est le *raconter*, que l'auteur dramatique est d'abord un fabricant d'histoires et l'acteur un conteur (oriental ou occidental). Certes, le théâtre montre une histoire, une fable, mais il la *dit* par le moyen de la parole : le dialogue est la grande source d'informations sur le déroulement de l'action dramatique et le cours de la fable, sans que ces deux notions se recouvrent tout à fait.[287]

En effet, sur la scène, chaque personnage occupe successivement le rôle de conteur et narre, par le prisme de sa voix, un aspect de l'ensemble de la fable. Sans instance narrative principale, l'histoire se constitue de manière dialogique, parfois dialectique et donc contradictoire, voire incohérente : il arrive ainsi aux *MNDpp* de laisser la représentation, le *dit*, prendre le pas sur le *raconter*, et de laisser apparaître ainsi quelques scories du spectacle.

La mise en forme du discours construit en vue de sa représentation obéit à deux lois différentes. D'une part, le dialogue et ses variantes visent la reproduction mimétique de la conversation courante : de fait, la parole des personnages va s'adapter aux différents actes de langage qu'elle vise, en se nourrissant de styles et de stratégies de langage empruntés à des discours variés. Carol Harvey a notamment identifié dans les *MNDpp* des emprunts à divers lexiques : discours encomiastiques destinés à la Vierge, discours courtois et « langage figuré du monde quotidien »[288] fournissent la matière primitive des paroles des personnages et se trouvent combinés selon les différentes visées des drames. D'autre part, la parole théâtrale, qui ne fait pas que reproduire le discours du quotidien, donne lieu à des discours conventionnels, purement dramatiques : monologues, récits et discours auto-descriptifs[289] enfreignent les lois de la communication « normale » dans la mesure où ils sont proférés selon un accord implicite entre le personnage qui joue et le public qui reconnaît la convention et le but spécifique qu'elle poursuit (exprimer des sentiments, résumer l'action, donner des indications spatio-temporelles...). Par ailleurs, tous les discours dramatiques se trouvent investis d'une fonction conventionnelle supplémentaire : les répliques des personnages, même lorsqu'elles reproduisent un discours

[287] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 2005 [1996], p. 103.
[288] C. Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.
[289] C'est ainsi qu'on nommera les discours dans lesquels les personnages décrivent ce qu'ils font, ce qu'ils disent et où ils se rendent.

quotidien, s'adressent à la fois aux personnages présents sur scène et au public qui les écoute. De fait, le discours est le moyen essentiel, sinon unique, de la caractérisation du personnage, et à plus forte raison encore dans le théâtre médiéval, où la parole prend des formes originales (doublement de l'action par la parole, usage fréquent de la prière...). Ces deux fonctions, interdépendantes, seront examinées successivement dans ce chapitre.

A – Le discours mimétique des personnages

L'ancien français conduit naturellement à interroger la spécificité du discours dramatique, car il situe la différence fondamentale entre le dramatique et le narratif dans la sphère énonciative : l'expression *par personnages* confie en effet aux actants le soin de donner vie par la parole à l'histoire, quand l'expression moderne de *mise en scène* dépeuple le drame des voix qui portent l'adaptation pour ne se concentrer que sur la dimension spatio-temporelle de celle-ci.

Art de performance, le théâtre n'est pas réductible à l'étude du discours écrit des personnages, même si souvent, le texte constitue le seul reliquat du spectacle. Pour appréhender la notion de *mise par personnages*, l'analyse étymologique est insuffisante, puisque le *personnage* de l'ancien et du moyen français se confond avec la notion d'acteur ou de personne[290]. Cependant, un texte postérieur au corpus des *MNDpp* peut éclairer le concept : il s'agit de *L'Instructif de la seconde rhétorique* d'Antoine Vérard (1501), seul art de seconde rhétorique à évoquer dans l'un de ses chapitres le théâtre et à proposer ainsi une approche énonciative de la notion de personnage. L'auteur y livre, comme beaucoup de ses contemporains, une vision souvent péjorative du théâtre « médiéval » qu'il juge désuet – à la différence des pièces d'inspiration antique – et il écrit en visant un objectif à la fois rhétorique et commercial, fort éloigné de préoccupations dramaturgiques[291]. Toutefois, le texte constitue malgré lui une importante source de renseignements sur la composition du texte de théâtre et peut permettre de préciser la notion de *personnage,* propre au théâtre médiéval et à la Renaissance[292].

Utilisé par Antoine Vérard pour aborder le problème de l'énonciation dans la fabrication d'une œuvre littéraire, le personnage y est défini *a minima* comme « une amorce énonciative de la

[290] Comme l'atteste, jusqu'au XVIIe siècle, le fait que la page de distribution au début des pièces, chez Molière notamment, est nommée « personnages » et non « acteurs ».

[291] C'est le constat qu'effectue Véronique Dominguez – « Des arts poétiques à la scène. Rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVIe siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 2011, n° 21, p. 230.

[292] Emmanuel Buron, « « Faire en personnages ». De la théorie de l'*Instructif* à la pratique du *Jardin de plaisance* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 2011, n° 21, p. 205–223.

fiction » selon l'expression d'Emmanuel Buron[293] ; l'imprimeur précise ensuite les ingrédients de la « façon » en « personnaiges » : il convient selon lui de « donner langage/ A chascun selon la personne »[294], c'est-à-dire d'adapter la langue à l'appartenance sociale des personnages – que l'auteur énumère : clergé, nobles, bourgeois, en oubliant toutefois les paysans – et à leur âge, le tout à la libre discrétion de l'auteur. Le personnage se trouve ainsi déterminé par des conditions sociales, « extra-discursives », comme le précise Emmanuel Buron[295] . *L'Instructif* conseille en outre d'apparier les discours aux situations ou à un « registre de discours »[296] et autorise ainsi l'usage de rondeaux dans les situations exceptionnelles qui exigent le lyrisme[297]. Si Emmanuel Buron préfère analyser la « cohérence rhétorique » de *L'Instructif* et oublier sa « pertinence référentielle », on ne peut nier ici que l'auteur du XVIe siècle semble parler en connaisseur du théâtre médiéval[298], puisqu'il parvient à résumer les caractéristiques essentielles de ce théâtre, tout en les asservissant à un projet didactique.

Le fait de langue mis en lumière par cet art de seconde rhétorique étaye donc l'hypothèse selon laquelle le travail du discours du personnage constitue un enjeu essentiel du théâtre médiéval. La validité des prescriptions énoncées par l'imprimeur Vérard mérite d'être interrogée : cette théorie, formulée *a posteriori*, peut-elle éclairer le travail des auteurs sur le texte des *MNDpp* ? Ces miracles, qui entretiennent avec la dramaturgie des mystères de nombreux points communs, témoignent-ils de l'usage décrit par Antoine Vérard ? Sans exagérer la pertinence de la lecture historique de l'imprimeur, celle-ci peut tout au moins constituer le point de départ d'une analyse : comment les dialogues et polylogues des *MNDpp* construisent-ils la fiction ? Comment le discours des personnages semble-t-il taillé à la mesure des personnages et des situations dans les *MNDpp* ?

1 . Le dialogue et ses variantes : les dynamiques discursives des *MNDpp*

Le dialogue, compris au sens large d'échange verbal entre deux personnages ou plus, est le moyen privilégié de la construction de la fiction dans les *MNDpp*. Ses différentes combinaisons alternent avec des modes discursifs plus solitaires, tels que le monologue ou la prière. Au minimum,

---

293 *Ibid.*, p. 213.

294 *L'Instructif de seconde rhétorique* (fol. C_2 ^{v}, a), *ibid.*, p. 215.

295 *Idem.*

296 « S'en personnaiges l'on veut faire/ L'on doit […]/ […] considerer quelle forme / A chascun convient assorter / Selon quel peult estre conforme » (fol. C_2 ^{r}, b), *ibid.*, p. 217.

297 « Par rondeaulx ou refrains branlans / Tiercement la substance on note / Des propos qui sont tressaillans / A ce que personne on ne denote / Que plaisans sont rondeaulx partiz/ Par plusieurs motz que l'on assorte/ A maint personnaige assortiz » (fol. c_2^{r}, b), *ibid.*, p. 217-218.

298 Véronique Dominguez affirme en effet que l'auteur « fut un spectateur et un lecteur de mystères ». V. Dominguez, « Des arts poétiques à la scène. Rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVIe siècle », art. cit., p. 231.

il s'adresse, comme tout dialogue de théâtre, au public, « à ce *il* impassible mais présent qui est aussi comme le choeur de la cité » selon la formule d'Anne Ubersfeld[299].

Toutefois, dans les *Miracles,* le dialogue, compris cette fois au sens strict d'échange à deux voix (autrement nommé *échange dyadique* ou *dilogue*), n'est pas un mode d'échange aisément repérable. Dans ce théâtre où l'action est entrevue dans sa continuité, il est difficile d'isoler des scènes ou des actes où le dialogue supporterait seul l'édifice discursif d'un épisode entier : souvent, le personnage principal continue son discours tout en changeant de lieu, ou bien il est interrompu par des personnages secondaires (chevaliers, messagers...) qui peuvent émettre leur avis ou venir délivrer une information qui mettra un terme à l'échange. Le dialogue dans les *MNDpp* est donc souvent un acte public proféré devant des témoins silencieux, représentants sur la scène de la société devant laquelle le drame se joue. De surcroît, la Vierge, les anges et Dieu y sont des spectateurs constants, qui, s'ils sont « néantisés »[300] la plupart du temps, se rappellent toujours à la mémoire du personnage principal et aux yeux des spectateurs au cours du jeu. L'échange verbal apparaît donc comme particulièrement souple et, comme le signale Jelle Koopmans, « si le dialogue fonde, d'une certaine manière, le théâtre, il ne s'y limite pourtant pas »[301] : mode d'échange privilégié des personnages, il n'est pas unique et ne saurait être le noyau de la pièce. C'est donc sous ses formes multiples qu'il convient de l'aborder.

a. L'usage modéré du dialogue

La fonction première de l'acte de communication est référentielle et au théâtre, elle devient double : entre les personnages, l'échange d'informations permet de faire progresser l'action ; adressé au public, il sert également à dispenser des éléments de compréhension liés au contexte spatio-temporel et à l'enjeu de la pièce.

On pourrait penser que les dialogues à visée informative trouveraient une place naturelle au début des pièces, où le système dialogique permettrait de présenter de manière naturelle les fils de l'intrigue. Le dialogue, au sens strict du terme, est cependant rare dans les *MNDpp* et particulièrement au seuil de ceux-ci : à peine un quart des miracles proposent d'entrer dans la pièce par ce type d'échange[302]. Lorsque c'est le cas, le dialogue se limite souvent à un seul échange de répliques et sert de transition vers une scène polyloguée, ou plus rarement, monologuée (*MNDpp*

[299] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 26.

[300] La formule est de Henri Rey-Flaud ; elle rend compte de l'occultation dont les personnages font l'objet lorsqu'ils occupent leur « lieu » et qu'ils ne participent pas à l'action. Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 38.

[301] Jelle Koopmans, « Mises en jeu, mises en scène du dialogue » *in* Denoyelle Corinne éd., *De l'oral à l'écrit, le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, *op. cit*, 2013, p. 105.

[302] Seuls les *Miracles* V, XII, XV, XVI, XVIII, XXII, XXVII, XXXIII et XXXVII ont recours au dialogue pour ouvrir la pièce.

XXXIII et XXXVII). Le contenu informatif de ces répliques liminaires est mince et se solde souvent par le départ d'un ou des deux actants vers un autre lieu, ainsi que le figurent les premiers vers du *Miracle de Theodore* :

LE MARI THEODORE
Belle doulce suer Theodore, 1
Je vous dy bien je deusse ore
Estre avec mon seigneur en guerre
Pour honneur et prouffit acquerre.
Mes gens en sont pieça alez. 5
D' estre plus ci ne me parlez:
G' y vois; ne sçay quant revenray
Ne conment je besongneray.
A Dieu vous dy.
THEODORE
Mon seigneur, pas ne vous desdi. 10
Alez, a la vierge Marie
Qui vous soit et dame et amie!
Cy demourray [303].

Placé en ouverture de la pièce, le dialogue devient la forme discursive de la transition. Il permet en effet un échange rapide en présentant les éléments informatifs de manière resserrée. Ici, le contenu référentiel est réduit à l'essentiel pour le personnage principal, Théodore, et pour le public : ces quelques vers renseignent sur l'action de l'époux – son départ en guerre – mais les informations contextuelles, spatio-temporelles sont expédiées dans l'unique vers « *g'y vois ; ne sçai quant revenray* » et apparaissent comme sciemment approximatives : le lieu de départ de l'époux demeure inconnu et la durée de son séjour, indéterminée. De fait, on peut déjà pressentir le danger suscité par ce départ précipité : la sécheresse du dialogue et son déséquilibre – la réponse de Théodore semble à peine écoutée par son mari – laisse présager la perturbation consécutive à cette première scène : trop informative et trop peu expressive, cette scène de départ, et non d'adieu, souligne combien l'époux délaisse son épouse avant même de partir en guerre.

Les autres occurrences de dialogue liminaire témoignent également de ce caractère transitoire. Quand il est déployé au début du jeu, le dialogue vise à aboutir à une décision et un mouvement rapides. La scène d'ouverture du *Miracle de la mere du Pape* se résume ainsi à une suite de petits dialogues situés dans des lieux différents : la mère du pape prie le clerc *Robinet* d'aller demander au pape si un sermon est prévu. On suit donc Robin dans son aller-retour de la mère à son fils le pape, et du pape à sa mère.

Le dialogue permet en outre de mettre en scène des situations initiales contrastées, qui semblent se répondre. Ainsi l'échange du *Miracle de l'enfant donné au diable* (I)[304] fait écho à

[303] *Miracle de Theodore,* M. XVIII, v. 1-13.
[304] Une courte prière de « la dame » à la Vierge débute toutefois la pièce. Le dialogue entre les époux suit immédiatement.

l'ouverture du *Miracle de saint Alexis* (XL) par contraste : alors que le dialogue du premier miracle prépare le péché des époux (les deux personnages jurent devant Dieu et la Vierge de rester chastes mais échouent quelques vers plus loin), le dialogue de la dernière pièce met en scène la vertu des parents d'Alexis, Aglais et Eufémian, qui préparent un repas de charité pour les pauvres et se jurent également de vivre chastement – cette fois avec succès. L'opposition entre ces scènes, situées de part et d'autre du corpus, est d'autant plus mise en valeur qu'elles font appel au même système discursif. Leur antagonisme saisissant ajoute au recueil une cohérence singulière.

L'analyse de l'ouverture des miracles permet deux remarques : d'une part, le dialogue y autorise un échange rapide et est utilisé dans ce cas à des fins pragmatiques, d'autre part, lorsqu'il est plus long, il revêt une fonction symbolique. On peut en fait élargir ces remarques à l'ensemble de l'économie du miracle : contrairement à ce que l'histoire du théâtre et la logique[305] laisseraient penser, le dialogue (au sens strict d'échange verbal à visée informative ou expressive entre deux actants) ne semble pas être le mode *normal* et privilégié de l'échange verbal dans les *MNDpp*, qui font un usage plus fréquent du polylogue. Certes, celui-ci rappelle souvent le dialogue en appariant deux voix tour à tour, mais il en diffère par sa nature publique, puisque la parole échangée est entendue par tous les personnages présents au cours de la scène. L'action du miracle, jouée aux yeux de toute une société représentée sur scène et par les spectateurs, est en réalité intrinsèquement ouverte et fait donc du dialogue privé un usage significatif.

b. Fonctions de l'échange privé

Lorsqu'il est utilisé à des fins autres que pragmatiques, le dialogue met en scène des épisodes de nature privée : le complot, la confidence, l'échange amoureux, la confession ont naturellement recours à ce type d'écriture. Ces types de scènes donnent lieu à des configurations dialogiques diversifiées, puisqu'elles reposent sur un équilibre relatif à la nature du message à transmettre.

La longueur des répliques révèle les relations entre les personnages. Lorsque les répliques sont symétriques, elles témoignent d'un rapport de force équilibré entre les actants. Les scènes d'échange amoureux, ou de partage d'un secret, présentent donc des répliques symétriques, les deux

[305] Anne Ubersfeld précise par exemple que « le polylogue existe depuis le début du théâtre, puisqu' « il suffit d'un personnage de plus et le dialogue d'un protagoniste avec le choeur se transforme en relation complexe » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 35-36.). Les *MNDpp* incitent à considérer les relations entre dialogue et polylogue à rebours de cette définition traditionnelle : le polylogue y étant le mode primordial de l'échange, le dialogue devient une situation discursive exceptionnelle. Malgré tout, la relation entre les personnages qui polyloguent reste essentiellement dialogique, car centrée sur la relation *je/tu*, bien que les référents de ces pronoms varient constamment. Enfin, l'échange est toujours destiné, plus ou moins implicitement, à l'instance tierce du spectateur.

actants partageant le même objectif. L'extrait suivant, issu du *Miracle de la femme du roi de Portigal*, montre ainsi l'équilibre entre les répliques de la femme du roi du Portugal (*la fille*) et celles de sa cousine (*la niepce*), auprès de qui la jeune femme est venue chercher secours et conseil après avoir été trompée par le sénéchal :

Si vueil de vous pour Dieu savoir 690
Quel conseil j' en pourray avoir.
Je vueil la chandelle alumer,
Pour miex congnoistre et aviser
Quelz homs il est.
LA NIEPCE
Alons le voir, puisqu'il vous plaist. 695
Se c'est li roys, si le gardons.
Se c'est autre, si li copons
Le chief, si le gettons ou puiz
De ceens: ja n' iert veuz puiz
Ne ravisez. 700
LA FILLE
Ma cousine, bien dit avez.
Or le regardons bien a plain.
Mon seigneur a vis cler et plain,
Et cilz l'a noir, viel et froncié.
Je lo qu' il ait le chief tranchié 705
En son dormant.
LA NIEPCE
Jamais n'en ira plus avant:
Tranchez li le chief de s'espée.
Elle est assez tranchant et lée
Pour tel fait faire. 710
LA FILLE
Doulce mére Dieu debonnaire,
Ne me vueillés mau gré savoir
De ce fait : vous savez le voir,
Dame, qu' il m'a deshonnorée;
Car par lui sui depucellée. 715
Vierge, la penance en feray,
Quant confessée m' en seray.
Vez la, c'est fait[306].

L'équilibre dans la longueur des répliques révèle l'équilibre de pouvoir dans la relation entre les jeunes filles : protagoniste de la pièce, la *fille* est victime de nombreux malheurs et dans un premier temps sa cousine se révèle être pour elle un adjuvant précieux, dépassant même ses fonctions de confidente : c'est en effet elle qui émet l'idée de l'alternative macabre (préserver la vie du roi ou bien tuer l'intrus, v. 696-700) puis qui arme le bras de sa cousine (v. 708), en lui laissant cependant chaque fois le soin de commettre seule le forfait. Quand la *niepce* conçoit le meurtre, la jeune femme l'exécute : à ce titre, on remarque que le parallèle entre les répliques v. 695-705, exactement

[306] M. IV, v. 690-718.

de six vers chacune, est prolongé par un écho verbal, tenant aux termes de reprise *(se c'est **li roys**... / se c'est **autre**...* puis *Mon **seigneur/ cilz**).* Le dialogue vise à souligner toute l'ambiguïté de l'attitude de la cousine, à la fois adjuvante et inspiratrice du péché. L'équilibre entre les répliques se poursuit lorsque les jeunes femmes jettent la tête du sénéchal dans un puits puis se jurent de garder le secret (v. 719-748). Dans cette scène de confidence, l'équilibre verbal entre la *fille* et sa cousine présage le renversement de leurs pouvoirs et la trahison de la confidente, lorsque celle-ci tente finalement de remplacer sa cousine en tant qu'épouse du roi.

L'échange amoureux est un autre exemple où l'équilibre du dialogue est respecté. Dans ce cas, le but recherché par l'acte de communication est expressif, et non plus (seulement) référentiel. L'échange amoureux est cependant rare dans le corpus, l'amour charnel étant peu valorisé. On en trouve quelques exemples lorsque cet amour devient débordant et source de péché, comme dans le *Miracle de l'abbesse grosse* :

Vien t' en avec moy sanz delay,
Perrot: il te fault entremettre 185
De moy briefment faire une lettre;
Or te delivre.
LE CLERC
Dame, sachez ne suis pas yvre
Que je ne la face si bien
Qu' il n' y ara faulte de rien. 190
Ou l'irons faire?
L'ABBESSE
En ma chambre, dessus ceste aire,
Et n'escri fors que mon langage.
Que t'en semble il en ton courage?
Par ta foy, me sçay je acquitter 195
De bien une lettre dicter?
Or me di voir.
PERROT LE CLERC
Selon ce que j' ay de savoir,
Ma dame, je vous jur sur m'ame
C' **onques lettre n' oy par femme** 200
Si bien ditée.
L'ABBESSE
Or la me clos sanz demontée,
Si que g'y mettray mon seel.
Tien: je te pri pour saint Marcel
Que tu la portes sanz detri 205
La ou tu scez, et si li dy
Qu' il m'en rescrise.
LE CLERC
Dame, je feray sanz faintise
Vostre conmant[307].

Perrot obéit aux ordres de l'abbesse. Mais cette scène met en place un double langage, trahi par la

[307] M. II, v. 184-209.

longueur des répliques du clerc qui ne se contente pas d'obtempérer mais au contraire, entretient le badinage avec la jeune femme. De son côté, l'abbesse utilise le prétexte de la lettre pour jouer de sa complicité avec le clerc : la missive devient ainsi l'objet d'une hypallage, doté de qualités hyperboliques (v. 200-201), et le secret s'instaure de manière incongrue, lorsque le lieu de la missive se trouve désigné par la périphrase énigmatique « *La ou tu scez* ». Le dialogue devient ici arme de séduction et l'objectif référentiel se double d'un objectif expressif. Le relatif équilibre des répliques s'explique par la visée cachée de la rencontre, l'échange amoureux.

Les épisodes mettant en scène un couple sont aussi l'occasion de la confidence. Dans ce cas, l'équilibre est nécessairement faussé, le confident étant avant tout le support de la révélation. Cependant, dans les *MNDpp*, le confident garde un rôle à jouer, par exemple dans le *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie*, où la révélation occupe un rôle tant au niveau de l'intrigue que pour distiller des éléments d'information auprès du public. Après la confidence de l'épouse à l'époux – l'ancienne *nonne* a fait un rêve glaçant dans lequel la Vierge la menaçait de voir les portes du paradis se refermer pour elle – vient le temps des décisions, où l'époux joue un rôle prépondérant :

DEUXIESME NONNE
Mon treschier seigneur debonnaire,
Par aage avons bien passé nonne:
Pour Dieu, que je ressoie nonne;
Car desoresmais vueil beter
Mon corps par penance et mater 950
Si que, se Dieu plaist, j' aquerray
L' amour de Dieu que perdu ay
Par ma folie.
LE CHEVALIER
Dame, grant dueil en moy s' alie
Quant ainsi laissier me voulez; 955
Et nonpourquant vous le ferez,
Car a l' abbesse vous menray,
Qui est m' antain, et vous feray
Vostre paiz, ne vous doubtez mie.
Mais je vous dy bien, doulce amie, 960
Pour ce que pour m' amour yssistes
De cloistre et avec moy venistes,
Cloistrier pour vostre amour seray
Si tost qu' apaisié vous aray:
Telle est m' entente. 965
DEUXIESME NONNE
Sanz plus faire cy longue attente,
Sire, pour Dieu, alons bonne erre
A l' abbesse mercy requerre.
A ces enfans bien revenrez
Et, s' il vous plaist, vous leur ferez 970
Bien, conme aux vostres.
LE CHEVALIER

Dame, je sçay bien qu' ilz sont nostres.
En la garde Dieu les lairay,
Car ja mais ne retourneray
Cy endroit pour biens que g' y aie. 975
La paour de Dieu trop m' esmaie,
Que griefment m'ame ne pugnisse
Pour les pechiez qu' ay faiz con nice.
Alons men tost, mouvez devant [308].

Les répliques des deux personnages ont une valeur informative. L'épouse fait part à son époux de sa résolution sur le plan spirituel, tandis que le mari prend en charge les conséquences matérielles de la décision de sa femme : l'épouse informe son époux de son départ vers le couvent et confie les enfants aux soins de leur père. Mais la résolution de l'épouse suscite une vocation immédiate chez le *chevalier* soudain conscient de leur erreur, ce qui tend à renverser quelque peu l'équilibre de la parole du côté de celui-ci. Le dialogue devient ainsi pour les personnages l'occasion de partager des sentiments communs et de trouver chez l'autre un écho aux angoisses personnelles. La peur de Dieu et le lexique de la contrition se retrouvent d'un personnage à l'autre, au début et à la fin de l'extrait (v. 950-953 puis 976-979), le dialogue permettant la propagation du repentir.

Ces exemples permettent de constater que le dialogue dans les *MNDpp* est peu utilisé en tant qu'artifice dramatique, les échanges visant la plupart du temps l'échange d'informations. Il s'assimile donc rarement au *faux dialogue*, qui désigne les cas où le dialogue n'est utilisé qu'afin de permettre à un des actants principaux de se confier, l'autre actant – le confident – ne servant qu'« à relancer son discours par de rares paroles »[309]. Au théâtre, cette convention permet davantage de réalisme au sens où elle évite de recourir au monologue. Dans le corpus, l'usage du *faux dialogue* est limité aux instants de transition : lorsqu'il s'agit de se déplacer d'un lieu à un autre, ou lorsque les personnages principaux ordonnent à leurs messagers ou écuyers de leur ouvrir la voie, le contenu informatif pour le public comme pour les personnages est faible et ne sert qu'un objectif pragmatique. Dans les *MNDpp*, les déséquilibres dans la distribution des paroles se justifient généralement au plan de l'action.

Les scènes de confession sont un exemple de ces déséquilibres justifiés : l'apparition d'une confession dans l'économie du miracle est légitimée par la nécessité dramatique du repentir du personnage. Le statut d'*auditeur* du prêtre recevant la confession est justifié par la nature de l'acte de confession même : son rôle n'est pas « vide » ou pure fonction. Le cas de la confession de la reine du *Miracle de la femme du roy de Portigal* est à ce titre emblématique : la jeune femme, prise de remords à la suite du meurtre du sénéchal puis de sa cousine, se confesse auprès du chapelain du

[308] M. VII, v. 946-979.
[309] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 26.

roi, qui note sa déclaration par écrit puis la montre au monarque. Le viol du secret confessionnel lui coûtera cher, puisqu'il sera exécuté alors que la jeune femme sera réhabilitée en tant que reine. Cette fin malheureuse pour le traître souligne l'idée que le dialogue confessionnel n'est pas une facilité dramaturgique s'assimilant au faux dialogue, mais une nécessité au sein de l'intrigue : le dialogue, et en particulier la confession, est un acte considéré comme privé, et la trahison du prêtre, qui fait passer l'acte intime de confession à la sphère publique sans l'accord de la jeune femme, est durement punie. Cela tend à confirmer la nature privée du dialogue dans les *MNDpp,* et sa justification sur le plan fictionnel.

Au niveau des personnages donc, les énoncés présents dans les dialogues qui n'occupent pas un rôle purement conventionnel se révèlent très souvent pertinents[310]. Dans les *MNDpp*, même lors des échanges déséquilibrés (confessions, récits...), les personnages auditeurs n'ont pas pour unique fonction d'écouter, ils orientent le cours du récit à partir des informations qu'ils reçoivent. Dans ce type d'échange, le public, quant à lui, n'apprend rien de nouveau, tout ce qui est narré ayant déjà été montré sur scène. Au niveau des spectateurs, la « maxime de relation » est donc souvent mise à mal : particulièrement lors des confidences ou des confessions, la pertinence des énoncés n'est souvent valide qu'au niveau des personnages, ce qui crée un déséquilibre dans les connaissances entre les actants et le public. En d'autres termes, les confessions et les résumés d'actions répètent des éléments du contexte ou de l'action connus du public et ignorés des autres personnages. Toutefois, ces redites ne sont pas perçues par le public comme superflues, sans quoi elles auraient peu à peu disparu des stratégies dramaturgiques retenues par les auteurs. La mise en forme du dialogue des *MNDpp* présente donc des stratégies spécifiques, singulières ; ainsi, la confession ou le récit sacrifient l'excès informatif qu'ils constituent à la clarté du message édifiant.

c. Les « fausses confidences » : usages détournés du dialogue

Les dialogues des *MNDpp* se caractérisent par leur nature privée et par leur pertinence au niveau des personnages. Par conséquent, les usages détournés du dialogue sont rares et suscitent

[310] Cette règle conversationnelle est nommée par C. Kerbrat-Orecchioni « axiome de pertinence » et « maxime de relation » pour Anne Ubersfeld, qui reprend la définition de C. Kerbrat-Orecchioni : « de façon très intuitive, un énoncé est d'autant plus pertinent qu'avec moins d'information, il amène l'auditeur à enrichir ou à modifier le plus ses connaissances ou ses conceptions. En d'autres termes, la pertinence d'un énoncé est en proportion directe du nombre de conséquences pragmatiques qu'il entraîne pour l'auditeur et en proportion inverse de la richesse d'information qu'il contient ». « Un énoncé sera dit pertinent si l'on peut en tirer certaines conséquences pratiques immédiates ». *Ibid.*, p. 85. En veillant à la pertinence des échanges pour les personnages, le théâtre des *MNDpp* se distingue du théâtre postérieur ou moderne, dans lequel le dialogue permet par exemple de préciser le lieu de l'action au cours de l'exposition, mais sans utilité pour les actants.

l'attention. On recense dans le corpus deux types de « fausses confidences » : ou bien la scène met en place un authentique *témoin caché*, un « voyeur », qui s'immisce dans une scène sans l'autorisation des autres personnages qui ignorent sa présence ; ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, le dialogue entre deux personnages s'effectue tandis que l'un d'entre eux cache sa véritable identité. Il y a donc bien dialogue dans ce second cas, le plus souvent équilibré, informatif, mais l'information véhiculée est fausse ; elle constitue l'acmé du quiproquo et précède de peu la révélation finale. Tandis que ces scènes sont généralement un corollaire du paroxysme tragique dans le théâtre, dans les *MNDpp*, elles constituent un élément déclencheur de la résolution.

La configuration dialogique particulière du *témoin caché* consiste à changer le duo traditionnel du dialogue en triade, sans que les deux personnages parlant en aient connaissance. Cette scène n'est pas un dispositif privilégié des miracles, probablement du fait de leur nature même : dans une histoire où Dieu veille à tout, les « voyeurs » sont inutiles. Lorsque toutefois ce procédé ambigu apparaît, sa charge tragique est annulée. En effet, d'une manière générale, le *témoin caché* n'intervient que dans les scènes miraculeuses : sa fonction est alors positive et il devient l'instrument d'une conversion collatérale à l'action miraculeuse principale. En d'autres termes, un témoin assiste à une visitation céleste, sans en être le destinataire et sans y être convié ; c'est donc souvent plus par fascination que par malice que ces personnages intègrent la scène en tant que témoins. Citons à cet égard le cas du riche Zoile qui assiste à l'intervention de la Vierge dans le *Miracle de Pierre le changeur* : le marchand Zoile, qui a acheté Pierre en tant qu'esclave, se cache après avoir entendu le chant des anges pour tenter de percer leur origine et il comprend alors que son esclave est un saint homme. Le « voyeurisme » voit ici sa valeur s'inverser : normalement répréhensible, la curiosité de Zoile est ici piquée par la beauté vertueuse du chant des anges. Cette scène ambiguë annonce la conversion prochaine du marchand.

DEUXIESME ANGE	ZOILE
C' est raison: nous qui frequantons	Qu' est ce ci ? Je n' ay point apris
Avec Dieu continuelment,	A oir telle melodie.
Or sus, chantons joyeusement	Que peut c' estre? ne scé qu' en die. 1575
Et par leesse. 1530	Je croy qu' esperiz des cieulx sont
ZOILE	Qui par cy deduisant s' en vont.
Egar! par Mahon mon Dieu, qu' est ce?	**Voulentiers ay oy leurs vois,**
Quelle part demeurent ne hantent	**Mais nul n' en ay veu ne voiz,**
Ceulx qu'ay oy qui si bien chantent?	**Combien que moult y ay tendu;** 1580
Savoir me convient qui il sont :	Et si ay je bien entendu
Il me semble que par la vont. 1535	Que jusqu' a mon serf sont alé,
Onques mais si doulz chant n'oy.	Voire, et si ont a li parlé.

Il m' ont si le cuer esjouy Que je les vueil aler veoir. Egar! Pierre voy la seoir, Mon serf. De quoy me sert il la? 1540 Homme ne femme entour li n' a. **Un po plus près m' aproucheray** **Et ce qu' il y fera verray** **Sanz mot nul dire.** DIEU Oste toy de tristesce et d' ire, 1545 Pierre amis, et fay bonne chiére. Entre moy et ma mére chiére Te venons veoir **en secré**[311]. [...]	Je ne say se son Dieu seroit Qui d' aucune chose l' aroit 1585 Enorté ou admonnesté; Car je tien bien pour verité Qu' il est un saint homme en sa loy, Et si voy que pour la grant foy En quoy son Dieu pour moy deprie 1590 Mes biens accroist et monteplie, Et je li pense a restorer. Ores encor le lais orer Et m' en revois[312].

Dans cette scène, le dispositif scénique s'affirme avant tout comme un artifice discursif : la discrétion que choisit Zoile tient plus à son silence qu'à sa cache, comme l'indique la formule négative du v. 1544 (« Un po plus près m' aproucheray / Et ce qu'il y fera verray / Sanz mot nul dire »). Le témoin caché est cependant trompé dans ses attentes : bien qu'il se tienne coi pour profiter de la beauté de la scène, celle-ci se dérobe à ses yeux. À travers cette scène, la communauté chrétienne – Pierre, et plus largement, l'ensemble du public – célèbre ses propres valeurs[313] : sans aucun doute, Pierre et le public peuvent assister à la scène que le témoin caché affirme ne pas être en mesure de voir, malgré tous ses efforts (« Combien que moult y ay tendu », v. 1580). Le chant auquel Zoile ne peut accéder permet de célébrer les initiés qui peuvent, eux, contempler les mystères de la foi *en secré*. L'immoralité de la démarche de Zoile contraste en effet avec la sainteté des actants présents. Bien qu'émerveillé, Zoile n'est encore qu'à mi-chemin de la conversion, puisqu'il est attiré par la beauté du chant des anges mais ne songe qu'aux bienfaits matériels que Dieu pourrait lui apporter. La scène du témoin caché met ici en valeur l'impiété du changeur et la nécessité de sa conversion[314].

La deuxième configuration de dialogue subverti est particulièrement visible dans les miracles dits de « l'héroïne injustement persécutée » : Osanne parle à son époux alors qu'elle est

[311] M. XXXVI, v. 1527- 1548.

[312] *Idem*, v. 1573-1594.

[313] Comme l'indique Élisabeth Gaucher-Rémond, « Seul le phénomène miraculeux modifie une situation, individuelle ou collective, physique ou psychique, et se traduit par une rupture, que perçoit non seulement le bénéficiaire mais aussi la collectivité qui l'entoure ». Élisabeth Gaucher-Rémond, « La Vierge dans le trente-troisième Miracle de Notre Dame par personnages (Robert le Diable) », art. cit.

[314] Le corpus comporte un autre exemple de *témoin caché*, qui poursuit cette fois un but laïc : dans le *Miracle de Berthe* (v. 2471-2526), le roi Pépin, souhaitant savoir si la jeune femme qu'il a rencontrée dans la forêt est Berthe, se dissimule derrière un rideau afin d'écouter la discussion entre Simon, Constance et Berthe à ce sujet. Mais la scène se solde paradoxalement par un échec : Berthe, bien qu'en confiance et ne se sachant pas écoutée, ment résolument à Simon et Constance sur son identité et leur répète être une simple jeune fille ayant fui la méchanceté de sa belle-mère. La configuration scénique, qui vise à obtenir une information secrète, s'avère donc inutile dans l'économie de la pièce. Déjà présente dans la source romanesque, cette scène a cependant été conservée, sans doute pour renforcer l'ironie dramatique qui précède la reconnaissance finale.

déguisée en servante (*Miracle du roi Thierry*) ; Ysabel se fait passer pour un homme auprès de l'empereur et de son armée (*Miracle de la fille d'un roy*) ; le chevalier Anthenor, pour laver l'honneur de la marquise de la Gaudine, cache son identité à son ennemi, l'oncle traître (*Miracle de la Marquise de la Gaudine*). Les personnages de saints, par désir de couper toute attache avec le monde, cèlent leur identité à leur propre famille : c'est le cas de Théodore (M. XVII), d'Anthure, la mère de Jehan Bouche d'Or (M. VI) ou encore d'Alexis (M. XL). Le dialogue prend ainsi des allures mystérieuses, et voit la clarté, la validité de son contenu informatif annulées pour un temps, jusqu'à la révélation finale et le retour à l'ordre initial.

Osanne, victime de la méchanceté de sa belle-mère qui fait croire à son fils le roi Thierry que sa femme a enfanté trois chiens, est reniée par son époux, condamnée à mort par sa marâtre. Les trois hommes chargés de son exécution, apitoyés par son sort, lui laissent cependant la vie sauve. Pour faire croire à sa mort, ils la laissent dériver sur un bateau sans voile ni gouvernail, qui la conduit, avec l'aide de la Vierge et de ses anges, jusqu'à Jérusalem. Là-bas, la jeune femme est recueillie par un couple d'aubergistes, qui l'engagent comme chambrière et finissent par la considérer comme leur propre fille. Au bout de douze années, le couple décide de se retirer du monde et d'entrer dans les ordres et lègue à Osanne toute sa fortune ainsi que la charge de l'auberge. Le miracle pourrait tenir dans cette altération radicale du statut de la jeune femme, mais dans la mesure où le drame vise généralement le retour à l'ordre inital[315], il met en place une scène de quiproquo qui aboutit finalement à la reconnaissance des deux époux. Le roi, venu guerroyer contre les Sarrasins à Jérusalem et finalement victorieux, s'arrête sur le chemin du retour à l'auberge tenue par Osanne, et tient à ce que la séduisante hôtesse partage son repas. Pour éviter d'être reconnue, Osanne s'est auparavant affublée d'un *cuevrechief* et a couvert son visage, mais les deux époux sont inéluctablement amenés à se découvrir l'un à l'autre :

LE ROY		De vostre corrouz il m' annoye,	
M' ostesse, sa! pour ceste fois		Si ne vous peut il que grever.	
Je vueil que seez devant moy;		Avant! apportez a laver;	2290
Car quant femme a ma table voy,	2265	Ostez de ci.	
J' en sui plus aise.		[….]	
OSANNE		LE ROY	
Sire, je vous pri qu' il vous plaise		Tempré ceste yaue bien avez.	2295
Que pas n' i siesse.		Versse, verse. Diex! qu' elle est bonne!	
LE ROY		Or avant a m' ostesse en donne.	
Vous serrez, voir, aussy grant piéce		Lavez, m' ostesse.	
Con nous; n' en faites ja dangier.	2270	OSANNE	
Or avant! pensez de mangier,		Combien qu' en mes mains n' ait pas gresse,	
Et faites bonne chiére, dame.		Sire, feray vostre conmant;	2300
Conment avez nom, par vostre ame ?		Mais cel annel mettray avant	

[315] Ainsi que le précise R.L. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 154-155.

Dites le moy.		Cy devant moy.	
OSANNE		LE ROY	
Servante, sire, en bonne foy,	2275	Dame, cest annel que ci voy	
Pour ce que voulentiers je sers		Vous plaira il a le me vendre?	
Grans et petiz, et frans et sers;		Dites, m' amie, sanz attendre:	2305
Servante ay non.		S' il vous plaist, je l' achateray,	
LE ROY		Et sachiez je vous en donray	
C' est pour vous un noble renom		Plus qu' il ne vaille.	
Et dont miex valoir vous devrez.	2280	OSANNE	
Egar! dame, pour quoy plorez,		Sire, je vous pri, ne vous chaille	
Se Dieu vous voie?		De le plus ainsi barguignier;	2310
OSANNE		Car pour amour d' un chevalier,	
Certes, sire, morir voulroie		Qui le m' a, sire, en verité,	
Quant me souvient de mon mari,		Donné (et en ceste cité	
Qui mors est: pour ç' ay cuer marri,	2285	Encore est), je le garderay;	
Je n' en puis mais.		Ja, certes, ne le venderay	2315
LE ROY		Jour de ma vie.	
Je n' en parleray, dame, huymais:		[…] [316]	
Je voy que n' estes pas en joye ;			

La reconnaissance progressive des deux époux est matérialisée de deux manières. Tout d'abord, la charge informative du dialogue est annulée par le ton nébuleux d'Osanne, entre précision référentielle et discours généralisant (« Servante ay non », v. 2178, « Pour amour *d'un* chevalier », v. 2311). L'échange informatif passe alors par l'expressivité de la parole de chacun : le roi flatte la jeune femme sur son nom *Servante* (v. 2179-2180), s'émeut lorsqu'elle pleure (v. 2281-2282) ; de son côté, Osanne fait au roi une déclaration d'amour déguisée en souvenir (v. 2311-2316). Au niveau logique, Osanne voile donc le contenu référentiel en rendant anonyme le *chevalier* qui lui remit l'anneau, mais la charge expressive du souvenir reste bien présente, comme en témoigne son émotion. Au niveau du jeu, le rapprochement physique des deux personnages scelle la prochaine révélation : Osanne et le roi partagent d'abord le repas, puis la jeune femme lave les mains de son époux. Cette subversion de la fonction référentielle du langage en fonction expressive témoigne d'un souci de variété dans les configurations dialogiques.

Alors qu'Osanne se contente de celer son identité, la dissimulation des personnages peut mener au mensonge, à l'invention pure. Le contenu du message est ainsi doté d'une valeur informative fictive, justifiée par la nécessité pour le personnage de préserver son identité. C'est le cas dans le *Miracle de l'empereris de Rome.* Tout comme Osanne, l'impératrice de Rome est livrée à la mer, après avoir été victime de la calomnie de son beau-frère. Alors qu'elle a échoué sur un rocher, elle reçoit la visite de la Vierge puis est sauvée par un *marinier.* Pour éviter d'être reconnue, la jeune femme invente de toutes pièces le malheur qui l'a conduite sur son pauvre récif :

[316] M. XXXII, v. 2263-2316.

L'ESCUIER
Que pourroient il ylec faire?
Certainement g' y vois savoir.
E! m' amie, dites me voir:
Estes vous toute seule cy ? 1350
Qu' i faites vous, pour Dieu mercy,
En ytel point?
L'EMPERERIS
Sire, ne vous mentiray point:
La mer m' y a jetté et mis,
Ou sont noiez touz mes amis, 1355
Un frére et six cousins qu' avoie.
Avec eulx oultre mer aloie,
Dont je me puis fole clamer,
Car tant a fait tempeste en mer
Que nostre nef rompy en deux. 1360
Ne say conment eschapay d'eulx;
Mais la mer icy m'a jetté,
Ou je suis en telle orfanté
Que ne menjay il a trois jours:
S' ay esté en ce point touz jours 1365
Que me veez.
L'ESCUIER
Dame, cy plus ne vous seez:
Venez vous ent avecques moy;
Je feray tant, foy qu' a Dieu doy,
Que vous serez bien repeue, 1370
Et d' une robe revestue.
Et ne soufferray a nul fuer
C' on vous face ne qu' a ma suer;
N' en doubtez pas[317].

Le récit inventé par l'impératrice est empreint d'une tonalité pathétique qui le rend pragmatique : l'histoire malheureuse semble destinée à apitoyer l'auditeur. Le résultat est immédiat : *l'escuier* la traite immédiatement comme sa *suer* en lui promettant de la nourrir copieusement et de la vêtir de manière décente. Ce mensonge souligne avec force le fossé qui sépare la morale humaine, qui condamne catégoriquement le mensonge, des plans célestes : pourtant récompensée de sa foi par la visite de la Vierge, la jeune femme condamnée à mort par son époux n'est pas pure de toute faute. Accusée de traîtrise à tort, elle emploie pour se sauver des moyens parfois condamnables (elle met en prison son beau-frère qui a tenté de la séduire, fait preuve d'autorité envers sa suivante Ysabel...). Ambigu, le personnage de l'impératrice fait donc preuve à plusieurs reprises d'une ingéniosité frôlant la malice. L'imagination féconde de la jeune femme, mise au service du mensonge, sert son projet de réhabilitation. Le dialogue devient alors un instrument de manipulation. Cette ambiguïté du personnage sert le projet démonstratif du recueil des *MNDpp,* qui vise à rendre compte de l'immense bienveillance de la Vierge, qui sauve le personnage humain tant qu'il place en elle et en

[317] M. XXVII, v. 1347-1374.

Dieu sa foi et son espérance.

Ces dispositifs dialogiques particuliers, voire galvaudés, qu'engendrent les dissimulations d'identité ou les mensonges pieux permettent, en creux, de faire valoir le fonctionnement « normal » du dialogue : naviguant entre faux équilibres et véritables symétries, le dialogue dans les *MNDpp* sert des stratégies diversifiées, tout en affirmant sa nature privée.

d. Polylogues : la triade et le choeur

Au fonctionnement duel et privé du dialogue répond un autre régime de la distribution de la parole dans les *MNDpp*, celui du polylogue. De nature publique, il se déploie dans un espace généralement plus vaste. Ses combinaisons sont néanmoins limitées. Dans les *MNDpp*, les configurations principales sont de deux sortes : le trilogue, reposant sur le schéma ternaire, essentiel dans la société chrétienne du Moyen Âge ; le choeur, où les « voix concourantes »[318] se confondent en une voix unique.

- ***La triade***

Comme le dialogue, le trilogue a une forme souple dans le corpus. Il est donc souvent « plus ou moins » échange à trois, des personnages secondaires pouvant à tout moment interrompre la conversation trilogique.

Les *MNDpp* font un large usage du trilogue, dans la mesure où celui-ci est le support d'échanges conventionnels qui régissent des situations stéréotypées. En cela, le trilogue est la manifestation du cadre de pensée médiéval : la structure familiale (père, mère, enfant), le procès (accusation, défense, juge), le conseil (seigneurs et vassaux), l'écoute d'un sermon... sont autant de contextes institutionnels qui supposent une pluralité de locuteurs très souvent réduits à trois, ce chiffre devenant dans ce théâtre la métonymie conventionnelle de la multiplicité.

Le trilogue est une forme plastique, qui peut s'assimiler à l'échange privé et, à l'autre bout du spectre de ses combinaisons, figurer un véritable polylogue comportant divers centres. Sa structure, pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, est complexe, puisque le « non locuteur » peut être le « destinataire direct » ou « indirect » de l'énoncé[319]. Ceci permet une diversité de combinaisons possibles : ou bien le locuteur s'adresse aux deux non-locuteurs de manière collective, ou bien il

[318] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 36.
[319] Catherine Kerbrat-Orecchioni et Christian Plantin dir., *Le trilogue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 1-3.

privilégie l'un des deux non-locuteurs, le troisième se trouvant exclu de l'échange et occupant, temporairement du moins, le statut de destinataire indirect. Les répliques permettent en outre de faire évoluer la configuration au cours de l'échange.

La triade trouve un déploiement particulier au sein de la cellule familiale. Dans ce cas, le trilogue occupe le même espace et la même fonction que le dialogue, c'est-à-dire celui d'échange privé. L'exposition du *Miracle du roi Thierry* repose précisément sur ce type de trilogue familial :

OSANNE
Mon treschier seigneur, s' il vous plaist, 1
Ne vous puis longues tenir plait;
Plaise vous un po espartir
A vous de ci endroit partir
Et aler en autres parties, 5
Car je doubt bien que deux parties
De mon corps faire ne me faille.
Ha! Diex, vraiement je travaille
D' enfant, chier sire.
ROY THIERRY
Dame, je ne vous sçay que dire: 10
Je m' en vois sanz plus de demeure.
La mére Dieu vous doint bonne heure!
Mére, tenez vous avec elle
Et vous et vostre damoiselle:
Compagnie li convient il 15
Pour garder son corps de peril,
Vous le savez.
LA MERE AU ROY
Biau filz, verité dit avez:
On compaingne bien mendre dame;
Mais ne nous envoiez plus ame, 20
Par amour, pour estre avec elle:
Entre moy et ma damoiselle
Serons assez.
LE ROY
Mére, s' a tant vous en passez,
Ne vous envoieray plus ame; 25
Mais conment pourray savoir, dame,
Quel enfant elle ara eu?
Quant sera né, or soit veu,
Je vous en pri.
LA MERE AU ROY
Je mesmes avant, sanz detri, 30
Biau filz, en seray messagiére.
Alez et faites bonne chiére[320].

L'échange verbal inaugurant la pièce met en place une triade dont le pivot est le roi Thierry, unique personnage de cet épisode à s'adresser successivement à deux interlocuteurs dans une même réplique (v. 10 et 13). Le discours des *MNDpp* est sur ce point particulièrement clair : les ambiguïtés textuelles quant à l'identité du destinataire dans un polylogue sont très rares. Les indices

[320] M. XXXII, v. 1-31.

d'allocution – ici, les apostrophes et les divers impératifs – permettent de saisir très rapidement la distribution de la parole, et par conséquent, sa hiérarchie : Osanne ne fait qu'informer son époux et indirectement sa belle-mère de son état ; par la suite, la jeune femme est exclue des échanges et devient le destinataire indirect des dispositions prévues pour son accouchement, puisque son époux ne s'adresse plus qu'à sa mère. Le trilogue rend ainsi compte du jeu de domination qui s'établit entre la mère, son fils et sa bru. Par ailleurs, le caractère privé de cette scène est patent : son sujet est intime au point que la mère du roi insiste pour que l'accouchement d'Osanne se fasse dans le secret familial (v. 20-23). Cette première scène du miracle expose judicieusement le nœud relationnel qui constitue l'enjeu tragique du drame et figure un exemple particulièrement saisissant de la définition qu'Anne Ubersfeld propose du trilogue :

> […] Bien plus nettement que dans le dialogue, le fonctionnement de la parole dans le trilogue est dépendant de la situation d'énonciation, c'est-à-dire en définitive de la situation de pouvoir. Et, bien plus que dans le dialogue, la parole est fermée, et le spectateur théoriquement exclu : le trilogue est presque par définition un système clos, réagissant selon ses lois propres[321].

Mais dans les *MNDpp*, le trilogue peut être également une forme plus souple qui tolère une ouverture sur le public. Les scènes de justice et de conseil, figurant des institutions publiques, recourent ainsi à l'échange trilogique et même lorsqu'elles comportent plus de trois voix, elles mettent en place un échange triangulaire. Le *Miracle de l'enfant ressuscité* met ainsi en scène un jugement : de l'enquête du baillif à la mise en place du bûcher, le miracle se centre autour du processus judiciaire que subit la jeune femme ayant tué son enfant par mégarde. Le procès, mené par le comte venu tenir ses *assises,* tient quant à lui en 127 vers (v. 982-1109). Si l'on s'en tient au point de vue formel, cet épisode s'assimile à un polylogue, puisqu'on identifie quatre interlocuteurs principaux : le *baillif*, le *conte*, l'*advocat* et la jeune mère accusée. Le comte autorise la jeune femme à s'exprimer après que celle-ci a demandé la pitié de la cour :

LA DAME
Certes creez, mon seigneur doulx, 1010
Que ja de mot n' en mentiray,
Mais verité pure diray.
Il est voir que je me baingnoye
Conme acouchiée que j' estoye
D' un filz qui tant m' a donné paine 1015
Que j' en travaillay bien quinzaine
Et fu de mort en aventure,
Pour quoy de cuer par grant ardure
Mon vray compaignon et ami
Se voua a aler pour my 1020
Nostre Dame du Puy requerre.
Lasse ! pour lui le cuer me serre
De douleur, et je n'en puis mais,
Car veoir ne le cuit jamais,

[321] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 36.

Et s' est alez pour moy orer. 1025
Donc doy je bien pour ly plourer.
Ore de li me tays atant.
Sire, pour baingnier mon enfant
Requis, **et** il me fu baillié,
Mais mon povre corps traveillié 1030
Avoie tant et estourmy
Qu' **assez tost** après m' endormy
Ou baing, **et** l' enfant de mes mains
M' eschappa. N' y a plus ne mains:
Il est com je le vous recorde. 1035
Si vous requier misericorde
A vous touz; ne sçay plus que dire,
Car certes assez me martire
Le dueil que j' ay[322].

Dans la scène du procès, cet aveu constitue une parenthèse pathétique. Le discours de la jeune femme est toutefois construit selon une rhétorique judiciaire rationnelle : les connecteurs logiques fournissent à l'énoncé une rigueur tandis que les connecteurs temporels induisent une précision chronologique, ce qui rend l'aveu crédible. De fait, l'aveu de l'accusée s'assimile à une plaidoirie à travers laquelle la jeune mère réclame la bienveillance de ses juges pour ce crime commis involontairement. À ce titre, le discours a une incidence pragmatique sur l'audience, dont un sergent d'armes, discrètement présent, qui avoue ne pouvoir « *a nul fuer / estre aussi tenuz de plourer* » (v. 1054-1055). Mais très vite le quadrilogue, centré pour un instant autour de l'accusée, se change en un échange trilogique dans lequel l'accusée devient l'objet du discours et son destinaire très indirect. L'*advocat*, séduisant le comte-juge par des arguments fallacieux – il agite devant lui la perspective de se voir confisquer ses terres par son suzerain s'il choisissait l'indulgence – parvient à subvertir l'opinion du juge qui finalement expédie le procès en choisissant pour la jeune femme la mort. Dans leur constitution, les scènes de procès, qu'ils soient humains ou divins, sont similaires. Mais dans la mesure où le jugement divin contredit le jugement rendu par les hommes, les scènes de justice divine ou humaine paraissent finalement antagonistes, l'une et l'autre se définissant par contraste[323].

On voit dans les exemples analysés comment le système discursif met en valeur la domination, voire l'écrasement dont la victime ou le pécheur repentant sont les cibles dans des situations familiales et particulièrement dans les épisodes judiciaires. Cependant pour Gérard Guyon[324], l'originalité des *MNDpp,* au sein du théâtre religieux, tient à ce qu'aucune critique du système judiciaire ne s'y trouve explicitement formulée. Pour le critique, cette absence équivaut à

[322] M. XV, v. 1010-1039.
[323] Ces procès des âmes se déroulent dans les M. I *(Miracle de l'enfant donné au diable*)*,* III(*Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit*), XXXVI (*Miracle de Pierre le changeur*).
[324] Gérard Daniel Guyon, « La justice pénale dans le théâtre religieux du XIVe siècle : les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », *Revue historique de droit français et étranger*, 1991, vol. 69, nº 4, p. 449–486.

une légitimation de la force démesurée exercée par la justice humaine, puisque le juge est finalement toujours sous le coup d'une « délégation » du pouvoir de Dieu qui surveille ses ministres humains ; il y voit l'expression du conservatisme des commanditaires des *MNDpp* :

> Ces œuvres renforcent une image de la justice, finalement incontestable, parce que corrigée de ses erreurs humaines. Elles aboutissent à conforter l'obéissance à un pouvoir qui ne saurait se tromper, ni être critiqué. On y trouve enfin une vision hiérarchique traditionnelle, quoique tardive, que la répétition tente peut-être de justifier, alors que de profondes fractures commencent d'intervenir, tout autant idéologiques que sociales[325].

Toutefois l'analyse des dynamiques du discours, particulièrement du trilogue judiciaire, semble autoriser une conclusion inverse : s'il y a bien ressemblance entre le pouvoir du juge et le pouvoir de Dieu dans les actions et le déroulement du jugement, la justice humaine se montre particulièrement inique dans les *MNDpp*, dans la mesure où elle est pratiquée par des hommes dont les capacités d'empathie envers les accusés sont limitées et dont les préoccupations sont bassement matérielles. À l'inverse, la triade judiciaire que l'on rencontre lors des *procès de paradis*, formée par Dieu *vray juge,* Marie *advocate*[326] et l'accusé-pécheur – ou les diables, selon les miracles – met en scène une justice toute puissante, car infaillible. Dans ces scènes, l'harmonie des décisions prévaut, les discussions entre la Vierge et Dieu se font sans confrontation et on ne juge pas tant le pécheur sur ses actions que sur ses intentions et sa foi.

Le trilogue est nécessairement asymétrique car il est par principe centré autour d'un personnage, comme au début des miracles commençant par un épisode de conseil lorsqu'une figure puissante demande à ses conseillers de formuler leur avis quant à une décision à prendre[327]. Le trilogue apparaît donc comme une situation discursive équilibrée, qui permet de présenter les enjeux du miracle à venir tout en ciselant l'*ethos* du personnage puissant : tandis que l'empereur Julien (M. XIII, *de l'empereur Julien*) adopte une attitude particulièrement dominatrice à l'encontre de ses sergents et tient un discours véhément (il projette d'aller faire la guerre contre les Perses), le roi Clovis se signale par son attitude respectueuse et son écoute envers ses chevaliers et amis qui lui conseillent de chercher à prendre femme. À cette occasion, le roi signale donc sa disponibilité pour la conversion à venir.

Cette variété de situations trilogiques souligne la plasticité de ce type d'échanges ainsi que leur nécessité sur le plan dramaturgique. Le choix du trilogue vise à faire apparaître la complexité des relations affectives, ou au contraire leur harmonie, dont l'expression la plus complète se trouve

---

[325] *Ibid.*, p. 485-486.

[326] On trouve le terme *advocate* notamment dans le M. III, v. 978, et le terme de *vray juge* v. 1000 (*juste juge* également, v. 996)

[327] Pas moins d'un quart des *MNDpp* commencent par une scène de conseil trilogique. Voir M. IV, XIII, XX, XXI, XXIV (après une prière de saint Ignace néanmoins), XXV, XXVIII, XXIX, XXXIV, XXXIX.

au moment où les voix des personnages convergent dans un discours choral.

- ***Le chœur***

Aux dynamiques discursives de la confrontation s'oppose une autre formule du polylogue, celle du choeur. Cette combinaison consiste à faire converger différentes voix en une seule. Elle n'est pas uniquement propre au chant, mais attachée aux scènes publiques en général, quand celles-ci sont constituées de personnages secondaires, dont le seul rôle est de commenter l'action et probablement d'orienter la réaction du public en figurant sur la scène le rôle du spectateur. Les *MNDpp* recourent souvent à cette combinaison discursive dans le but de transmettre et d'amplifier le message moral de l'exemple montré sur scène. Ce type d'échange, contrairement aux autres, est plus spécifiquement proféré par des personnages aux valeurs neutres ou positives puisqu'il vise à faire valoir l'unicité – et donc, la validité – de la rumeur entourant une action ou un personnage : les scènes de pauvres[328] ou de voisins[329] illustrent particulièrement cette parole chorale.

La deuxième séquence du *Miracle de Saint Valentin* (M. XXV, v. 56-189) permet de saisir les effets de forme et de sens de ces paroles diffractées convergeant en une seule. *Chaton*, célèbre précepteur païen se désole devant ses élèves de l'état de son fils, très malade. Un premier écolier, Josias, originaire de Nervie, lui conseille de faire appel à un homme réputé saint en son pays, qui guérit n'importe quel malade dès lors qu'il le touche. La classe, représentée par cinq écoliers, discute de la meilleure manière de convaincre le thaumaturge de se rendre auprès de l'enfant. Deux des écoliers se proposent alors de se rendre auprès de lui. Chaton leur confie un sac de florins et un joyau et leur recommande d'user d'un langage émouvant pour l'apitoyer. L'identité du saint, Valentin, est finalement dévoilée à l'issue de la scène. Dans cet exemple, la multiplicité des voix se signale davantage dans son unité que dans sa diversité : en effet, les écoliers, puis leur maître, sont toujours en accord avec les suggestions des autres. Le polylogue converge rapidement vers une décision commune où chacun fait la démonstration de sa bonne volonté :

> BUZI, quart escolier
> Maistre, je m' i offre a aler
> **Voulentiers et ameement,**
> Se ne pouez miex vraiement;
> Je vous dy voir.
> LE QUINT ESCOLIER
> Maistre, je vous fas assavoir

[328] Les scènes de « pauvres » sont codifiées : ils apparaissent traditionnellement par trois et font l'objet de la charité d'un personnage. On trouve ces scènes particulièrement à la fin du corpus, dans les *Miracles* XXVI, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XXIX, XL.

[329] Le *MNDpp* XIII (*de saint Julien*) présente une scène de rumeur, incarnée à travers trois bourgeois ; on retrouve également ces bourgeois dans le M. XXVIII (*De Oton, roy d'Espaigne*) ; deux *compères* apparaissent dans le M. XXXVI (*De Pierre le changeur*). À chaque fois, leur parole ne fait l'objet d'aucune particularisation, mais vise à créer un effet de foule.

Que, s' il vous plaist, de bon courage
Je feray pour vous ce voiage
Tresvoulentiers.
[...]
[CHATON revient avec un joyau et un sac de florins et fournit des recommandations à ses élèves]
[...]
Tout ceci li presenterez
Si tost conme a lui parlerez,
Et de par moy.
LE QUART ESCOLIER
Maistre, je vous jur par la loy
Que je tien, et par touz noz diex,
J' en feray mon pouoir **au miex**
Que je pourray.
LE QUINT ESCOLIER
Et **je vraiement si feray**[330] ;
[...]

Les deux personnages, représentant leur groupe par métonymie, concluent de manière harmonieuse cet épisode situé au début du miracle : l'*acte de langage* unique de ces voix diverses se solde par une action unique. Mus par la bienveillance, ils objectivent par la parole leur intention vertueuse. Les échos dans les discours des écoliers (surlignés dans l'extrait) renforcent le poids de l'action et la certitude de son accomplissement. En outre, cette parole concordante exalte implicitement le personnage de Valentin, dont l'identification est habilement repoussée à la fin de la scène.

La parole chorale est ainsi profondément liée au phénomène d'itération relevé plus haut. Ces scènes chorales sont en effet à mettre en relation avec les scènes chantées du corpus, les *rondels* en particulier, dans lesquels l'échange choral trouve son expression la plus parfaite. Les discours harmonisés figurent la régularité de l'action des anges et des saints qui accompagnent la Vierge ou Dieu. Les locuteurs-chanteurs s'évertuent à dire *ensemble* le rondel[331], dont la circularité (la forme *ronde*) figure la perfection sublime de l'apparition surnaturelle. Gérard Gros souligne d'ailleurs que dans ces scènes, « l'illusion théâtrale rejoint la cérémonie religieuse par le chant collectif ou choral de la prière »[332]. Ainsi, les scènes profanes des miracles, lorsqu'elles prennent une forme chorale, sont dotées par cette convention discrète d'une dimension rituelle qui agit pour le public comme un indicateur du degré de sainteté de l'objet évoqué au cours de l'échange.

*

* *

Le corpus présente un faisceau cohérent d'usages du dialogue qui revêt des formes variées s'adaptant à des enjeux particuliers : à la dyade, l'échange privé ; au trilogue l'échange public ; au

[330] M. XXV, v. 132-139 puis 160-164.
[331] Gérard Gros a relevé les occurrences du mot : M. X, v. 608-609 ; XX, v. 946-947, XXX, v. 1406-1407.Gérard Gros, « Étude sur les rondels des Miracles de Nostre Dame par personnages », art. cit., p. 341.
[332] *Ibid.*, p. 340.

choeur, l'échange sacré. Mais ce partage des lignes n'est pas rigide et permet des entorses significatives par leur caractère transgressif même. La forme prise par le dialogue dans les *MNDpp* ne s'avère donc jamais arbitraire, car le montage discursif choisi par les auteurs poursuit toujours la production d'un sens – politique, judiciaire ou religieux – et oriente de manière habile la réception du public. La filiation qui s'établit entre certains discours laisse d'ailleurs entrevoir une adaptation du discours en fonction du type de personnage qui le profère.

2. Galerie de portraits discursifs

Si le théâtre cherche à reproduire le discours quotidien, il ne parvient à ce résultat qu'en mettant en place une dramaturgie fondée sur un ensemble de conventions littéraires cohérentes. Comme le souligne Corinne Denoyelle, l'oralité, dans le roman comme dans le théâtre,

> est représentée et n'a rien à voir avec une reproduction pure et simple de la parole quotidienne, la simple utilisation du vers témoigne de la distance littéraire qui s'impose à l'écriture. Les œuvres médiévales, écrites en langue vulgaire, doivent gagner leur statut littéraire, soumis avant tout à une exigence de lisibilité : elle dépendent de canons qui définissent ce qui est « lisible » pour leur époque, c'est-à-dire acceptable dans l'institution littéraire qui s'établit[333].

Ainsi donc, même lorsqu'elle cherche à reproduire la vivacité de la langue orale, la parole dramatique a recours à des procédés stylistiques qui diffèrent des usages du roman. Au théâtre, l'action n'est portée que par les personnages, la différenciation des *êthê* ne peut donc s'établir que par leur parole et non plus par le truchement du narrateur. Ceci justifie l'hypothèse, vérifiable dans notre corpus, selon laquelle « le théâtre serait plus accueillant à la diversité linguistique que ne l'est le roman»[334] : la différenciation des rôles s'y établit à travers la parole, singularisée par divers lexiques, sociolectes et dialectes qui apparient chaque actant à un groupe précis. Les quarante pièces du Manuscrit Cangé semblent ainsi établir un système discursif où les paroles des personnages se définissent par leurs caractéristiques propres, mais également dans la filiation ou la confrontation entre les différents discours. Dans les *MNDpp*, la particularisation des personnages semble en effet s'établir en fonction de leur catégorie morale[335] : c'est pourquoi on cherchera à définir les spécificités du discours surnaturel – divin et diabolique – avant d'entrevoir celles du discours humain, celui du saint et de l'Autre (sous les figures du païen et du méchant) tout en restant attentif

[333] C. Denoyelle, *De l'oral à l'écrit*, *op. cit.*, p. 23.
[334] *Idem.*
[335] La catégorisation sociale, en revanche, semble non pertinente pour les *MNDpp* comme l'affirme R. Anthony Lodge : « In literary representations of everyday speech from thirteeth century Paris, social variation (in phonolgy and morphology at least) is not prominent. A possible explanation of this might be that variation in pronunciation was added *extempore* by the performer. However, it is more likely that, at this stage, variation was not heavily invested by social meaning » – R. Anthony Lodge, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 101.

aux liens qui s'établissent entre ces différentes catégories.

a. Le discours surnaturel

Le discours des personnages surnaturel est facilement identifiable car il est mis en valeur par son isolement à la fois scénique et discursif. Dieu, Notre-Dame, anges et saints adoptent une langue commune dont la caractéristique essentielle est l'harmonie ; à l'autre pôle, le discours des diables se caractérise par sa violence et son caractère imagé.

- ***Le discours divin***

Dieu, source du paradigme

Le discours divin rend compte d'une hiérarchie explicite dont Dieu occupe le sommet et informe l'ensemble de la pyramide. Cette parole a des caractéristiques pérennes tout au long du corpus. D'abord, il s'agit d'un discours souverain, marqué par un lexique de la volition : lorsqu'il apparaît dans la distribution, Dieu est systématiquement le sujet des décisions prises par le cortège divin et Il use à cet égard de l'expression type « *je vueil que* ». Le plus souvent, cette expression sert d'amorce à une injonction, donnée à l'ange Michel ou Gabriel, pour les faire descendre sur terre afin d'effectuer une action envers un pécheur ou la victime d'un péché. Cette volonté forte de Dieu traduit son pouvoir, dont il use par délégation, en particulier auprès des anges et des saints du Paradis, qui se soumettent aux injonctions de leur plein gré, la justice des décisions divines étant irréfutable. On observe ainsi des exemples d'une déférence hyperbolique, tel saint Éloi répondant à l'injonction de Marie : « Nous ne pouons sanz mesprison / De ce, Jehan, nous excuser/ Aussi vueil je sanz refuser /Son vouloir faire[336] ». De fait, le dialogue des anges et des saints avec Dieu est avant tout un discours d'acquiescement. La transmission de la volonté divine sans le moindre mouvement contraire et sans délai, est soulignée dans l'exemple par la dérivation de *veuil* à *son vouloir*. Une fois sur terre, les anges font figure de médiateurs et relaient la parole catégorique du Tout-Puissant. L'exemple du *Miracle de la fille d'un roy* permet d'en saisir les subtilités :

DIEU
Celle **ne vueil** mettre en oubli — idée 1
Que voy la en celle chappelle,
Qui si devotement m'appelle.
Or sus, Michiel, a elle iras
Et de par moy tu li diras
Que plus ne s'esmaie ne doubte, — idée 2

[336] M. XV, v. 1362-1365.

Mais dedans sa chambre se boute
Et se cousche avec s' espousée, idée 3
Pour qui elle est si doulousée,
Et son cuer de touz poins li euvre
Et tout son estat li descuevre idée 4
Hardiement.
MICHIEL
Sire, je feray bonnement
Ce que me dites, c' est raison.
A li vois sanz arrestoison.
[----------]
Femme, qui ci te desconfortes,
Diex te mande que te deportes idée 2
Et de joie ton cuer envoises
Et que hardiement t'en voises. idée 3
Avec t'espousée jesir:
C'est le Dieu vouloir et plaisir. idée 1
Tout ton estat li compteras
Et par li celée seras; idée 4
Ne t' ara ja pour ce mains chiére,
Mais d' elle touzjours bonne chiére
Aras, m' amie.
YSABEL
Ha! chier sire, qui ne m' as mie
Oubliée en m' afliccion,
Mais vostre consolacion
M' avez par vostre ange envoié
Et mon cuer en joie avoié,
Qui triste estoit et paoureux,
Filz de vierge, roy glorieux,
Je vous mercy de ce bienfait
Et des autres que m'avez fait:
C'est bien droiz, sire[337].

Le discours de la sphère divine – Dieu et l'ange – se marque par son caractère injonctif, surtout formulé ici par l'emploi récurrent du futur dont la valeur aspectuelle mêle l'expression d'un inactuel à la réalisation certaine à l'injonction. La volonté de Dieu informe donc le discours de l'ange, qui reprend l'intention du discours divin sans toutefois en reprendre les termes et / ou l'ordre, comme le montrent les indications placées en marge du texte. Cette originalité des discours peut s'expliquer par le simple besoin de variété, qui évite la maladresse de la redite ; plus profondément, elle révèle également une volonté de particulariser chaque énoncé et ainsi d'accroître illusoirement la distance entre le discours de Dieu et le personnage bénéficiaire du miracle. Enfin, la réécriture entre les discours de Dieu et de l'ange permet aussi une adaptation du discours à son destinataire : on remarque ainsi que Michel amplifie le discours de Dieu lorsqu'il s'agit de rassurer Ysabel. Il transforme ainsi la recommandation de Dieu « plus ne s'esmaie ne doubte » en une injonction positive, « Diex te mande que te deportes/ Et de joie ton cuer envoises », qu'il amplifie par la même

[337] M. XXXVII, v. 2434-2469

occasion. La réponse d'Ysabel confirme l'idée selon laquelle les anges sont les porte-parole de Dieu, puisque la jeune femme remercie directement Dieu, et non Michel.

Les *MNDpp*, en rendant compte de la forte volonté divine, font également la démonstration de son pouvoir. Ainsi, Dieu s'attache à rappeler fréquemment son omniscience, qui est à la fois visuelle (il *voit* la détresse et le péché) et mémorielle[338]. Cette faculté a donc à la fois une portée géographique, puisque Dieu est le témoin privilégié de toutes les actions humaines, et temporelle – il connaît le passé comme le futur. Sujet d'omniscience et d'omnipotence, Dieu est le plus souvent l'objet d'un isolement discursif dans la mesure où son discours reste invariablement axiologique : il juge des vertus et des péchés des hommes, mais n'est lui-même pas soumis aux émotions humaines. Il se mêle donc rarement aux hommes, sauf dans le cas où il s'agit de récompenser un pénitent atteignant la sainteté – mais là encore, Dieu ne se mêle pas aux pécheurs, il vient récompenser ou aider les saints.

Toutefois, deux cas de figure obligent à relativiser cette affirmation : la venue de Dieu sur terre et ses dialogues avec la Vierge tendent à l'humaniser en lui opposant des actants contradictoires. Dans le premier cas, Dieu se trouve humanisé lorsqu'il prend parti, délaissant son traditionnel rôle de juge pour celui d'avocat :

DIEU
Or ça : je vueil tenir ce pain;
Baillez le moy, ne dites mot. *Ici le regarde un po.*
Or entens a moy, Vehemot, 560
Et toy, Sathan, entens aussi.
Je dy qu' en ceste aumosne ci,
C'est en ce pain dont je parole,
A tant de bien qu' il equipole
Et vault contre touz les pechiez 565
Dont peut cest homme estre entechiez,
Si qu' ainsi pareil et egal
Sera le bien contre le mal.
N' arez pas l'omme : il garira,
Et, s' il veult, bien ou mal fera. 570
S' en pechié meurt, nel depportez
Qu'en enfer vous ne le portez
Con vostre chetif esperdu.
Mais vostre part avez perdu
Cy quant a ore[339]. 575

Dans cet extrait, Dieu occupe un rôle de juge auprès des diables Sathan et Vehemot. Le fait qu'il descende expressément sur terre pour sauver Pierre adoucit néanmoins son inflexibilité. Le pain que Pierre a jeté à la face du pauvre devient le symbole de la possibilité du salut : Dieu donne une

[338] On trouve par exemple dans le *Miracle d'un pape qui vendist le basme* (M. VIII, v. 645-646) : « Mére, *je voy et ay memoire* / De ce pecheur qui vous appelle » .
[339] M. XXXVI, v. 558-575.

seconde chance à Pierre, en garantissant son libre arbitre (« s' il veult, bien ou mal fera »). Le Tout-Puissant semble donc emprunter à la Vierge son discours d'*advocate* tout en conservant son pouvoir catégorique de Juge absolu.

C'est également par sa proximité physique avec la langue des diables que le discours divin s'humanise : en dialoguant avec le Diable, Dieu doit moduler son discours et adopter un ton plus polémique qu'à l'accoutumée, comme le soulignent notamment les deux derniers vers de l'exemple. En retour, les commentaires des diables sur Dieu, consécutifs à l'exemple cité, caricaturent l'image divine et contribuent également à adoucir les contours de cette figure qui pourrait sembler parfois sévère :

PREMIER DYABLE
Haro! a po que ne m' acore
De dueil, quant a present m' eschappe.
Touz jours nous jeue Dieu soubz chappe,
Qui nous fait si d' un a un b
Que touz jours nous sommes gabé 580
Et perdons tout.
DEUXIESME DYABLE
Esté avons fol et estout
De nous en estre sur li mis,
Car touz jours nous est ennemis,
Quant sa mére vient a l' afaire; 585
Autrement ne l' oseroit faire,
Et s' il le faisoit, abatuz
Seroit de sa mére et batuz
Dessus ses fesses[340]**.**

Furieux de leur échec, les diables s'attachent à ridiculiser le personnage de Dieu contre lequel ils sont impuissants : Sathan et Vehemot le peignent sous les traits d'un bonimenteur dans la première réplique, et d'un fils soumis, au point d'être battu par sa mère, dans la seconde. Le fiel est l'arme unique de ces perdants, mais elle occupe dans l'économie de la pièce un rôle positif : loin d'affaiblir l'image de Dieu, ce discours caricatural, censé choquer les spectateurs, contribue à faire valoir l'univocité des décisions de la Vierge et de Dieu, toujours prises en harmonie et en concertation.

Le discours ambivalent de la Vierge

Cet exemple révèle un phénomène que le corpus travaille à souligner. Dieu et la Vierge entretiennent une relation harmonieuse, construite sur l'obéissance de la Vierge. L'objectif premier des *MNDpp* étant toutefois de célébrer les pouvoirs médiateurs de la Vierge, l'intercession mariale permet de nuancer les décisions divines. Notre Dame peut entretenir avec son fils un rapport antagonique, qui se résout néanmoins assez vite dans une décision favorisant le pécheur. Le

[340] *Ibid.,* v. 576-589.

discours de la Vierge peut donc, de temps à autre, faire la démonstration d'une volonté qui égale celle de Dieu. Pour préserver la hiérarchie, les prières de la Vierge auprès de son fils se changent, une fois exaucées, en injonctions divines. On trouve dans le *Miracle de Theodore* cet étonnant circuit discursif :

NOSTRE DAME
Biau filz, **plaise vous** que je face
A Theodore aucun confort.
[…]
DIEU.
Mére, a ce qu' en li ne deffaille
La grant pacience et la foy
Qu' elle a en vous, **je vous ottroy**
Le don d' aler la conforter.
Or y alez sanz deporter,
Car **je le vueil**[341].

On revient donc toujours au principe de la hiérarchie du Paradis : toute décision émanant du Ciel est convertie en décision divine. La Vierge, pour convaincre Dieu, fait appel à des arguments émotionnels et à des images visant à faire impression. Elle peut par exemple faire valoir son statut de mère en recourant à un discours très imagé, probablement doublé d'une gestuelle éloquente :

NOSTRE DAME
Doulx chier filz, **vez cy la mamelle**
Dont je te norry bonnement :
Si te pri de cuer humblement 1360
Que par ta debonnaireté
Aies de cest enfant pité,
Doulx chier filz, pour amour de moy[342].

Marie rappelle d'ailleurs assez souvent son triple statut face à Dieu[343]. Elle s'élève de cette manière à la hauteur de la Trinité divine, ce qui renforce son rôle d'intercesseur. À ce titre, son discours est d'une nature ambivalente. D'une part, la Vierge dispute à Dieu des qualités divines, et d'autre part elle tient auprès des pécheurs un discours persuasif, humain, empruntant ses codes au lyrisme amoureux, comme dans cette scène de jalousie où la Vierge invective violemment le chanoine qui l'a délaissée pour se marier[344] :

NOSTRE DAME
Dy moy, dy moy, tu qui de cuer
Par samblant amer me soloies 840

[341] M. XVIII, v. 1158-1173.
[342] M. I, v. 1358-1363.
[343] « *Mon pére, mon fil, mon espoux*, /Vostre conmandement feray / Maintenant, plus n'atenderay » (M. VIII, v. 659-671). Dans cette réplique, ce qui vise à souligner la triple obéissance de Marie à Dieu vise aussi, à l'inverse, à asseoir le pouvoir de Nostre Dame face à la figure divine.
[344] Discours qui rappelle, pour Pierre Kunstmann, le discours féérique - Pierre Kunstmann, « The Virgin's Mediation : Evolution and Transformation of the Motif » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, *op.cit.*, p. 163-178.

Et qui maintenant me tenoies
En disant nonne pour si belle,
Conment est ce, se je suis telle,
Que pour autre femme me laisses ?
Malement, ce semble, m' abaisses 845
Et ma valeur et ma biauté.
Ce n' est pas bonne loyauté,
Quant cy me laisses. Es tu yvres,
Qui tout ton cuer et t'amour livres
A une terrienne femme, 850
Et tu me laisses, qui sui dame
Du ciel ? Dy me voir, ou est celle
Qui plus est de moy bonne et belle ?
Je te dy bien que tant t'amoye
Que ja en paradis t' avoye 855
Ordené un lieu ou feusses,
Ouquel gloire sanz fin eusses.
Mais de la te sera defaiz
Et en enfer te sera faiz,
Ce saches, et appareilliez, 860
S' autrement n' es tost conseilliez.
Plus ne t' en dy. Seigneurs, avant,
Partons de cy. Mouvez devant
Entre vous troys[345].

Le discours de Notre-Dame met la rhétorique amoureuse au service de la foi : épizeuxe (v. 839), questions oratoires (v. 849, 852-853), insistance sur le délaissement dont elle fait l'objet (le verbe *laissier* apparaît trois fois, dont une à la rime) et sur sa beauté exceptionnelle (v. 853), menaces de châtiment (v. 858- 861) concourent à accabler le chanoine sous le poids de la culpabilité et du remords. Lorsqu'il s'agit à l'inverse de porter aide et réconfort au pénitent, le discours de la Vierge se fait réconfortant : elle use volontiers d'hypocoristiques[346] et adopte, comme les anges, un discours résolument positif. Si la diversité de ses rôles tend à s'amoindrir au fil du temps comme l'a montré Pierre Kunstmann[347], le discours de la Vierge à travers le corpus trouve néanmoins une cohérence dans son caractère expressif[348].

[345] M. XIX, *D'un chanoine qui se maria*, v. 839-864.

[346] On trouve ainsi *chiére amie* (M. I, v. 18) lorsque Notre-Dame s'adresse à une fidèle ou *Mon ami,* quand elle s'adresse à l'évêque dévôt du *Miracle de l'evesque a qui Nostre dame s'aparut* (M. X) ; les anges et les saints sont invariablement appelés par Marie ses *amis*. Lorsqu'elle s'adresse à un seul d'entre eux, on trouve régulièrement l'expression *ami doulx.*

[347] P. Kunstmann, « The Virgin's Mediation », art. cit., p. 167. L'auteur montre ainsi que si la Vierge dans la première partie du corpus (M. I à XIX) occupe successivement ou simultanément le rôle de *restauratrice* (« restorer »), de *messagère* (« bearer of a mandate »), de *bienfaitrice* (« rewarder »), de *protectrice* (« protector »), d'*intercesseur* ou encore d'*adjuvante* (« helper »), vers la fin du corpus elle tend à occuper le seul rôle de messager lors de ses apparitions, tout comme les anges (M. XX-XL). Élisabeth Gaucher-Rémond reprend cette classification en notant toutefois que la Vierge continue d'agir de manière implicite à travers les *Miracles* où elle apparaît même de façon subreptice (É. Gaucher-Rémond, « La Vierge dans le trente-troisième *Miracle de Notre Dame par personnages (Robert le Diable)* », art. cit. Sa présence, quoi qu'il en soit, est toujours signalée par un discours proximal, humain et rassurant auprès des pécheurs repentants.

[348] La Vierge, particulièrement au début du corpus, peut ainsi faire preuve de virulence envers les diables ou les

Le discours divin, étudié en synchronie, est à la fois complexe et cohérent. Dieu apparaît comme la référence des actions et des attitudes des habitants du Paradis, qui se chargent d'adapter les paroles divines aux humains qu'ils visitent. La critique a toutefois relevé des évolutions significatives dans l'importance confiée à la Vierge, en montrant comment cette évolution était liée aux transformations de la fonction de Dieu dans le corpus. En effet, si Notre-Dame tend à se faire plus discrète, c'est pour promouvoir le rôle de Dieu, qui devient plus actif dans le destin des hommes, ceux-ci étant de plus en plus des saints en devenir, des exemples de pénitence. Le discours de Dieu fait donc d'abord l'objet d'une distanciation qui s'amoindrit au fil du temps pour dessiner l'image d'un juge plus indulgent. Tout se passe comme si les *MNDpp* narraient, au fil de ces quarante drames, une *super-fiction*, celle de l'efficience extrême de la Vierge, qui finit par infléchir par sa seule présence un jugement divin, devenant de ce fait de plus en plus clément. La subtile dialectique de distanciation-rapprochement de la hiérarchie divine avec les hommes au fil du corpus poursuit néanmoins le but invariable de la consolidation de la foi des fidèles, pour ainsi dire résumé à la fin du *Miracle de Saint Panthaleon* où Dieu recommande à ses anges de chanter afin

> Que [l]es gens esjoissement
> Y prengnent et miex congnoissance
> D'avoir a [Lui] ferme creance[349].

- ***Le discours infernal***

Le discours diabolique prend l'exact contrepied du discours divin, à la différence près que les diables n'apparaissent pas dans tous les *MNDpp*[350]. À l'instar du personnage de la Vierge qui tient un rôle de plus en plus discret, on constate une disparition progressive du personnage diabolique dans les différentes distributions des drames. Son rôle dans l'économie de la pièce est double : ou bien le diable agit, comme un véritable tentateur, afin de faire tomber le personnage principal dans le péché, ou bien il assure une fonction d'auxiliaire de Dieu, lorsqu'un personnage reconnu comme un pécheur irrécupérable est conduit en enfer[351].

L'opposition du diable à Dieu invite à comparer les deux logiques de distribution de la parole. Tandis que Dieu apparaît comme le principe ordonnateur des discours célestes (Vierge, anges et saints), les diables surgissent sur la scène sans obéir à une hiérarchie concrète – ils se

pécheurs : la charte que les diables ont fait signer aux parents de l'enfant promis à l'Enfer ne vaut *mie une poire* (M. I, v. 1332) ; elle traite le pape coupable de simonie de *vil charoingne ou il n'a qu'order* (M. VIII, v. 679). Ce recours à un lexique prosaïque (de la nourriture et de la pourriture) signale la parfaite continuité entre le discours marial et le monde terrestre.

349 M. XXII, v. 1696-1698.

350 Le diable apparaît dans dix miracles des *MNDpp*, soit un quart des pièces (M. I, III, VI, IX, XIII, XVI, XVIII, XXV, XXX, XXXVI).

351 Pour le fonctionnement de la scène infernale et son évolution dans le corpus, voir *infra*, chapitre III B. 2.

contentent en effet d'évoquer seulement de temps à autre leur maître Lucifer, resté en Enfer[352]. Au groupe céleste relativement important, répond, paradoxalement, un groupe infernal moindre : si sa multitude est pourtant proverbiale, il ne compte jamais plus de deux diables sur la scène des *MNDpp*. Lorsqu'il s'agit de mettre en scène un épisode démoniaque, on constate d'ailleurs une certaine prédilection des auteurs du corpus pour le dialogue, qui offre une dynamique particulièrement apte à rendre compte de la malice du duo infernal[353]. Comme on l'a vu, le dialogue est la combinaison privilégiée de l'entretien privé dans le corpus ; adapté aux diables, il prend des allures de conciliabule ainsi que l'illustre notamment cet épisode du *Miracle de la mére du Pape* (M. XVI) :

PREMIER DYABLE
Puis qu' avoir ne pouons bracié
Chose par quoy nous la raions,
Or te diray que nous ferons.
Recouvrons pour elle son filz : 1055
Courons li sus, et je sui fiz
Que nous l'arons.
SECOND DYABLE
Sathan, auquel des troys irons ?
Qui miex te semble?
PREMIER DYABLE
Je te diray s'ilz sont ensemble, 1060
Ilz seront touz troys assailliz.
Je n' en seray mie esbahiz:
N' en doubtes point.
SECOND DYABLE
Sathan, voire ; mais sur quel point
Yrons a eulz? 1065
PREMIER DYABLE
Je te diray: g'**iray** touz seulz,
Et si parleray au grant prestre,
Pour ce que c' est le plus grant maistre
D' entre eulx trestouz.
SECOND DYABLE
Va ; fay bien devant eulx le doulx 1070
Si qu'ilz ne puissent percevoir
Que tu les vueillez decevoir
Tant que les aies.
PREMIER DYABLE
Belial, de ce ne t' esmaies:
A ce pense je bien et songe. 1075
Je leur **feray** telle mençonge
Entendant, s' il me veulent croire,
Qu' ilz n' aront ja si bon memoire
Que ne les mette en desespoir

[352] C'est à Lucifer qu'on amène les âmes damnées dans les *MNDpp* (voir M. VI, v. 1175 ou encore M. XXX, v. 609, 1222). Il n'apparaît en tant que personnage que dans le premier *Miracle* (*de l'enfant donné au diable*), ce qui constitue une des nombreuses irrégularités de ce drame par rapport au reste du corpus.

[353] Sur les dix *MDNpp* présentant un rôle diabolique, les agents du Malin apparaissent sept fois en duo.

Ainsi les **arons**, je l' espoir. 1080
Je m' en vois : **demeure tout coy**[354].

Mis en échec par la mère du Pape, qui s'est engagée sur le chemin de la pénitence avec ardeur, les diables décident de tourner leur perfidie vers l'un des fils de l'héroïne. La dynamique dialogique permet ainsi d'accroître le caractère trompeur prêté au Malin : Sathan semble prendre la tête du complot, en faisant état de son assurance, comme le montre l'usage du futur simple ; Beleal, de son côté, en posant des questions à son compère (v. 1058-1059, 1064-1065), lui permet de présenter son plan puis de l'affiner, en lui donnant quelques recommandations quant à son attitude *(*« fay bien devant eulx le doulx », v. 1070). Le caractère secret du complot est mis en évidence à la fin de cette séquence, lorsque Sathan prie Belial de se tenir silencieux. Cette recommandation, bien difficile à respecter pour un diable, signale ironiquement le nouvel échec qui se dessine : Sathan va être bien vite découvert par le fils de la pénitente. Piètres acteurs, les personnages diaboliques offrent une vision parodique et inversée du jeu théâtral, eux qui ont *espoir* de faire tomber leurs victimes dans le *désespoir* (à la rime v. 1079-1080).

Face à l'homme, le discours diabolique se démarque peu de l'échange entre humains. Certains indices laissent cependant transparaître la duplicité de l'actant et ce phénomène permet de justifier la suspicion de l'être humain assailli par l'ennemi, ou, à défaut, d'accroître l'ironie dramatique de la situation auprès du public. La rencontre entre l'ermite Jehan le Paulu et le diable est entièrement construite sur ce principe :

L'ENNEMI
Sire, s'avec vous fas demour,
Je feray ce que me direz,
Si que je croy que vous serez
Content de moy et m' arez chier. 90
Nullui n' ay apris a trichier,
Je vous promet.
JEHAN
Vien avant; avec moy te met.
J' ay fiance que tu bon soies;
Et par foy se tu ne l' estoyes 95
Ce seroit a toy grant hontage.
Tu as biau corps et doulx visage
Et de bon lieu me sembles estre.
Or me contes de ton ancestre
Et ou fuz nez. 100
L'ENNEMI
Sire, pour verité tenez,
Combien que ci me soie traiz,
Que je sui de bon lieu estraiz;
Et a tant vous souffise, sire,
Que je ne vous en puis plus dire. 105

[354] M. XVI, v. 1052-1081.

JEHAN
Ne ne diray.
Donques, amis, je m' en tairay,
Mais que sanz plus sache ton nom:
Je croy n' es murtrier ne larron
Pour le celer.
L'ENNEMI
C' est voirs; on me seult appeller 110
Huet, et a ce nom respons.
N' en doubtés point, ne me respons
Quant on m'i huche[355].

Cet épisode de rencontre, dans lequel la tromperie diabolique se met en place, repose sur le procédé ironique de l'antiphrase. Au niveau de la diégèse, l'intention du diable est d'inventer un personnage qui pourrait plaire en tous points à sa victime et inspirer la confiance. L*'ennemi* cisèle donc son masque au fil des questions posées par l'ermite Jehan : s'il se met à son service en lui promettant d'obéir à tous ses ordres (dans la première réplique), c'est pour correspondre au mieux à ses attentes. La suite de l'échange fait naître sous les yeux du public le faux dévot que le diable a choisi pour personnage. Au niveau du spectacle, l'intention de l'auteur est donc de stimuler l'attention du spectateur en faisant proférer au diable des déclarations dont le mensonge est manifeste pour l'auditeur averti : « Content de moy et m' arez chier / Nullui n'ay apris a trichier » (v. 90-91), « je sui de bon lieu estraiz » (v. 104) résonnent comme autant d'indices que Jehan est incapable de déchiffrer, par excès de bonté. Les remarques de Jehan, innocentes mais tout aussi antiphrastiques, sollicitent d'autant plus l'attention du public qu'elles suscitent également sa pitié (v. 94-96, v.108-109). L'annonce du prénom *Huet* signe l'acte de naissance du *faulx ennemi*[356] : cet hypocoristique, dont l'usage pour désigner le diable est attesté[357], parachève le masque de l'innocence tout en signalant sa duplicité au public. En outre, ce nom fait implicitement écho au verbe *huer*, qui rappelle le vacarme provoqué par les diables lorsqu'ils apparaissent ainsi que la violence de leur propos. Le dernier segment de la séquence, « ne me respons / Quant on m'i huche », rappelle le lieu commun que constitue l'apparition du diable, qui apparaît à la demande. L'épisode, situé au début de la pièce, met en place un dialogue à double entente qui devient le mode de construction tragique du drame jusqu'au crime de Jehan.

Si la violence du discours diabolique n'apparaît que de façon implicite face à l'homme, elle s'exprime ouvertement lorsque les diables se présentent sur la scène en binôme. Tandis que la

[355] M. XXX, v. 87-113.
[356] *Idem*, v. 1118.
[357] Jean Delumeau explique ainsi qu' « en Lorraine et dans le Jura, les documents judiciaires nous révèlent que souvent le diable n'est pas affecté d'un nom biblique mais s'appelle Robin, Pierasset, Greppin, etc. » – Jean Delumeau, *La Peur en Occident : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1999, p. 317.

Vierge peut recourir à un lexique prosaïque pour faire impression sur le pécheur, le dialogue diabolique permet de suggérer le désordre infernal en recourant à un lexique ordurier, à une langue imagée, violente et comique. L'apparition des diables sur la scène ouvre de ce fait une parenthèse stylistique, un *impromptu* truculent, comme dans le *Miracle de l'empereur Julien* :

LE PREMIER DYABLE
Quel dyable as tu ? Com tu t' envoises, 310
Et com tu saus, et com tu bales!
As tu bouté le feu es hales?
Di, Belial.
DEUXIESME DYABLE
Je vieng de faire un fait royal.
Scez tu conment, Sathan amis ? 315
J' ay un contens si tresgrant mis
Entre Basille et l'empereur,
De qui je sui pieça seigneur,
Qu' il a juré a ce Basille
Qu' il destruira toute sa ville, 320
Laquelle est Cesaire nommée
Ou Maroie est tant honnourée,
Et de Maroie ardra l'image,
Dont a po Bazille n' enrage.
Est ce bien fait [358]? 325

Les diables usent d'expressions dont on peut se demander si elles sont référentielles ou métaphoriques. La violence de leur discours tient d'abord à leur puissance évocatrice. Ainsi, par un effet comique, Belial utilise une expression recourant au terme *dyable*, ce qui réactive la référentialité du mot puisqu'elle s'applique à son compère ; la question qu'il pose à Sathan (« As tu bouté le feu es hales ? » ? v. 312) navigue également entre la référentialité et l'image : fait-il allusion à un lieu précis (peut-être les halles du Châtelet, non loin du lieu supposé où se jouaient les *Miracles*) – ou use-t-il d'une expression comique, dénotant un crime d'envergure ?De fait, la description du personnage vise à provoquer un rire double : celui déclenché par le jeu (les gesticulations, les cris de Sathan) et le rire complice suscité par la distanciation qu'opère Belial vis-à-vis de son compère[359]. Gabriella Parussa a remarqué que l'usage de la locution, du syntagme figé, était un trait spécifique du discours diabolique :

> On est alors en croit de se demander pourquoi la locution devrait être plus facilement associée au Mal qu'au Bien. Est-ce son caractère métaphorique ? Ou bien est-ce le fait que dans la locution les mots ne désignent pas directement un objet, une action, mais qu'ils offrent un sens de manière dévoyée : la relation directe entre signifiant et signifié est abandonnée au profit d'une signification seconde qui découle plutôt du rapport qui s'établit entre les éléments de la locution[360].

[358] M. XIII, v. 310-325.
[359] Voir encore le *Miracle de la mère du Pape* (XVI), v. 866-867 (là aussi un dialogue Sathan / Belial) : « Voirement es-tu dyable fol / et enragié ».
[360] Gabriella Parussa, « Paroles de diables. Essai d'un typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XVe siècle » dans *Pour acquérir honneur et pris*. *Mélanges G. Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004, p. 417.

Ce phénomène de signification seconde s'appuie en outre, dans l'exemple cité et d'une manière générale dans notre corpus, sur les résonances qui s'établissent entre la locution (contenant ou non le mot *dyable*) et le contexte. Ni entièrement figuré, ni parfaitement littéral, le discours du diable contourne les lois du discours[361] et navigue dans un interstice aux effets aussi troublants que comiques.

En outre, les diables mettent en place un discours caricatural, miroir inversé de la dévotion portée par le public aux saints et à la Vierge. Le lexique de la royauté, traditionnellement associé aux figures divines, est apparié ici aux figures sombres de l'empereur et de Sathan, qui se glorifie d'ailleurs d'un acte qu'il qualifie de « royal ». La Vierge, affublée du nom *Maroie*, est abaissée au rang de matrone[362], ce qui prend le contrepied de l'objectif encomiastique du miracle. La scène diabolique apparaît ainsi dans le corpus comme une petite *scène à faire* : à l'instar de la mariophanie ou de la théophanie, elle est isolée du reste de l'intrigue par un ensemble de conventions thématiques, véhiculées par le discours et par des attitudes. Le rire diabolique, tonitruant, permet en outre d'isoler ce syntagme dramatique des autres en le particularisant sur le plan sonore[363]. La gaîté suscitée chez les diables par le péché, particulièrement visible lorsqu'ils apparaissent en couple, permet d'associer à la violence diabolique un certain comique contrastant avec la situation :

PREMIER DYABLE
Ceste besongne est bonne et crasse :
Ne voiz tu conme elle se fait ?
SECOND DYABLE
Elle nous vient tout a sohait:
Souffrons nous, l' un arons et l' autre. 145
J' ay si grant joie que j' espautre
Tout de ris quant il m' en souvient.
PREMIER DYABLE
Il seront nostre: or nous convient
Mener joie com bon ribaus[364].

Les auteurs du corpus veillent également à signaler l'apparition du diable lorsqu'il surgit seul sur scène, par quelques onomatopées emblématiques dont *Haro* est la plus célèbre[365]. La violence

[361] Les lois du discours présupposent la coopération entre les interlocuteurs comme principe fondamental du fonctionnement de la communication. En jouant sur les mots, le diable signale sa prédisposition au mensonge, et met continuellement en danger la maxime de véracité, essentielle elle aussi à la bonne tenue du dialogue. Sur les lois du discours, ou « maximes conversationnelles », voir H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, vol. 30, nº 1, p. 57-72.

[362] Nom qui rappelle l'épouse peu amène de l'Adam du *Jeu de la Feuillée*.

[363] Voir également *Miracle de l'empereur Julien* (XIII), v. 328-347 : « Hahay ! Hahay! Que je me ri / De ce que tu l'as si bien trouvée ! »

[364] *Miracle de l'enfant donné au diable* (M. I), v. 142-149.

[365] C'est ce que rappelle Élisabeth Lalou : « Les diables se caractérisent par leur mode de parole. Ils crient : en effet depuis la chute de Lucifer, ils sont condamnés à ne s'exprimer qu'en criant. Et ce mot « haro » [...] est aussi le cri-lamentation qui les caractérise. « Haro j'enrage » est la parole des diables » - Élisabeth Lalou, « Le théâtre médiéval, le tragique et le comique : réflexions sur la définition des genres » dans *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène), Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen*

exacerbée des diables n'est qu'un prélude à celle de l'enfer, ce que ne manquent pas de rappeler les envoyés de Lucifer, dont le discours se veut volontiers menaçant :

> Nous te donrons assez briefment
> Pour touz jours un novel hostel.
> Sathan, compains, il n' y a el, 1335
> **Ne m'en chaut s' il est clerc ou lay :**
> Emportons le tost sanz delay,
> Avec son maistre[366].

À la différence de Dieu, les diables ne s'embarrassent pas de considérations juridiques. Lorsqu'ils sont mandatés par le Tout-Puissant pour emmener un pécheur en enfer, leur violence s'exerce de façon aveugle, sans considération pour le statut du pécheur. Cette brutalité verbale est souvent prolongée par la mise en scène : leur apparition peut aveugler momentanément les personnages témoins de l'épisode[367].

La parole du diable revêt une double fonction : par sa violence, elle suggère l'angoisse de la damnation ; par son comique, elle met à distance le public et va jusqu'à métamorphoser les personnages diaboliques en victimes, tel ce *dyable* effrayé par Lucifer :

> Haro! haro! touz mes effors
> Sont bien venuz et mis au neant.
> En enfer aler me convient 860
> Querre. Ay! helas! que feray ?
> Je say que tourmenté seray
> De Lucifer[368].

Passant invariablement de la perfidie au ridicule, le personnage du diable apparaît tout au long du corpus de façon contrastée, dans toute sa grandeur et sa petitesse. Sa fonction ne subit pas d'évolution significative au fil du corpus, compte tenu du nombre relativement restreint de ses apparitions. Selon qu'il apparaisse seul face à un homme ou au sein d'un duo infernal, le diable fait donc état de ses multiples facettes, que le jeu prolongeait sans doute : *Ennemi hideux* (M. XXV, v. 1328-1329) ou *doulx visage* (M. XXX, v. 97), le diable représente au sein du Miracle le pôle du Mal, de nature essentiellement fluctuante. En cela, il contraste avec la hiérarchie céleste, parfaitement immuable et harmonieuse.

L'analyse des discours surnaturels permet de constater la porosité des stratégies langagières

en avril 2012, Milagros Torres, Ariane Ferry éd., Rouen, Publications numériques du CÉRÉdI, 2012, p. 6.

366 *Miracle de saint Valentin* (XXV), v. 1333-1337.

367 C'est le cas du fils de l'empereur dans le même miracle, v. 1274-1385.

368 *Miracle de la mére du pape*, v. 858-863. Lucifer n'apparaît jamais sur la scène des *MNDpp,* sauf dans le M. I, où il apparaît comme un diable parmi les autres, étant accompagné d'un autre diable apparaissant comme son égal. Dans les autres *Miracles*, une hiérarchie apparaît plus explicitement et Lucifer est évoqué comme le seigneur de l'enfer.

ainsi que leurs contaminations respectives : lorsqu'il s'agit de condamner les agissements d'un pécheur, la Vierge a recours à une rhétorique véhémente, et se sert à l'occasion du discours trivial employé également par les diables. Les deux pôles donnent la mesure du discours des personnages humains, qui vont s'apparenter plus ou moins à l'un ou à l'autre au cours du jeu.

b. Le discours humain

Le miracle place en son centre un actant humain, dont la caractéristique essentielle est de pouvoir être converti. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le corpus semble au fil du temps accorder une place de plus en plus importante à cet actant principal : si certaines études ont bien montré que la Vierge occupait un rôle de moins en moins déterminant en tant que personnage incarné, il semble c'est parce que son pouvoir médiateur devient plus implicite au fil des quarante *Miracles*, dans la mesure où les drames préfèrent recentrer leur propos sur le devenir du personnage humain touché par la grâce du repentir. La puissance agissante que constitue la communauté céleste, et en particulier Notre-Dame, opère donc de façon moins démonstrative, au sens où elle intervient de façon moins manifeste, mais plus efficace : les auteurs promeuvent le personnage humain comme *potentiellement* rachetable, porteur du libre arbitre accordé par Dieu, et donc ouvert au Bien, jusqu'à la clôture du *Miracle*[369].

Se déplaçant sans cesse sur le chemin qui va du Mal au Bien, le personnage humain diffère des personnages surnaturels en ce que sa fonction ne l'affilie pas immédiatement à un pôle ou à l'autre. Son statut est donc toujours sujet à la variation. Toutefois, la liberté humaine n'est pas totale : les hommes et les femmes des *MNDpp,* en tant que personnages exemplaires dont l'histoire notable est transmise par des sources souvent prestigieuses, parfois multiples, ont un destin déjà connu du public des orfèvres ; ensuite, leur destin est exceptionnel précisément parce que ces personnages portent en eux le ferment de leur salut, c'est-à-dire une bonne nature.

Cette conception axiologique du personnage humain se traduit, sur la scène des *Miracles*,

[369] C'est ce que montre Carol Harvey : dans les *MDNpp,* les personnages humains, particulièrement féminins, font la démonstration des vertus chrétiennes de foi, d'espérance et de charité et peuvent alors être entrevus comme des doubles mariaux - Carol J. Harvey, « Vice and Virtue in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century, op. cit*, p. 149-162. D'une manière générale, dans la société médiévale, la conversion des hommes au Bien porte la trace de Dieu : ainsi Damien Boquet, en étudiant « l'anthropologie volontariste de Bernard de Clairvaux », montre comment la volonté humaine, rationnelle, est pour l'abbé une image, une empreinte de Dieu : « l'homme possède de lui-même la capacité de faire le bien mais il ne peut agir que sous l'effet de la grâce » (p. 189). Cette idée théologique façonne la pensée chrétienne, y compris dans ses expressions plus populaires, au cours de la période médiévale. - D. Boquet, « Le libre arbitre comme image de Dieu », art. cit.

par des choix dramaturgiques qui le façonnent en vue de sa représentation. On peut classer ces actants en fonction de deux paradigmes principaux, calqués sur la polarité du système des personnages surnaturels : le *saint*, d'une part, qui suit un mouvement ascendant du Mal au Bien – ou du Bien au Bien, selon les cas – et suit de fait le modèle divin, et d'autre part *l'Autre*, plus diversifié, qui se reconnaît à sa façon de persister dans le Mal et reproduit dès lors la trahison de Lucifer.

- ***Paroles vertueuses***

L'hétérogénéité des héros constitue l'enjeu même des *Miracles,* qui visent à faire la démonstration de l'efficience de la Vierge médiatrice, ainsi que le résume le sermon ouvrant le *Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhésu Christ* (M. V) :

> Les chetifs y prennent redempcion, les deconfortez consolacion ; les pecheurs y prennent pardon, les justes grace voire et toute la Trinité gloire; les anges leesce et plaisance, et le fil Dieu y prist de char humaine substance[370].

En effet, quatre catégories de héros se dessinent à travers le corpus, qu'on peut classer sur un axe allant du Mal au Bien : le pécheur repenti, dont la contrition attire la bienveillance céleste ; le juste converti ; la victime d'une accusation injuste ; le bon croyant, témoignant d'une piété parfois naïve, qu'on peut associer étroitement à la figure du saint, exemplaire du début à la fin du *Miracle*. Toutefois, s'il est possible de classer les héros des *MNDpp* par degré de sainteté, la récompense céleste n'agit pas systématiquement en fonction de leur place sur cet axe. Le saint peut ainsi être l'interlocuteur privilégié des personnages célestes, sans être toutefois le destinataire de l'aide ; à l'inverse, le pécheur repenti se trouve souvent récompensé sans être le témoin direct d'une apparition. Le discours du personnage converti au Bien adopte les caractéristiques du discours du saint. Les personnages principaux des *MNDpp* ne sont donc pas tous reconnus au cours du jeu comme *saints*, mais tous poursuivent, ou finissent par poursuivre le Bien. De fait, leurs discours font état d'une proximité plus ou moins grande avec le paradigme divin. Certaines caractéristiques du discours céleste se trouvent donc transférées au discours du pécheur repentant ou du saint, un discours qui rend compte de leur volonté, mise au service de leur salut, de leur humilité et de leur charité. Une étude comparative permet de faire surgir, par-delà leur diversité, la cohérence de l'écriture dramaturgique des discours des héros.

[370] M. V, t. I, p. 207 de l'édition G. Paris et U. Robert.

Le juste et le pécheur

Les discours des pécheurs soulignent souvent la droiture morale de ces personnages avant l'arrivée du péché. De même, le juste finalement converti fait montre de sa disposition à la conversion avant même que celle-ci ne devienne l'enjeu du drame. La différenciation entre ces *scenarii* tient à leur contexte : la conversion au christianisme est un canevas naturellement lié à des temps et/ou des lieux distants du public du théâtre des *MNDpp*, tandis que les intrigues associées au repentir peuvent se dérouler dans des contextes variés, de préférence temporellement et spatialement proches du public afin de faciliter le processus d'identification.

Le discours de ces personnages dessine cependant un portrait commun : contrition, louange au divin (même inconsciente, on le verra), souci de la vertu en constituent les thématiques invariables. L'étude successive d'un extrait du *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra* (M. XIV) et du *Miracle de Saint Sevestre* (M. XX) permet de saisir la force des liens qui unissent les discours de ces personnages, dont les cheminements se construisent pourtant à rebours : tandis qu'Estienne se réclame de la bienveillance céleste en commettant le péché, Constantin pratique les vertus chrétiennes dans l'ignorance de la foi.

Le prévôt Étienne, qui voue une dévotion particulière à saint Priest, s'en va tenir ses plaids. Mais lors d'une de ses audiences, le juge apparaît sous un jour mauvais : il s'approprie, pour sa jouissance personnelle, trois maisons appartenant à des religieux de saint Lorens ainsi que le jardin de sainte Agnès :

Par la foy que je doy saint Pierre
N' a saint Prist que j' ayme et honneure,
Ma sentence en diray en l' eure.
Des troys maisons que vous avez 225
Decoste moy ne joirez
Tant com je soie homme vivant,
Ne vous, ce vous ay convenant,
Du jardin qui siet lez ma terre.
Vas me tost un serrurier querre : 230
Tout mettray en l'eure en ma main,
Et si vous dy bien de certain
Que ce je pechié ne doubtoie
Tous deux en prison vous mettroie.
Fuiez de cy[371]. 235

L'erreur d'Étienne tient au fait qu'il honore les saints sans suivre l'exemple qu'ils incarnent. Si son discours fait état de son discernement, son attitude le nie : le prévôt rend compte de ses craintes morales (v. 233), alors même qu'il est en train de pécher par avarice contre l'Église. La parole

[371] M. XIV, v. 222-235.

d'Étienne apparaît à la fois comme la cause et le remède de sa faute morale : sa dévotion pour saint Priest est en effet la clé de son salut, puisque le saint plaide ensuite auprès de Marie pour son pardon, mais le prévôt demeure dans le péché tant que dans son discours, le *dire* et le *faire* sont en désaccord. Il est intéressant de noter que dans cette réplique décisive, qui constitue en elle-même le péché d'Étienne, apparaît la référence à saint Pierre, mais aussi aux clés (Étienne demande à son sergent Lembert de faire changer les serrures des maisons qu'il enlève aux religieux, v. 230) : se réclamer du gardien des clés du Paradis suggère ironiquement que les portes célestes se ferment à lui.

Ce hiatus entre la parole et l'action apparaît sous une autre forme à travers le discours de Constantin, l'empereur païen du *Miracle de saint Sevestre*. Zénophile, un médecin païen, garantit à l'empereur Constantin, atteint de lèpre, qu'il peut guérir en prenant un bain de sang de nouveau-nés. Suivant ce conseil, l'empereur fait quérir à travers la ville les nourrissons. Après avoir entendu les plaintes des mères dont il réclame les enfants, Constantin prend toutefois conscience de la cruauté de son dessein. Il en témoigne au cours d'une longue tirade (v. 278-331), véritable édifice rhétorique où Constantin fait la démonstration de son exemplarité morale :

L'EMPERÉRE
[...]
Vous, seigneurs clers et chevaliers,
Qui cy estes mes conseilliers, 280
Entendez ce que je vueil dire.
La dignité de nostre empire
De la fontaine de pitié
Sourt et naist par grant amistié,
Qui a ordené, c' est sanz faille, 285
Que qui enfant tue en bataille
Il doit estre decapité.
Dont seroit ce grant cruauté
Se ç' a noz enfans faisions
Que faire a autres deffendons. 290
Que nous vault avoir surmonté
Les barbarans se cruauté
Nous vaint? certes petit, mais nient,
Car avoir les vaincu si vient
Des gens qui scévent fait de guerre, 300
Mais des vices victoire acquerre
Par vertu de bonnes meurs vient;
Et en ceste bataille avient
Qu' elle surmonte de vertu:
S' i a victoire le vaincu; 305
Et nient moins il pert sa victoire
Et est vaincu, c' est chose voire,
Quant cruauté tant le surmonte
Que d' avoir pitié ne fait compte.

[…][372]

Le premier argument, qui sert d'exorde, est idéologique : l'empereur fait valoir auprès de ses chevaliers l'ignominie d'un crime normalement interdit en temps de guerre (« Que qui enfant tue en bataille / Il doit estre decapité »). S'ensuit une méditation politique construite sur un syllogisme implicite : *les barbares sont cruels, or ce crime est cruel, nous serions donc barbares en le commettant*. Constantin signale ainsi que la cruauté n'appartient pas en propre à l'adversaire, mais résulte toujours d'une déviance. Le discours politique glisse ensuite vers le discours moral, la guerre se chargeant progressivement d'une valeur métaphorique (v. 299-304) : le champ de bataille des Romains contre les Barbares devient le théâtre de l'affrontement du Bien et du Mal. La péroraison, quant à elle, fait état de l'abnégation de l'empereur :

Et pour tant vous fas ces recors 315
Qu' a morir ainsi miex m' acors
Et de ces ynocens la vie
Sauver, par pitié qui m' envie,
Que recouvrer vie cruelle
Par la mort d' enfance si belle, 320
Mesmes que par ainsi ouvrer
N' est pas certain le recouvrer,
Mais c' est certain, se je l' avoie
Recouvrée ainsi, je seroie
Cruel, ce qu' estre ne vueil pas, 325
Ainçois conmans qu' ysnel le pas
Les enfans aus méres rendez
Et de mes biens leurs estendez
Et donnez tant qu' ilz si n' en noisent
Et que liement s' en revoisent, 330
Car je le vueil.

Le pathétique suggéré par la mise à mort des enfants s'ajoute à la contrition de Constantin, qui se blâme durement pour un crime qu'il n'a pas commis : *cruel* y apparaît deux fois, à la rime et en rejet. Les trois derniers vers, anaphoriques, annulent définitivement l'entreprise, en y ajoutant une réparation : cette pratique de l'aumône, emblématique des activités confraternelles, devait être particulièrement appréciée du public d'orfèvres. Tout dans ce discours fait de Constantin un chrétien qui s'ignore : sa préoccupation pour la vertu, sa charité, sa détermination à faire le Bien sont autant de vertus théologales reconnues par le dogme. L'auteur du *Miracle* va jusqu'à prêter à l'empereur païen une expression traditionnellement réservée à la louange mariale, « fontaine de pitié »[373]. Une connexion linguistique s'établit ainsi entre le futur converti et la communauté chrétienne. Dans cette

[372] M. XX, v. 279-309.

[373] Cette périphrase est en effet employée par la Marquise de la Gaudine (v. 182-183) et la mère de « l'enfant que Nostre Dame rescussita » (M. XV) (v. 1341), deux femmes accusées injustement ou de manière disproportionnée, dans leurs prières à la Vierge.

optique, l'oeuvre de saint Sevestre, qui réalise le baptême, se résume à un rôle instrumental : sa fonction se limite à dispenser à l'empereur les principes de la foi chrétienne.

Dans les deux cas explorés, le scénario du Miracle vise à faire coïncider le personnage avec son discours : l'ironie dramatique surgit de l'erreur inconsciente dans laquelle se trouvent les personnages[374] . Le miracle s'arc-boute autour de cette faille entre la parole et l'action des héros eux-mêmes. Leurs discours portent en eux le germe de leur rédemption. L'intercession d'un saint – habitant déjà le Paradis ou réalisant encore sa vie terrestre – est l'outil de leur conversion au Bien.

Si le discours des justes et des pécheurs n'est pas cohérent avec leur statut ou leurs actions, le discours des victimes et des martyrs entre quant à lui en contradiction avec la violence du monde qui les persécute.

La victime et le saint martyr

Les *Miracles* mettant en scène une femme injustement accusée présentent des discours qui résonnent profondément avec ceux issus de sources hagiographiques centrés autour d'un martyre[375]. Souvent issus de sources romanesques ou épiques, les drames de *l'héroïne persécutée* n'aboutissent pas à la consécration du personnage principal en tant que sainte : ces histoires, nourries de motifs folkloriques les assimilant au conte, restent profanes jusqu'au bout, en se concluant par un mariage ou une reconstitution du couple initialement séparé par un traître. Toutefois, la matière religieuse investit intimement le discours de ces héroïnes, qui diffère peu de celui du saint, ainsi que le montre la mise en relation de ces extraits respectivement issus d'un *Miracle de l'empereris de Romme* (XXVII) et du *Miracle de Saint Ignace* (XXIV) :

Premier exemple : face à l'humiliation	
Empereris de Rome	***Saint Ignace***
DEUXIESME CHEVALIER	DEUXIESME SERGENT

[374] Un autre exemple, sans doute plus spectaculaire, se trouve dans le *Miracle de Pierre le Changeur* (M. XXXVI) : le héros Pierre, connu pour son avarice, jette un pain à la figure d'un pauvre venu réclamer aumône auprès de lui, afin d' « A terre [s]a cervelle espendre » . Ici, c'est la valeur axiologique même du mot *pain*, symbole de la Nouvelle Alliance, qui fait signe de l'ouverture de Pierre au Bien et annonce son repentir. Dieu, qui accepte de guérir Pierre tombé malade, fait du pain l'enjeu même de son rachat. L'ironie dramatique surgit, comme pour le prévôt Etienne, du fait que le personnage profère une parole dont ils ne saisit pas l'efficacité.

[375] Cette mise en relation entre saints et victimes féminines est également opérée par Kathy M. Krause, à propos de la distance avec leurs sources narratives cette fois : « Whereas the saints and sinners of the *Miracles* remain essentially the same as their narrative counterparts, because their character is integral to their very definition as saint or sinner, the persecuted heroine are transformed. Domesticated and normalized, the persecuted heroines of the Cangé plays have lost their exceptional character and status ». L'attitude des victimes féminines rend compte d'une exemplarité davantage accessible et imitable que celle des saints. K. M. Krause, « The Dramatization of the Persecuted Heroine in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit. , p. 133. Les implications scénographiques de ces similarités seront explorées dans le IIIe chapitre.

Ho! seigneurs, jus la nous fault mettre, Puis que nous sommes arrivé A la roche. Dame, estrivé N' y ait: despoullier vous convient Puisqu' a ce point la chose vient: Faire l' estuet. L'EMPERERIS Seigneurs, puisque autre estre ne peut, A voz grez faire obeiray: Cy dedans me despoulleray[376].	Mon seigneur, de voz voulentez Acomplir ai je grant desir. Sa, maistre, non pas pour jesir Despoulliez vous. IGNACE De ce faire, amis, suis je touz Joyeux et liez[377].
Deuxième exemple : face à la mort	
L'EMPERERIS Voulentiers. Lasse, povre femme! De quelle heure fu j' ore née, Qui vois a telle destinée Par mort honteuse trespasser? E! seigneurs, se ne puis passer Que mon corps ne faille destruire, Pour Dieu, faites que bien tost muire, Je vous em pry[378].	IGNACE Ore il est temps, et bien le voy, Que je departe de ce monde. Diex sire, en qui touz biens habonde, Ces bestes voy vers moy accourre: Plaise vous m' ame si secourre A ce derrain despartement Qu' elle ait de vous sanz finement La vision[379].

On retrouve ainsi entre les saints et les héroïnes injustement persécutées de nombreux points communs : indifférence face à l'humiliation, soumission, acceptation de la mort[380]. La différence tient au degré de l'acceptation de ces épreuves : alors que l'impératrice accepte la mort pour être délivrée de ses maux, Ignace l'attend avec joie. Cette disparité tient au fait que dans un cas, le saint proclame sa foi envers les incroyants et fait ainsi œuvre de prédication, dans l'autre, la conversion n'est pas en jeu dans le *miracle* et l'impératrice est donc un personnage exemplaire auquel il est plus facile de s'identifier. L'édification du public tient au seul exemple de sa destinée. Personnages soumis à Dieu, courageux dans l'acceptation de leur destin, ces héros ont en commun leur endurance, qui se traduit dans le discours par l'affirmation de leur volonté. L'impératrice, avant d'être répudiée par son époux et condamnée à mort, fait preuve de fermeté envers l'écuyer Baudoin et sa servante Ysabel[381] ; de la même manière, la foi d'Ignace lui donne de l'assurance face à l'empereur et l'occasion de professer sa foi, jusqu'au bout de ses tourments. À travers Ignace, c'est la puissance du Verbe divin qui s'exprime, et vient délivrer au public une leçon édifiante, d'autant plus percutante qu'elle est rejetée et moquée par les bourreaux qui torturent le saint. Comme le signale

[376] M. XXVII, v. 1115-1124.
[377] M. XXIV, v. 199-203.
[378] M. XXVII, v. 1094-1101.
[379] M. XXIV, v. 1119-1124.
[380] On pourrait multiplier les exemples : les héros de ces deux miracles reçoivent ainsi de la part d'un messager céleste (la Vierge pour l'impératice, Gabriel pour Ignace) un réconfort matériel, qui éteint leur soif et leur faim (des herbes médicinales dans le premier cas, du pain et un breuvage mystérieux dans le second). Ces dons sont l'occasion dans les discours des héros d'une métaphore filée, celle de la nourriture céleste qui constitue le soutien divin.
[381] Le Miracle ne suggère cependant pas que ces attitudes sont injustes : elles témoignent de la force de l'impératice, dont la fermeté peut faire écho à celle de Notre-Dame envers les hommes.

Élyse Dupras, « toute parole porteuse de la grâce divine possède son autorité propre, dont le saint n'est que l'humble dépositaire »[382] : puissant par sa soumission même, Ignace se fait le vecteur de la parole divine toute-puissante.

Le discours des personnages principaux des *MNDpp* constitue donc un élément essentiel du jeu : leur parole, particulièrement symbolique, souvent auto-descriptive, renseigne sur les enjeux des *Miracles*. Une logique scripturale se dessine : l'attente du public (le *suspense*), ressort dramatique essentiel, ne réside pas dans la réalisation du destin du personnage, mais se concentre sur l'instant où le retournement de situation, souvent sanctionné par une apparition, va survenir.

On pourrait dès lors s'interroger sur l'intérêt que les *Miracles* « sans objet » pouvaient revêtir aux yeux du public des orfèvres, c'est-à-dire ces *MNDpp* mettant en scène de bons croyants qui ne rencontrent pas d'obstacle particulier (le *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut*, M. X, par exemple). Les croyants pleinement vertueux – les saints comme les simples bons chrétiens laïcs – ont un discours sans ambivalence, relevant essentiellement de la louange : leur discours ne fait donc pas état d'une fracture à résoudre et n'a pas vocation à « illustrer un aspect de la lutte entre Bien et Mal » comme les autres miracles, ainsi que le propose Carol Harvey[383]. Si ce genre de sujet a pu être retenu pour l'adaptation dramatique, c'est que le personnage central apparaît là encore dans son inadéquation au monde, mais cette fois par excès de vertu et non par manque. La fracture réside alors dans son discours, nécessairement terrestre, mais qui s'apparente au Verbe céleste, ce que résume par exemple saint Lorens dans le *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra* :

> Haainne ne peut en nous estre
> qu' en gloire sommes celestre
> Car en grace sommes parfaiz[384].

Ces *miracles* a priori sans objet ont donc pour enjeu de récompenser la perfection morale des bons par un bienfait surnaturel. Ainsi le *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'aparut* présente une intrigue centrée autour du rêve que fait l'évêque, rêve qui lui prédit sa récompense céleste et l'apparition dont il sera le bénéficiaire. Le Miracle vise donc à faire coïncider, une fois encore, le *dit*, dans ce cas le récit proleptique de la rencontre vécue en rêve, et le *faire*, la réalisation concrète du souhait.

Si le Mal et les différents vices qu'il inspire constituent dans les *MNDpp* un élément

[382] Élyse Dupras, « Le saint devant le diable » dans Barbara Selmeci Castioni et Marion Uhlig (éds.), *Saintes scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012, p. 106.

[383] « […] the original material is reshaped in order to illustrate aspects of the struggle between good and evil » - C.J. Harvey, « Vice and Virtue in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit. , p. 161.

[384] M. XIV, v. 627-629.

thématique essentiel qui peut souvent « catalyser l'action »[385], il n'est toutefois pas un principe d'écriture dramaturgique des *Miracles*. Ces derniers bâtissent dans les premières scènes, par le discours, un problème qui cristallise l'attente du public mais qui ne tient pas nécessairement à une lutte axiologique entre Bien et Mal. Les personnages sont ainsi figés dans un statut décidé pour eux dès les premières lignes et l'attention se cristallise sur les moyens dramatiques mis en œuvre pour permettre l'accomplissement de l'histoire. En cela, les *MNDpp* ne dérogent pas à la tradition théâtrale médiévale, qui, comme le remarque Cécile Schreiber, présente des personnages toujours « fidèles à eux-mêmes », et où « l'action est toujours une conséquence du caractère et de l'attitude psychologique de celui qui la commet »[386]. La surprise a néanmoins droit de cité : si elle ne surgit pas lors de la présentation des événements, elle se niche dans les instants sublimes des apparitions, au détour du discours des personnages, et acquiert d'autant plus d'importance que les forces antagonistes opposent au Bien une résistance plus grande.

- ***Paroles de l'Autre***

À la différence des personnages affiliés au paradigme du Bien, les personnages évoluant dans l'axe du Mal n'apparaissent pas dans tous les *Miracles*. En outre, ils ne tiennent pas toujours un rôle prépondérant : si le pécheur joue un rôle emblématique et important dans les *MNDpp*, c'est uniquement lorsqu'il accède au repentir qu'il occupe une fonction principale[387]. En revanche, les personnages humains mauvais – méchants et impies, principalement – sont des personnages-fonctions essentiels à la conversion des actants principaux. Leurs discours, qu'adoptent aussi les personnages principaux lorsqu'ils errent dans le péché, révèlent une figure commune, bien que protéiforme, à l'image du diable dont elle s'inspire : celle de l'Autre. Fondée sur des représentations aussi bien populaires que dogmatiques, cette figure se diffracte dans le corpus à travers un paradigme des personnages qu'on peut qualifier de marginaux, parce qu'ils apparaissent comme tels au plan de la diégèse (la place qu'ils occupent dans l'univers fictif des miracles les met au ban de la société chrétienne) ou bien dans la fonction dramaturgique qui leur est attribuée (des personnages secondaires, auxiliaires). Figures de dissemblance (par rapport à Dieu, mais aussi à la communauté

[385] « Vices are the catalysts for the dramatic action » - C.J. Harvey, « Vice and Virtue in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit. , p. 162.

[386] C. Schreiber, « L'Univers compartimenté du théâtre médiéval », art. cit. , p. 473.

[387] À toute règle son exception cependant : le *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* se concentre, comme son nom l'indique, sur un archidiacre coupable de meurtre dont l'âme n'est pas sauvée par l'intercession de la Vierge et que les diables finissent par emporter en enfer. Le phénomène s'explique de deux manières : troisième *Miracle* du corpus, la pièce met en place une intrigue qui, à la manière du premier *Miracle*, dissonne avec le reste du manuscrit Cangé, et n'obéit donc pas toujours aux règles implicites observables dans les autres drames. Par ailleurs, la pièce présente deux actants principaux, et non pas un seul : le miracle se referme sur la promesse de l'accession au paradis pour l'évêque victime du meurtre, accordant ainsi à ce second héros la première place dans la hiérarchie des personnages humains du drame.

humaine), ces *autres* forment donc une communauté de valeurs inversées. Les personnages négatifs sont en effet dotés d'un discours semblable, qui agit en contrepoint de la vertu des personnages principaux ou célestes. Méchants (puissants iniques, bourreaux, sergents) et impies (juifs, païens et musulmans) se rejoignent dans la distance morale, culturelle ou religieuse qu'ils entretiennent avec le divin. Ces forces du Mal s'assemblent aussi : un même personnage peut ainsi combiner différentes marques d'altérité, ou bien s'associer avec d'autres *marginaux.*

Le Sarrasin, le païen et le Juif : discours de l'impiété

« [...]c' est un des grans et enormes pechiez qui soit que le pechié d'ydolatrie[388] », affirme le prêcheur du *Miracle de Barlaam et Josaphat.* En effet, l'hétérodoxie apparaît tout au long des *MNDpp* comme le signe d'une tare morale, que le drame résorbe parfois en menant ces personnages suspects et souvent méchants à se convertir. Toutefois, leur discours se double parfois d'une fonction exotique : l'intervention d'un personnage musulman permet de signaler, par la seule profération du discours, la distance géographique – ou temporelle, lorsqu'il s'agit d'un païen antique. Par-delà son homogénéité, le discours hétérodoxe se diapre donc de différentes nuances, qui révèlent des représentations diversifiées des différentes religions.

Les personnages qui ne sont pas issus de la communauté chrétienne sont unanimement présentés comme potentiellement barbares : étrangers aux principes de la foi en un Dieu unique et cruels, ils contrastent avec les personnages vertueux par un ensemble de traits discursifs aisément repérables, signes mêmes de leur impiété.

Cette communauté de valeurs inversées se rejoint autour d'une piété commune pour des divinités hétéroclites. Les païens se réclament ainsi fréquemment à la fois de Mahomet, parfois rangé aux côtés d'Apollon et de l'étrange Tervagant[389]. Associer ces divinités contradictoires et antagonistes participe à un mouvement d'assimilation des religions non chrétiennes qui en s'assemblant, se décrédibilisent et annulent leur puissance séductrice – et particulièrement celle, perçue comme menaçante au temps de la confrérie des orfèvres, des musulmans. Les *MNDpp* cultivent à ce titre l'anachronisme : la plupart des références à Mahomet – appelé *Mahon* – se

[388] M. XXI, t. III, p. 246-247.

[389] Le terme serait pour Henri Grégoire un lointain dérivé de *Diana Trivia*, sœur d'Apollon. - Henri Grégoire, « L'étymologie de Tervagant » dans *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, France, Nizet, 1950, p. 67-74. L'association de l'Islam aux cultes polythéistes est, pour l'auteur de l'article, « une diffamation perfide, certes, mais qui n'est pas sans fondement érudit » (p. 71). En faisant référence aux écrits d'un juif converti de la fin du XIe – début du XIIe siècle, qui accuse Mahomet d'avoir pactisé avec les idolâtres, Henri Grégoire suggère que l'association des musulmans aux cultes païens sert un objectif politique de propagande. Il est donc naturel que cette association trouve son origine au sein des chansons de geste, définies par Jean Frappier comme« poésie militante, exhortation à la guerre sainte », dont les *MNDpp* sont héritiers. - Jean Frappier, *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 8.

trouvent dans les *Miracles* centrés autour des premiers martyrs chrétiens. Le prophète musulman y apparaît seul, sans référence à la triade *Mahon-Apollin-Tervagant*. Les *MNDpp* vont donc un peu plus loin dans le « raccourci symbolique[390] » opéré par les chansons de geste quelques siècles plus tôt, où Mahomet était simplement associé au paganisme : désormais, il en est la métonymie. Le terme devient le signe même du paganisme et sert de marqueur sonore, d'interjection ; il est *mutatis mutandis* l'équivalent du « haro » des diables. On trouve le terme dans la bouche du païen Dacien *(Miracle de saint Lorens*), de méchants sergents et écuyers, du sage Zénophile *(Miracle de saint Sevestre*), des élèves du philosophe Chaton (*Miracle de saint Valentin*), du roi Clovis..., et finalement moins dans le discours des personnages musulmans que dans ceux des païens[391]. Mahomet devient ainsi le nom de l'exact envers de Dieu et est invoqué par des expressions voisines de celles par lesquelles on réclame l'aide du Tout-Puissant, ce qui facilite la comparaison : on trouve ainsi régulièrement « Par Mahon », ou encore « Se Mahon en santé me tiengne » (*Miracle de Saint Ignace*) , « se Mahon me sequeure » *(Miracle de saint Lorens*), « Mahon vous doint Honneur sanz fin » (*Miracle de Saint Panthaleon*)... *Mahon* devient ainsi le signe de l'altérité religieuse. Païens antiques et Musulmans se trouvent ainsi associés : de cette manière, on suggère que leur méchanceté est équivalente, les premiers par la menace historique qu'ils représentèrent pour les premiers Chrétiens, les seconds pour la menace contemporaine qu'ils constituent.

Dans le paradigme des méchants, le Sarrasin apparaît comme l'expression la plus achevée de la bestialité[392]. L'exemple le plus emblématique se trouve dans le *Miracle de Robert le Dyable*, qui présente un étrange épisode de bataille. L'empereur affronte avec ses chevaliers des « païens » (en l'occurrence des Sarrasins), qui parlent une langue étrangère étrange et grotesque :

L'Emperiére
Avant ! sus Sarrazins huymais 1670
Alons, seigneurs ; puis qu'armés sommes,
Deffendons nous com preudes hommes;
Courons leur sus, la les voy estre ;
A mort, a mort pensons de mettre
Ceste merdaille. 1675
Premier paien
Sabaudo bahe fuzaille
Draquitone baraquita
Arabium malaquita
Hermes zalo.
Deuxiesme paien
Jupiter maquit Apolo 1680
Perhegathis.

[390] J. Frappier, *loc. cit.*

[391] L'invocation de *Mahon* n'est géographiquement logique que dans les *Miracles de Barlaam et Josaphat* et de *saint Panthaleon*, mais là encore anachronique (les événements se déroulant avant l'avènement de l'Islam).

[392] Les épisodes de guerre contre les Sarrasins se retrouvent à différents endroits du corpus : *Miracle de la fille d'un roi* (M.), *Miracle de Robert le Dyable* (M. XXXIII) notamment.

PREMIER CHEVALIER
Après, après ces chiens fuitis !
Au mains ont il perdu sanz faille
Ceste premeraine bataille;
Loez soit Diex. 1685

[quelques scènes plus tard :]

PREMIER CHEVALIER
A eulz, a eulz! a mort, a mort! 1820
Touz y mourrez.
TROISIESME PAIEN
Hara mare fara marez
Astripodis[393].

On imagine aisément l'effet comique de cette scène. La bestialité des ennemis est doublement soulignée : elle est exprimée directement par le discours des « paiens » et indirectement par le *premier chevalier* qui les nomme « merdaille » et « chiens fuitis ». On reconnaît dans ces deux extraits de la bataille les éléments discursifs évoqués précédemment : parmi ce *baragouinage* hermétique (évoqué par le terme *baraquita*[394]), on repère le nom de divinités païennes (*Hermes*, *Jupiter*, *Apolo*), associées à l'évocation toponymique *Arabium*. L'équation entre païens et Sarrasins est en outre confirmée par les rubriques, qui nomment « paiens » les soldats musulmans. L'opposition entre les discours de l'armée de l'empereur chrétien et de l'armée sarrasine, qui se réclament de dieux différents, est prolongée par des jeux d'écho entre les répliques, tel le cri de guerre « a **mort**, a **mort** ! » du chevalier reflété par le « hara **mare** fara **mare** » du païen. La paronomase permet ici d'insister sur l'équivalence des armées. Mais la supériorité morale des Chrétiens, qui profèrent un discours compréhensible à la différence de leurs adversaires, est évidente : la bataille sera bien vite gagnée par l'armée de l'empereur pour lequel se bat Robert. Par ailleurs, le discours des païens est un faire-valoir exotique[395] : en effet, la seule *parleure* du personnage suffit à suggérer tout le monde étranger. Ces répliques, ludiques par leur comique et leur exotisme, contredisent donc la dimension épique de la bataille ainsi que son enjeu axiologique pour mettre doublement à distance l'ennemi, auquel il devient impossible de s'identifier.

[393] M. XXXIII, v. 1670-1685 puis 1820-1823.

[394] Le *DMF* propose pour le substantif *baragoin*, très proche de cette forme faussement arabisée, la définition d' « étranger, barbare ». Le discours signale donc lui-même son étrangeté. *DMF* : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2012 (DMF 2012). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, publication en ligne : http://www.atilf.fr/dmf

[395] Marion Uhlig précise d'ailleurs à travers l'étude du *Miracle de Barlaam et Josaphat* que les *MNDpp* ne montrent pas d'intérêt particulier pour l'exotisme, qui est traité de façon minimale, pour la simple compréhension de l'intrigue. On peut élargir cette remarque à l'ensemble du corpus : le seul discours, dans l'exemple cité du *Miracle de Robert le Dyable*, suffit à peindre un monde étranger qui ne recherche ni la référentialité ni le dépaysement. - Marion Uhlig, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de *Barlaam et Josaphat* » dans Barbara Selmeci Castioni et Marion Uhlig (éds.), *Saintes scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, *op. cit.*, p. 69-90.

Ainsi, les *MNDpp* ne cherchent pas à particulariser les incroyants. La distanciation opérée par la mise en scène de l'étranger et de son discours ridicule permet sans doute d'exorciser la peur que cet ennemi suscite auprès du public.

En effet, lorsqu'on parle des « Sarrasins » dans les *MNDpp*, c'est pour suggérer l'effrayante alliance que constituent les pays régis par la tutelle ottomane[396]. Ainsi dans le *Miracle de Oton, roy d'Espaigne* (M. XXVII) le roi de Grenade, frère d'Alphonse, ennemi de l'empereur Lotaire, cherche à soulever les armées de différents royaumes convertis à l'Islam pour résister à son ennemi Lotaire venu lui déclarer la guerre. Il suggère ainsi au messager Musehault de se rendre « Au roy de Tarse et d' Aumarie, / Et après au roy de Turquie /Et aussi de Marroc au roy »(v. 286-289). L'accumulation souligne avec force l'immensité des territoires acquis à la cause turque. Partout dans le corpus s'établit une équation entre la puissance politique turque et la menace musulmane. Cette puissance est clairement perçue comme un danger : ainsi Oton, revenu en hâte en Espagne afin de tuer sa propre épouse dont il a appris le (faux) adultère, enrage de ne pas la trouver. C'est alors qu'il promet de se convertir à la loi mahométane :

OSTES
Certes, du sens sui si desvez
Qu' a po que je n' enrage vis.
[...].
Ha! mauvais Dieu, que ne te tien!
Vraiement, se je te tenoie,
De cops tout te desromperoie.
Egar! voiz: toy et ta creance
Reni et toute ta puissance,
Et si m' en vois droit oultre mer
Conme Sarrazin demourer
Et tenir la loy Mahommet;
Car qui en toy s' entente met
Il fait folie[397].

La colère d'Othon le mène immédiatement à l'apostasie. Le péché apparaît comme consubstantiel à la religion sarrasine. L'éloignement des préceptes chrétiens se traduit d'ailleurs dans le discours par un éloignement géographique et une métamorphose identitaire : Oton s'apprête à aller *oultre mer* devenir *Sarrazin*. Toutefois cette folie n'est que passagère et le roi prend ensuite le chemin inverse au détour d'un monologue de repentir :

OSTES
Bien sui malostrue personne,
Qui en tel servage me met

[396] Le traitement particulier du discours des Sarrasins dans ce miracle reste une exception. Dans les épisodes analogues dans d'autres miracles, les ennemis parlent un français tout à fait régulier. On peut émettre l'hypothèse que le temps passant, la menace musulmane s'est fait sentir avec plus de force, favorisant ces procédés de distanciation. Il s'agit également d'un choix d'auteur particulier, qui n'a pas été suivi par les autres.

[397] M. XXVIII, v. 1293-1295, 1301-1310.

Que je sers et croy Mahommet,
Qui n'est que droite fanfelue.
Ha! doulx Jhesus plein de value,
Dont m' est venu ce grant oultrage,
Que moy, qu'as fait a ton ymage
Et donné de crestien nom,
Ne l' ay sceu congnoistre, non,
Mais ay fait euvre si amére
Qu' ay renié toy et ta mére
Par desespoir né de corrouz[398]?

Cette abjuration joue un rôle au sein de la fiction, le monologue déclenchant l'intervention divine. Par-delà la fiction, elle joue en outre un rôle didactique, en fournissant aux spectateurs des éléments pour consolider leur foi. Le roi rappelle ainsi que la religion chrétienne est la seule qui recherche l'imitation de Dieu ; la loi mahométane apparaît dès lors comme *droite fanfelue*, une lubie pécheresse qui asservit l'homme[399]. Le masque du *Sarrasin* remplit donc toujours une double fonction, à la fois fictive et didactique.

Les *MNDpp* attribuent aux personnages juifs un discours plus doux qu'aux Sarrasins et aux païens et leur réservent également un traitement plus amène. Ce phénomène s'explique par des causes historiques : au XIVe siècle, la communauté juive, pourtant intégrée au tissu social chrétien en Occident, alimente divers fantasmes et suscite des jalousies[400]. Jean Delumeau précise en effet que les bourgeois en particulier imaginaient les Juifs comme des usuriers féroces, des « empoisonneurs d'eau, sangsues des pauvres »[401]. Cette représentation est sensible dans les *MNDpp :* les Juifs n'y sont pas victimes de diffamation comme les Musulmans, mais le corpus rappelle le déicide dont on les accuse, crime originel qui devient la justification théologique de la malhonnêteté de ces personnages. Dans les *MNDpp*, les Juifs sont en effet perçus comme éloignés de la vérité chrétienne, ainsi qu'en témoigne un exemple issu du *Miracle de l'enfant qui fut donné au diable*. L'enfant, promis au diable et de ce fait non baptisé, est assimilé à un Juif ou à un païen. L'intégration de cette religion au paradigme du Mal est donc évidente :

LE FILZ
Non avray je pour riens que j' oie,

[398] *Idem*, v. 1507-1518.
[399] On retrouve cet objectif d'avertissement contre toute loi non chrétienne dans le *Miracle de saint Sevestre* (M. XX) lorsque Sevestre s'oppose à des docteurs juifs lors d'une *disputatio,* arbitrée par des « sages » païens.
[400] Ces jalousies sont liées à des problèmes économiques, comme le rappelle Jean Delumeau : « Les difficultés des trésoreries royales ont grandement poussé à l'expulsion des Juifs d'Angleterre en 1290 et en France en 1394 ». La proximité temporelle de cet événement avec notre corpus explique cette représentation du Juif dans des fonctions souvent frauduleuses (notamment, l'usurier malhonnête du *Miracle d'un marchant et un Juif*) – J. Delumeau, *La peur en Occident*, *op. cit.*, p. 358.
[401] *Idem.*

A vous le di, mon treschier pére,
Et a vous qui estes ma mére, 670
Pour tant c' on m' a juif nommé
Et paien la ou j' ay esté,
Si que jamais ne mengeray
Jusques a tant que je saray
Se je suis crestiens ou non 675
[...][402]

Malgré l'équivalence entre judaïsme et paganisme suggérée ici, on peut noter que les Juifs peuvent, à la différence des Sarrasins, discuter du bien-fondé des préceptes chrétiens : on trouve ainsi des personnages de docteurs de la Loi (*Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhésu Christ* (M. V), *Miracle de saint Sevestre* (M. XX)). Dans les deux cas, ces personnages sont réceptifs au discours chrétien : les Juifs ne sont pas entièrement considérés comme *autres*, mais ils diffèrent de la communauté chrétienne par le déicide.

Le Juif est donc un personnage qui cause le soupçon : son discours est assimilable à celui du voleur (qu'on trouve par exemple dans le *Miracle du marchant et un larron*). Ses propos sont souvent proférés en aparté, ainsi qu'en témoigne l'extrait suivant, issu du *Miracle d'un marchant et un Juif,* où l'usurier découvre le prêt renvoyé au gré des flots par le marchand et le ramasse hâtivement – et déjà malhonnêtement :

LE JUIF
Il semble que s'en viengne a nous;
Regardons un po la maniére,
Puis qu' au bort est de la riviére,
En l' eure y vueil les deux mains tendre 1100
Et le prendre sans plus attendre.
Sa! puis que le tien hors du port,
Emporter le vueil sanz deport
En mon repaire.
LE VALLET
Pour rien qui soit n'ay peu faire 1105
Tant que l'aye avant de vous pris.
Vostre est, soit ou ne soit de pris,
Vaille que vaille.
LE JUIF
Tu diz voir. Je saray sanz faille
Ains que je menjusse des dens, 1110
Sadoch, s' il y a riens dedans.
Or entens: se riens as a faire,
Congié te doing d' aler le faire
Sanz plus attendre.
LE VALLET
Puis qu' ainsi est, je vois entendre 1115
A aprester nostre diner,
Et je ne pense mais finer
Tant qu' il soit prest.

[402] M. I, v. 668-675.

LE JUIF
Par le grant Dieu, puis qu'ainsi est
Que ci n' a nul autre que moy, 1120
Ouvrir le vueil. Egar ! g'y voy
Des florins une grant murjoe,
Et sy voy dessus une escroe:
Lire la vois sanz contredit
Au jour pour savoir qu' elle dit. 1125
"Cest escrin a tout cest avoir,
Va, ce fas j' a touz assavoir,
A Bissance a un bon juif
Qui y demeure, s' il est vif,
Nommé Moussé, ou a son hoir." 1130
C' est a moy; n' en vueil plus savoir.
En l' eure me vois entremettre
De le bouter en sauf et mettre
Dedans mon lit[403].

L'attitude malhonnête du personnage est évoquée par sa gestuelle, précisée par des didascalies internes (v. 1100). En outre, l'auteur prête au Juif un discours implicitement obscur,« mon repaire » : si, dans l'ancienne langue, l'expression ne désigne pas encore un refuge de brigands, elle suggère néanmoins que le personnage cherche à se soustraire à la vue du monde, y compris de son valet, à qui il donne congé (v. 1113-1114). L'avarice du personnage est ensuite largement soulignée, par la récurrence de possessifs de la première personne (« C'est à moy » v. 1131). Le contraste entre la lettre qui destine le gage à « un bon juif » et le personnage qui s'exprime permet de percevoir avec force le sentiment d'injustice que suggère la scène.

Produit des peurs contemporaines, le discours des non chrétiens semble plus ouvert à l'actualité que le discours des saints : son adaptation à la réalité du public permet de faire valoir le discours édifiant avec plus de précision et de force persuasive.

Le discours du méchant

Le paganisme, sous ses multiples figures, est un des motifs dramaturgiques qui permet d'instaurer une distance évidente entre le public et certains personnages négatifs. Pour caractériser les opposants, d'autres techniques sont repérables mais elles rendent l'identification de ces personnages plus difficile.

D'une manière générale, les personnages strictement négatifs (qui ne passent jamais du pôle du Mal au pôle du Bien) sont affublés d'un nom qui les circonscrit dans un rôle négatif. Mais ce critère est tributaire de la source et on ne peut déceler dans celui-ci un choix dramaturgique – en témoigne l'exemple de *Robert le Dyable*. Toutefois, du récit à la scène, les noms de certains

[403] M. XXXV, v. 1097-1134.

personnages se trouvent légèrement modifiés afin de devenir plus signifiants auprès du public[404] : on peut citer à ce titre la transformation du nom de *Margiste*, dans *Berthe as grans piés* d'Adenet le Roi, en *Maliste*, afin d'associer davantage le personnage au paradigme du Mal ; ou au contraire la différenciation des noms des personnages *Guibour* et de sa fille *Marie* (respectivement Soibours et Wibours chez Gautier de Coinci) dans le *Miracle d'une femme que Nostre Dame garda d'estre arse*, qui permet d'associer plus immédiatement la fille au pôle du Bien[405]. La malice peut également être suggérée par un défaut physique : citons à cet égard le nain *Galot,* que l'oncle du Marquis de la Gaudine charge de la réalisation du complot destiné à déshonorer la Marquise[406].

Toutefois, c'est avant tout par leur discours que les personnages signalent leur différence ou leur malice. Leur malhonnêteté est décelable dans le type de réplique qui leur est attribué et dans leur discours lui-même, souvent excessif. L'exemple du sénéchal du *Miracle de la femme du roy de Portigal* est emblématique : excessivement moralisateur envers le roi, le traître tient ensuite un discours en aparté qui révèle sa duplicité. Le sénéchal reproche d'abord au roi la décision qui l'a conduit à promettre le mariage à une jeune femme qui ne convient pas à son rang, puis d'avoir poussé celle-ci à lui offrir sa virginité avant le mariage :

LE SENESCHAL
Vous ouverrez trop **folement**,
Mon seigneur, se ce voulez faire.
A roy de si puissant affaire
Con vous estes n' appartient mie
De faire telle **villenie**.
Puis qu' a femme avoir la voulez,
Mon seigneur, vous attenderez
Tant que vous l' arez espousée;
Car se vous l' aviez violée
Avant, de certain il me semble
Que jamais paix n' ariez ensemble,
Car, quant vous vous courroceriés,
Espoir vous li reproucheriés
Ce qu' elle pour vous aroit fait,

[404] Comme le signale Michel Pastoureau, « le nom dit la vérité de la personne, permet de retracer son histoire, annonce ce que sera son avenir ». Le phénomène prend d'autant plus d'importance au théâtre, où le discours tient lieu d'action. Michel Pastoureau, « Le symbole médiéval : comment l'imaginaire fait partie de la réalité » dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, Points, 2004, p. 17.

[405] Hans Heinrich Keller estime quant à lui que cette différenciation tient au fait que l'auteur de la version dramatique a recouru à d'autres sources en plus de celle de Gautier de Coinci, notamment à une version latine du moine Hermann de Laon - H.-E. Keller, « Pour une réhabilitation des *Miracles de Notre Dame par personnages* », art. cit., p. 134.

[406] Mis à part cet exemple, on relève peu de difformités physiques parmi les personnages du corpus. On peut évoquer par exemple le cas de la mère du roi Thierry, qui tombe raide morte, le visage noirci par ses péchés ; ou bien encore le cas de Salomé, dont la main tombe pour n'avoir pas cru à la virginité de Marie. La cécité constitue le handicap le plus fréquent, mais n'est pas clairement associée au vice : les aveugles, souvent acculés à la mendicité, apparaissent davantage pour souligner le pouvoir thaumaturge d'un saint (Panthaléon (M. XXII), Lorens (M. XXXVIII), le marchant prodigue (M. XXXV)) que pour signaler leur nature pécheresse. La lèpre occupe davantage ce rôle, mais n'affilie pas pour autant le personnage au pôle du Mal : la maladie apparaît davantage comme un péché rachetable que comme un signe d'infâmie éternel.

Dont le **pechié** et le **forfait**
Sur vous seroit[407].

Le sénéchal prend le masque de la vertu au cours de cette scène de conseil, ainsi qu'en atteste le lexique axiologique qui émaille son discours. Mais quelques vers plus loin, une fois que le roi a remis à son conseiller la clé de la chambre de sa promise pour s'en débarrasser et ainsi le garder du péché, le dévouement du sénéchal se mue en malice, qu'il rèvèle dans un aparté :

LE SENESCHAL
[...]
Puis que nul ne me voit ne ot,
En l' ostel de ce chastellain
Vueil aler contre le serain. 635
C' est la nuit que mon seigneur doit
Joir de sa fille: orendroit,
Sanz mot dire, defermeray
Sa chambre et avec li gerray,
Dont mon seigneur la clef bailla: 640
L'eure est qu'elle li divisa;
Si y sui bien a point venuz.
Mais que ne soie cogneuz,
De li feray ma volenté:
Si la tendra plus en vilté 645
Mon seigneur, lors que il savra
Que pucelle pas ne sera.
Une autre li feray avoir,
Fille de roy ; au dire voir,
C'est bon afaire[408]. 650

Ni vu, ni entendu (v. 633), ni reconnu (v. 643), le sénéchal échange le masque du bon conseiller contre celui du décideur, se cachant encore à lui-même sa convoitise pour le trône : les derniers vers convoquent de nouveau l'argument, déjà brandi auprès du roi, de l'alliance indigne. La *bon afaire* est davantage celle que le sénéchal réalise que celle qu'il prévoit pour le roi. La joie que le sénéchal éprouve à atténuer les conséquences de son acte affilie le personnage à la sphère des personnages négatifs. Dans les miracles issus de sources romanesques, où le vice des méchants n'est pas lié à l'hétérodoxie, le mal se veut beaucoup plus sournois, y compris dans les discours des personnages. De même, l'oncle du Marquis de la Gaudine verse très progressivement du côté du péché, alors que rien ne le laissait paraître ; il en va de même pour le frère de l'empereur dans le *Miracle de l'empereris de Rome*[409]. Les rôles négatifs sont plus imprévisibles, bien que le discours des opposants se reconnaisse à des signes évidents. Si le devenir du personnage négatif est incertain, ses paroles trahissent néanmoins sa duplicité dans le système des personnages du *Miracle*. L'étude du

[407] M. IV, v. 539-554.
[408] *Ibid*, v. 633-650.
[409] Dans ces deux cas, les personnages sont tout à coup pris d'un désir charnel (l'oncle) ou amoureux (le frère du roi) pour l'épouse, tandis que l'époux est parti en guerre ou en pèlerinage.

discours des méchants rend toutefois compte d'un fonctionnement différent entre les miracles issus de sources hagiographiques et les miracles issus de sources romanesques : tandis que les uns répètent une histoire qui doit se réaliser (car issue d'un canon), les autres centrent leur écriture et leurs enjeux autour du personnage central, souvent féminin, qui doit triompher de l'adversité, mais de façon moins évidente que les martyrs ou les saints. Imprévisibles lorsqu'ils s'abandonnent au péché, les personnages des sources non hagiographiques le sont aussi dans leur conversion au Bien, à la fin de l'œuvre, à la différence des méchants païens qui se repentent plus rarement.

Bourreaux et sergents

Moins essentielle à l'économie du drame, la catégorie des sergents et des bourreaux s'affilie régulièrement à l'axe du Mal. Ces personnages secondaires, à la manière des personnages diaboliques, apparaissent souvent en duo ou en groupe sur la scène. Privés d'individualité, leur jeu repose donc sur une dynamique dialogique, souvent comique. L'exemple d'une scène de torture, issue du *Miracle de Saint Panthaleon*, permet d'en saisir les effets :

L'EMPEREUR	
Par le Dieu que j' aour hautime,	
C' est Baal, n' en aras ja mains.	1155
Avant : mettez a li les mains.	
Se de moy servir estes liez,	
Yci tout nu le despoulliez	
Et le liez a celle estache	
De cordes aussi c'une vache,	1160
Et a brandons de feu ardans	
Li ardez et costez et flans	
Jusqu' a l' entraille.	
SECOND SERGENT	
Si ferons nous, sire, sanz faille.	
Compains, puis qu' a ce faire vient,	1165
Avant: despoullier le convient	
Premiérement.	
PREMIER SERGENT	
Or nous en delivrons briément.	
Sa, ce chaperon sanz riote.	
Or avant: et surcot et cote	1170
Fault despoullier.	
DEUXIESME SERGENT	
C' est fait ; ja en ferons moullier	
De vin noz pances.	
PREMIER SERGENT	
J' ay bien pensé ce que tu penses:	
Ce ferons mon certainement.	1175
Or nous fault aviser conment	
Le lierons.	
DEUXIESME SERGENT	
Fagot, bien nous en chevirons.	
D' une corde par la poitrine	
Et d' une autre par my l'eschine	1180
Sera lié a ceste estache,	
Et afin qu' il ne se destache	
Lui lierons les mains en croiz	
Par derriére, se tu m' en croiz,	
Et les piez a l'estache aussi.	1185
Tien, boute ceste corde cy	
Dessoubz s' essaille.	
PREMIER SERGENT	
Je vois bien, il l' ara tost belle.	
Tu veulz que je les noe ensemble:	
Sont il bien noez ? que t' en semble ?	1190
Regardes cy.	
DEUXIESME SERGENT	
Si est cestui, ce croy j', aussi,	
Car les reins comprent et les mains.	
Or ne fault fors, mais c'est du mains,	
Lier dessoubz.	1195
PREMIER SERGENT	
Tu as dit voir, mon ami doulx.	
Tantdis conme g' iray au feu,	
Delivres t'en ; fays y un neu	
De celle corde.	
DEUXIESME SERGENT	
Il me plaist. Va, je le t'acorde:	1200
Or t' en avance[410].	

[410] M. XXII, v. 1154-1201.

Comme nous l'avons noté précédemment, l'orientation axiologique des personnages est souvent définie par celle de leur supérieur hiérarchique : à un chef violent et cruel, des sergents diaboliques ; à un monarque bon, des sergents doux. Dans le cas de cette scène de torture, le discours des sergents permet d'amplifier la méchanceté de l'empereur, qui se distingue d'abord par son idolâtrie pour Baal (v. 1155). Ensuite, les sergents obéissent à l'empereur en débutant une scène de torture. Celle-ci ajoute aux traditionnelles souffrances des charbons ardents le ligotage. Ce châtiment est une réitération de la crucifixion christique, comme le laisse penser l'insistance sur le terme *croiz* placé en rime équivoquée (v. 1183-1184). La scène présente la longue humiliation du saint, que l'empereur commence par animaliser (« le liez a celle estache / De cordes **aussi c'une vache** v. 1159-1160) avant d'être imité par les sergents. La torture s'assimile davantage à une séance de cuisine dont la conclusion se promet joyeuse (« ja en ferons moullier / De vin noz pances », se promettent les sergents, v. 1172-1173). Ce contraste entre la situation et son traitement est également remarqué par Jelle Koopmans dans les mystères hagiographiques :

> Dans les mystères hagiographiques, ces sergents participent pleinement de la curieuse fiction de l'Autre avec ses connotations de carnaval, de Cocagne et de Maugouverne. Comme l'a bien dit Schindler, le carnaval représente « l'autre côté des choses ». Au théâtre les martyres et les tortures s'inscrivent souvent dans un contexte culinaire où s'opère une fusion de l'hagiographie et du carnavalesque[411].

De la même manière, le zèle et l'entrain des personnages pour ligoter le saint qui doit devenir *fagot* (v. 1178) contraste avec l'effet pathétique qui en résulte. Le dialogue se concentre sur la complexité du ligotage, tout en exaltant le corps souffrant du saint : poitrine, échine, mains, pieds, aisselles, l'anatomie complète du personnage est représentée dans le discours, d'une manière si objectivée qu'elle suscite nécessairement un mouvement de révolte de la part du public. Le discours des sergents sert, à l'échelle de la représentation, à susciter une ferveur émotionnelle qui entre dans le projet d'édification de chacun des *Miracles.*

On peut élargir ce phénomène à l'ensemble des figures de l'Autre qu'on trouve dans le corpus : le rejet qu'elles suscitent, bien loin de séduire, permet une mise à distance qui soude la communauté des spectateurs. En cela, ces personnages s'affilient à l'axe du Mal et à l'enfer qui participe malgré lui au grand projet divin.

- ***Les discours du commun des mortels***

Par-delà le système cohérent qui associe une part de l'humanité au Bien céleste et une autre

[411] Jelle Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, diffusion PUF, 1997, p. 109.

au Mal infernal, une foule de personnages humains, principaux comme secondaires, ne se rattachent, pendant un long moment du *Miracle*, ni à l'un ni à l'autre pôle. Leur discours tend souvent au mimétisme de la conversation courante, toutefois passée au crible des conventions théâtrales. D'une manière générale, le commun des mortels (parents, voisins, bourgeois...) constitue une *rumeur* générale se présentant sous la forme d'un groupe restreint. Cette parole fait usage d'un lexique issu du quotidien, dont Carol Harvey a remarqué « l'esprit réaliste » :

> […] Les personnages sont campés le plus souvent dans le monde quotidien de la bourgeoisie, milieu auquel appartenait la confrérie Saint-Éloi des Orfèvres de Paris. […] Dans ce monde où résonnent les voix de tous les jours et les cris de la rue se trouvent bon nombre de comparaisons qui attestent de la vie quotidienne[412].

Cet arrière-plan discursif constant, bigarré, rend compte de l'enjeu principal des drames, tout entier centrés autour des personnages humains. Si le paradis occupe une place déterminante, qui décide de l'issue du jeu, le centre de l'action reste le champ terrestre.

Sur ce terrain, deux principes orientent l'écriture des discours des personnages humains : leur statut moral, ainsi que l'a montré l'analyse, mais également leur appartenance sociale. Le plus souvent, ces deux principes s'entremêlent si bien qu'il est difficile de distinguer ce qui tient de la caractérisation morale ou de la caractérisation sociale. Comme le signale Anne Ubersfeld, « dans tous les cas où la parole est en relation avec une activité sociale, elle se trouve très étroitement soumise à des codes, et à des lois de fonctionnement »[413]. Le discours représente donc les activités humaines dans leur diversité, en empruntant des codes du langage quotidien, auxquels est conférée une forme dramatique conventionnelle.

Bien qu'inspiré des réalités contemporaines, le discours des personnages humains est dramatisé, et à ce titre, simplifié. En effet, le discours doit permettre de comprendre rapidement l'identité sociale du personnage. Quelques éléments, issus de l'univers de connaissance commun à l'auteur et au spectateur, permettent de dresser un portrait efficace du locuteur, par métonymie. Le corps de métier est ainsi déterminé par quelques objets :

> LE MARINIER
> Amis, en ce batel venez;
> Je vous meneray voulentiers;
> Entrez ens, et endementiers
> Mon harnois a point metteray
> Et mon voille aussi tenderay.
> C' est fait: ne nous fault que mouvoir;
> Nous avons assez bon vent, voir,
> Ce vous puis dire[414].

[412] C. Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit. , p. 295.
[413] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 19.
[414] M. XL (*De Saint Alexis*), v. 1842-1849.

Batel, harnois, voille : la désignation de quelques objets caractérise le personnage de manière efficace, en doublant par la parole ce qui est vu sur scène. Le procédé est doublé de l'usage d'une expression de circonstance, *bon vent* ; enfin, l'image du marinier est associée à l'idée de mouvement. N'apparaissant qu'à l'occasion d'un voyage maritime, déterminé par des objets symboliques, le *marinier* est un personnage-fonction.

Ailleurs, les personnages énoncent clairement leur statut, en particulier lors de scènes emblématiques, comme dans cette scène de pauvres qui ouvre le *Miracle de Pierre le changeur* :

LE PREMIER POVRE
Diex doint bonne encontre au jour d'ui!
Que sanz doubte si povre sui
Que je n' ay ne pain ny argent.
Donnez a Didier, bonne gent,
Que Dieu voz pechiez vous pardoint.
Elas! ne truis qui rien me doint;
Ne me sçay quelle part embatre.
Je m' en vois en la place esbatre
Et illeuc au soleil seoir.
Encore est de moy pourveoir
Et pourchacier assez bonne heure;
Un po vueil ci faire demeure.
Les compaignons attenderay
Avec qui je m' esbateray
Jusqu' a grant messe.
DEUXIESME POVRE
Doint bon jour, Didier! Egar! qu' est ce
Qui t' a si matin admené?
T' a ame depuis riens donné
Que ci venis?
PREMIER POVRE
Nanil, Menait, par saint Denis.
Ce qu' er soir n'oy, mon ami chier,
Que souper me fit descouchier
Si matinet.
DEUXIESME POVRE
Tu en as le ventre plus net
Et la fourcelle et l' estomac.
A il point de pain en ton sac
Pour aler boire?
PREMIER POVRE
Nanil, amis, par saint Magloire,
N' en ma bource denier ne maille.
Siez t'emprès moy, vaille que vaille :
Un po ci nous esbaterons
Et puis pourchacier nous yrons
Aval la ville[415].

[415] M. XXXI (de *Pierre le changeur*), v. 1-32.

L'évocation de la pauvreté d'un seul personnage – dès le deuxième vers – suffit à suggérer l'indigence du groupe tout entier. Par la suite, l'*ethos* social de ces pauvres est précisé par la nature de leurs activités (l'oisiveté, v. 6-8, 30), l'insistance sur la faim qui les tenaille (v. 21-22), ou l'absence d'argent (v. 27-28) et enfin le goût pour la boisson (v. 25-26). Le vocabulaire employé, prosaïque et redondant (*la fourcelle et l' estomac*, v. 24, *ne denier ne maille*, v. 28), contribue à la caractérisation conventionnelle de ces personnages, à la fois identiques et interchangeables. Cette caractérisation rend compte de l'ambivalence de l'image du pauvre qui traverse le Moyen Âge : pathétique et sournois (il s'agit dans cette scène d'échanger du pain contre du vin), le pauvre est décrit à travers son discours aussi bien comme indispensable à l'exercice de la charité que comme paresseux. La caractérisation sociale se double donc d'une caractérisation morale ambiguë, déterminante pour le jeu : l'aumône demandée avec malice à Pierre par l'un des pauvres est à la fois l'ultime péché du changeur (qui refuse d'être charitable) et l'instrument de son salut (le pain jeté à la figure est perçu comme un geste de charité par la Vierge).

La réalité sociale est ainsi simplifiée lorsqu'elle s'incarne à travers un personnage-type, immédiatement identifiable par le public. Passée au crible de l'écriture dramatique, la donnée sociale devient convention dramatique. Les exemples sont nombreux : l'ermite est doté d'un discours empreint de théologie et d'abstractions, la parole du bourgeois rend compte de son intérêt pour l'argent.

Toutefois, des dissonances entre le statut social et le discours existent, justifiées par la morale. En d'autres termes, un personnage puissant mais mauvais est doté d'un discours plus trivial et prosaïque qu'un puissant vertueux. Le discours des bons rois et des bons empereurs est courtois ; le monarque s'adresse avec déférence à l'ensemble de ses conseillers, tel Clovis, au début du miracle qui porte son nom :

LE ROY
Et il vous vueille de meschief,
Amis Aurelian, deffendre! 10
Quoy qui soit me faictes entendre:
Coment se porte la besongne
De nouvel, amis, de Bourgongne?
Vous n'estes pas si mal senez
Que ne sachez, puis qu'en venez, 15
De l' estat du roy Gondebaut;
Quelque chose savoir m' en fault
Ysnel le pas[416].

Bien que païen, Clovis se distingue par sa bonté dès les premiers vers. Son affabilité (indiquée par

[416] M. XXXIX, v. 9-18.

les apostrophes *Amis*) et son intérêt pour les aventures de son conseiller Aurélien le caractérisent comme un bon roi, qui est également spirituel (comme l'indique le trait d'esprit v. 14). Les premiers vers prononcés par un personnage le caractérisent à la fois par le type de discours qui lui est conféré et par la tonalité de ses paroles qui le placent sur l'axe allant du Bien au Mal.

Les discours des personnages humains des *MNDpp* sont bien les « reflets de la vie urbaine du XIVE siècle »[417] selon la formule de Karoly Ginter, et non l'expression de cette vie elle-même, dans la mesure où ces discours sont l'objet d'une simplification dramaturgique qui sert la lisibilité du drame.

*

* *

Ainsi, le discours dans les *MNDpp* se divise en différents éléments qui permettent aisément d'affilier un personnage, surnaturel ou humain, à un pôle axiologique. Chaque groupe identifié présente une homogénéité qui facilite la compréhension du spectateur lors de la représentation, ou de la lecture. Mais par-delà cette homogénéité, les *MNDpp* ménagent quelques nuances qui particularisent chaque actant principal. Le cadre imposé des conventions discursives, contrebalancé par la singularité des personnages ou des situations, permet aux spectateurs d'affermir leur foi dans le spectacle d'une Foi triomphant toujours de façon inédite.

B – Les spécificités conventionnelles du discours dramatique

Le discours dramatique, pour être compris par le public, entretient avec le langage ordinaire une relation complexe, entre mimétisme et distanciation : nécessairement constitué des mots du vulgaire, le discours dramatique s'offre également au public comme un objet spectaculaire à méditer. Au théâtre, la majorité des formes discursives visent une certaine ressemblance avec la langue ordinaire. Toutefois, deux de ces formes dans les *MNDpp* (si l'on excepte les formes poétiques, telles que les formes chorales du chant) prennent des distances avec l'objectif mimétique pour privilégier l'aspect conventionnel : la parole solitaire (monologue et prière) et le discours auto-descriptif, ou « parole doublant l'action[418] ». Ces deux types de discours se rejoignent dans leur

[417] K. Ginter, *La Société médievale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 10.

[418] Cette expression est celle qu'utilise Mario Longtin dans un article consacré au sujet : Mario Longtin, « La parole doublant l'action : maladresse ou choix esthétique ? La critique et ses présupposés » dans Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans (éds.), *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 201-211.

caractère artificiel. Conventions dramatiques éloignées des pratiques courantes du langage quotidien, ils permettent en effet au drame de s'apparenter au rituel. Constructions dramatiques tout autant qu'héritages liturgiques[419], ils sont des outils de mise à distance du spectacle qui occupent des fonctions variées avec un double objectif de divertissement et d'édification. Ces deux formes dramatiques pallient les insuffisances ou les paradoxes de la mise en scène en même temps qu'elles recentrent l'attention du public sur la représentation de l'histoire qu'il contemple. Avec une différence toutefois : le monologue – dans son sens le plus large – est une forme *a priori* facilement reconnaissable, pouvant être délimitée aisément ; les paroles auto-descriptives, quant à elles, sont diffuses, intégrées dans toutes les formes de discours dramatiques, du monologue au polylogue.

1. Paroles solitaires : le monologue et la prière

« S'intéresser au monologue, n'est ce pas un peu se pencher sur une parole dramatique réduite à sa plus simple expression ? »[420]. Si le monologue est considéré comme la première forme dramatique sur le plan historique, les *MNDpp* contredisent cette affirmation sur le plan logique, puisque le polylogue y apparaît comme le régime normal du discours. Ainsi, malgré son caractère évident, isolable, le monologue pose problème, en particulier dans notre corpus. L'étude des occurrences de « monologue » invite en effet à en rejeter la définition traditionnelle, car le personnage des *Miracles* n'est pour ainsi dire jamais seul[421]. Ensuite, la valeur du monologue au plan dramaturgique n'est pas évidente et va jusqu'à poser la question de la définition de l'*action* dans le corpus, et par extension dans le théâtre médiéval : le monologue constitue-t-il une pause dans l'économie du drame ? Enfin, sur le plan de la fiction, le monologue revêt des fonctions superposables, entre le dramatique et le liturgique. Malgré sa complexité, le monologue permet d'entrevoir la constitution, propre aux *MNDpp*, du personnage dramatique et ainsi de pénétrer dans ce que Xavier Leroux nomme « la fabrique du personnage médiéval »[422].

---

[419] Pascale Dumont voit dans le monologue un écho aux séquences liturgiques en latin dans les pièces religieuses les plus anciennes. Voir P. Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, *op. cit.*, p. 255. sq.

[420] Mario Longtin, « "Dis-moi qui tu nommes et je te dirai qui tu es" : de quelques notes oubliées dont il faudra faire une base de données » dans Xavier Leroux (ed.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011, p. 14-35.

[421] Le Robert propose la définition suivante : « scène à un personnage qui parle seul ». P. Larthomas explore quant à lui la définition voisine du Littré, qu'il juge tout aussi insatisfaisante, limitant pourtant son exploration au théâtre moderne (Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1997, p. 370).

[422] Xavier Leroux, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge » dans Xavier Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011, p. 118.

a. Le monologue introuvable

Comme on l'a vu, le polylogue est le régime « normal » de la parole dans le corpus ; le dialogue y devient dès lors une forme spécifique, et à plus forte raison encore, le monologue, même s'il reste constitutif de l'échange théâtral.

Le personnage monologuant n'est jamais seul, toujours entouré d'autres personnages, en vertu du principe des décors simultanés. Même si ces personnages sont « néantisés » par convention, la présence immuable d'un tiers sur scène interdit toute possibilité d'isolement, d'autant qu'à cette présence sur scène s'ajoute celle du public, nécessaire et constante. Le monologue est donc bien convention, car sur le plan matériel, physique, le personnage qui le profère n'est jamais seul. En outre, sa profération éveille la compétence interprétative du public, dont l'attention est concentrée autour d'un seul personnage.

Si « monologue » il y a, il devrait donc se trouver dans le discours lui-même, qui devrait rendre compte de la solitude du personnage, de son isolement psychologique. Mais ce discours recourt très souvent au dialogisme, ce qui est un trait constitutif de la notion même de monologue qui « essaie de se renier lui-même »[423] en recourant régulièrement à l'apostrophe. Cette adresse à un destinataire imaginé, plus ou moins concret, permet alors de percevoir le monologue comme une parole solitaire qui *appelle*[424] l'autre. Dans le théâtre des *MNDpp*, le monologue est d'autant plus dialogique qu'il est principalement utilisé pour exprimer la faute, le malheur ou le repentir du locuteur et suppose très souvent la présence implicite de Dieu.

On aboutit ainsi à un paradoxe : ou bien le dialogisme est constitutif de l'essence même du monologue, dont il faut alors élargir la définition, ou bien le monologue n'existe quasiment pas. Si l'on suit la seconde hypothèse, le monologue correspondrait au moment de la parole solitaire où le personnage ne s'adresserait plus à personne[425]. Dans ce cas, où trouver alors le monologue ? Sans doute dans la perception que le personnage dit avoir de lui-même : le monologue correspondrait aux moments où le personnage se considère seul, physiquement (dans son environnement immédiat) ou psychologiquement (dans sa lutte entre péché et vertu morale). L'étude de quelques cas va montrer la singularité des relations qui s'établissent entre le public et le locuteur dans ces discours de la

[423] P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 374.

[424] Pour Anne Ubersfeld, le monologue est avant tout « l'aveu d'une solitude […] perçu par le spectateur comme un appel »A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 22.

[425] C'est la thèse de Xavier Leroux, pour qui le monologue du théâtre médiéval correspond très précisément aux rares instants où le personnage ne s'adresse à personne, même plus à Dieu (X. Leroux, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit.) et devient donc la forme discursive où le péché s'établit : « Logiquement, puisque monologuer, c'est refuser de dialoguer avec Dieu, c'est du même coup se rendre disponible au dialogue avec le diable » (p. 118). Cette forme est appelée par Anne Ubersfeld « soliloque », qu'elle définit comme un discours « auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire », mais elle remet en cause son existence au théâtre - A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 22.

solitude, et analyser l'écriture dramatique qu'ils supposent. Nous les classons par degré de proximité du locuteur avec le destinataire fictif qu'il apostrophe.

- ***Dialogue avec Dieu***

Les longues paroles solitaires dans les *MNDpp* sont assez nombreuses. Elles sont principalement dialogiques, et se démarquent de ce fait assez peu de la prière. Pour Xavier Leroux, « L'adresse à une instance supérieure ne saurait être confondue avec le monologue. Le personnage qui prie, qui se lamente ou se confie se tourne inévitablement vers Dieu, avec lequel il cherche à dialoguer »[426]. Sur la scène des *MNDpp, l*a présence de Dieu est en effet diffuse, jamais totalement effacée. Toutefois, certains discours dans lesquels le personnage s'adresse à Dieu s'associent à l'expression d''une solitude extrême au point qu'ils peuvent être perçus comme des monologues.

Ces monologues, qui se situent donc entre la prière – dialogue avec Dieu, « interlocuteur circonspect » et « universel »[427] – et le monologue à visée expressive – où le locuteur ne cherche pas le soutien de Dieu – se trouvent particulièrement illustrés par le discours des *femmes injustement accusées.* En effet, les paroles que ces femmes profèrent lorsqu'elles sont abandonnées témoignent à la fois de leur espérance en Dieu et de l'abandon dont elles sont victimes sur terre. Le discours proféré par Berthequine, la fille du roi de Hongrie (M. XXIX) se situe dans cet entre-deux : victime de la trahison de sa belle-mère, la jeune femme est condamnée une seconde fois à mourir. Les chevaliers chargés de son exécution, pris de pitié pour elle, préfèrent la jeter en mer sur un bateau que de la condamner au bûcher. Une fois seule sur mer, Berthequine tient un discours solitaire, situé entre l'apitoirement et l'espérance en Dieu. La comparaison de ce discours de solitude avec celui d'un personnage proférant une prière, ici Bernard de Clairvaux (*Miracle de saint Guillaume du desert*, M. IX) permet de saisir les écarts :

LA FILLE		SAINT BERNART, ABBÉ DE CLAIRVAUX	
Mére Dieu, de dueil demener		Doulx Dieu, qui par ta sapience	1
Ay je cause? Certes, oil,		Toutes choses scez et congnois	
Quant cy me voy en tel peril		Et aussi ceulz a venir vois	
Que ne gars l' eure qu' en mer verse.	1725	Com les presentes et passées,	
Ha! Fortune, tant m' es perverse!		Ha! sire, moult ay de pensées	
A bon droit or de toy me plains		Pour Guillaume, duc d' Acquitaine,	5
Et **com dolente me complains,**		Que je voy que si mal se maine	
Qui m' as mis ou hault de ta roe		Qu' a nul bien faire ne s' atrait.	
Et m' as puis jetté en la boe,	1730	La femme son frére a fortrait,	
Mais pis, car sanz gouvernement		Il a ja des ans plus de troys,	
Suy de haulte mer en tourment		Dont je sui moult en cuer destroys :	10
Qui trop malement sur nous queurt.		De nulle rien tant ne s' envoise	
Biau filz, se Dieu ne nous sequeurt,		Con de combatre et faire noise;	

[426] X. Leroux, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit. , p. 115.
[427] *Ibid.*, p. 113.

Vous ne moy ne pouons durer	1735	Les uns fiert et fait clamer las	
Ne ceste mer cy endurer;		Et les autres desrobe, helas!	
Et s' il estoit que je sceusse		Bon Jhesus, doulx amoureux Diex,	15
De certain qu' en seur lieu fusse,		Ne sçay que face pour son miex,	
Si ay je bien cause de pleur		Ou que le mande ou qu' a li voyse.	
Et assez angoisse et doleur,	1740	Je doubt, et de ce moult me poise,	
Et tout pour vous, mon enfant chier:		Se je le mande qu' il n' en deigne	
Ne vous sçay lever ne couchier,		Tenir compte, et que point ne veigne;	20
Ne si ne vous sçay de quoy paistre.		Et d' autre part j' ay propos tel	
Ha! vierge de qui Dieu volt naistre,		Que je ne doy de cest hostel	
De nous aidier ne soiés lente ;	1745	Partir fors pour cause certaine.	
Reconfortés ceste dolente		Ainsi en ta main souveraine,	
Et menés a port de salut.		Doulx Jhesu Crist, le te conmet,	25
Fleur de qui le fruit tant valut		Car sa male vie me met	
Qu' il fu souffisant pour le monde		Souvent en ardeur d' esperit	
Jetter de la prison parfonde,	1750	De toy prier, doulx Jhesus Crist,	
Jettez nous de ce peril, dame,		Que des maulx le vueilles retraire	
Et faites com piteuse femme.		Qu' il fait, et a t' amour atraire	
Vierge, perir ne me laissiez;		Par ta pitié[429].	30
Mais a droit port nous adressiez			
De sauveté[428].	1755		

Les points communs entre les deux discours sont certes nombreux : le début et la fin s'inscrivent clairement dans la tonalité de la prière, les personnages apostrophant tous deux une instance supérieure (*Mére Dieu* et *Doulx Dieu*) et lui adressant également des demandes de secours. Dans le discours de la *fille*, cependant, le lien avec l'instance supérieure, très rapidement établi au début, semble vite rompu pour ne se rétablir qu'à la fin (à partir du v. 1744). Entre-temps, la jeune femme change d'interlocuteur et s'adresse à une Fortune allégorisée, violente, qui exalte l'iniquité du sort de la jeune femme, en proie à un trouble extrême. Cette solitude ne semble pas amoindrie par la présence de l'enfant sur le bateau *sans voile ni aviron* : bien qu'apostrophé par sa mère, l'*infans,* puisqu'il est privé de parole, ne constitue pas un interlocuteur, mais une source d'inquiétude supplémentaire pour sa mère.

Ces exemples montrent que les apostrophes n'ont pas une fonction pragmatique unique. En effet, dans le discours de la *fille,* elles ne traduisent pas toujours une volonté d'établir le dialogue avec la divinité, à la différence de celles qui apparaissent dans le discours de Bernard de Clairvaux. La première invocation de la *Mére Dieu*, chez la *fille,* s'assimile en effet davantage à une interjection exprimant la détresse de la locutrice. Dans la seconde partie du discours (à partir du v. 1744), les apostrophes à la Vierge réapparaissent, se multiplient et se dotent d'une dimension laudative – qu'on peut comparer avec les expansions laudatives utilisées par Bernard tout au long de sa prière (v. 1). Par leur nombre et leur mise en valeur, elles inscrivent la fin du discours de la *fille*

428 M. XXIX, v. 1722-1755.
429 M. IX, v. 1-17.

dans le registre de la prière. Prière et monologue semblent donc se combiner dans ce discours sans toutefois se mêler indistinctement.

La perception d'un discours solitaire comme monologue ou comme prière tient donc aux indices contextuels qui les informent : la situation dans laquelle les locuteurs se trouvent oriente le discours ou bien vers le monologue, qui vise l'expressivité et crée un dialogisme fictif, ou bien vers la prière. Si Bernard de Clairvaux exprime des doutes, ceux-ci ne remettent jamais en cause son espérance en Dieu, une espérance inébranlable qui inscrit l'ensemble de son discours dans un dialogisme concret, propre à la prière.

Cette comparaison invite à deux remarques permettant de mieux saisir les contours du « monologue ». D'abord, il existe une distinction fondamentale entre dialogue fictif et dialogue réel. La parole solitaire n'exclut pas l'adresse à un interlocuteur fictif : l'invention d'une figure (telle que *Fortune* dans le discours de Berthequine) n'annule pas la solitude du personnage ; au contraire, elle l'exacerbe en suggérant que le personnage doit s'adresser à des destinataires fictifs pour s'extraire du trouble causé par sa solitude. Toutefois, l'adresse à Dieu constitue un cas particulier : s'il est possible de prononcer son nom sans intention de l'invoquer, l'apostrophe répétée fait basculer la parole solitaire dans un dialogue réel avec un destinataire silencieux mais toujours présent sur scène et que la prière fait sortir de sa passivité. Ensuite, le monologue devient une forme évanescente, qui peut ne constituer qu'un moment, ou bien une forme de la parole solitaire parmi d'autres comme la prière, ou le repentir avec lesquels il se combine.

- ***Adresse à un absent***

Ce type de dialogisme revêt des formes variées : l'absent peut être éloigné spatialement, mort, ou encore fictif. L'exemple issu du *Miracle de la fille du roi de Hongrie* montrait l'adresse à une figure absente, car fictive (Fortune). Mais lorsque l'apostrophe invoque un personnage incarné, présent dans la distribution, le problème devient plus complexe. Le personnage invoqué est en effet probablement présent sur scène, sans toutefois posséder l'omniscience de Dieu. Cela suppose-t-il des procédés ou conventions particuliers ?Cela remet-il en question la solitude nécessaire au monologue ? Deux occurrences d'adresse à un absent contenues dans des paroles solitaires différentes – l'une s'assimilant davantage à la prière, l'autre s'appariant plus au monologue – permettent de donner quelques éléments de réponse.

Le premier extrait, issu du *Miracle de l'enfant que Nostre Dame resucita*, s'assimile aux

monologues-prières étudiés précédemment. Dans celui-ci, la mère, qui vient d'être jetée en prison pour avoir accidentellement tué son nourrisson, formule une plainte adressée successivement à des destinataires multiples : deux destinataires surnaturels, Dieu et la Vierge, et un destinataire terrestre, son époux.

LA DAME
E! **Dieux** ! ou sui je ? Ou ? tout seens
Ne voi lieu dont clarté me viengne. 895
Mére Dieu, de moy vous souviengne;
Dame, trop sui desconfortée :
Onques mais si dure portée
Femme ne porta com j'ay fait.
Ha ! mon bon seigneur, quant ce fait 900
Sarez, au cuer arez grant rage.
Certes vostre pelerinage
A grant douleur vous tournera,
Mais encore vous doublera
La douleur quant vous orrez dire 905
La mort amére et le martire
Qu' a souffrir pour ce fait attens,
Ne jamais ne venrez a temps
Que plus vous voie, ami loyal[430].

La différence établie entre ces destinataires est perceptible à travers la valeur aspectuelle des temps verbaux associés à chaque interlocuteur : aux instances supérieures, le présent et le subjonctif, à l'époux, le futur. Lorsque la jeune femme s'adresse à Dieu ou à Notre-Dame, elle les prend à témoin de sa situation actuelle ; lorsqu'elle s'adresse à son époux, la mère suggère l'absence de celui-ci en utilisant le futur. Le mari est en effet doublement absent : parti en pèlerinage pour remercier Dieu de lui avoir permis de concevoir un enfant, il est séparé géographiquement de son épouse, et cette distance s'accroît du fait de l'isolement de cette dernière en prison. Le futur implique toutefois un procès à la réalisation certaine. Ce discours permet donc de situer les frontières symboliques placées par l'auteur entre les personnages : si les interlocuteurs divins se situent conventionnellement dans un monde supérieur, ils sont en même temps présents avec la jeune femme emprisonnée et sont ainsi dotés d'un caractère concret qui abolit toutes les frontières terrestres ; il se produit l'inverse pour l'époux, qui évolue sur la terre, mais est doublement séparé de son épouse, par la distance géographique et par leur situation (lui libre, elle emprisonnée).

Le deuxième exemple est un extrait de la longue plainte amoureuse du beau-frère de l'impératrice de Rome (M. XXVII). Tombé éperdument amoureux de la jeune femme, le personnage tient un très long discours (v. 346-419) d'abord adressé à « Sainte Marie » (v. 346) puis, très rapidement, à lui-même. Le jeune homme propose au public un tableau allégorique de ses

[430] M. XV, v. 894-909.

sentiments, où se rencontrent *Amours, Desir, Souvenir, Plaisance, Vouloirs*, *Penser...* Parvenu au terme de sa plainte, le personnage dresse un bilan amer de sa rêverie :

LE FRÉRE
Qu'ai je dit ? je sui folz et nices,
Qui cuide que vertu soit vices.
Je pense par cuider tenir 405
Ce qui ja ne peut advenir :
C'est que telle dame aie amie.
Voir, elle ne m' amera mie,
Ains se lairoit avant deffaire
Que telle chose voulsist faire. 410
Si convient qu' autrement m'atire,
Se morir ne vueil a martire.
Ha ! dame ou touz biens sont compris,
Amour pour vous tellement pris
Me tient par vostre biauté fine; 415
Qu' il convient que ma vie fine;
Reméde, fors vous, ne m'i vault[431].

L'apostrophe (v. 413) entre en écho avec les adresses laudatives adressées à la Vierge à de nombreux endroits du corpus[432]. En outre, le lexique employé par le *frére,* emprunté au vocabulaire religieux (*vertu, vices, martire*), suggère au public l'inconvenance de ce discours dans un drame religieux, dont le but est d'honorer la vertu des hommes et non leur faiblesse. En s'adressant à la jeune femme comme il le ferait à la Vierge – c'est-à-dire comme si elle était présente et pouvait l'entendre – le personnage signale sa confusion entre les différents plans (terrestre et divin) et l'emprise que cet amour charnel interdit a sur lui.

Alors que la jeune mère établit une distinction très nette entre les personnages divins et son époux – pour lequel elle éprouve également un profond amour – le beau-frère de l'impératrice témoigne de sa démesure pécheresse en détournant les conventions de l'apostrophe. L'adresse à un absent établit donc une hiérarchie implicite entre les destinataires divins et terrestres. L'usage de ces apostrophes vise à caractériser les personnages et leur orientation morale, tout comme le dialogue avec soi.

- ***Dialogue avec soi***

On pourrait penser que le dialogue avec soi est la configuration la plus pure du monologue.

[431] M. XXVII, v. 403-417.

[432] Par exemple, dans le discours du soldat Libanius devenu ermite : « **Dame ou** toute grace est enclose » (M. XIII, v. 1470), du marchand pieux « **dame ou** toute grace habonde » (M. X, v. 104) ou enfin dans le Serventois couronné faisant suite au *Miracle de Saint Jehan le Paulu* (M. XXX) : « **dame ou** n' a point d' amer » (v. 38). Le dernier exemple est inscrit dans un poème dont la thématique centrale est l'Amour divin. La démesure entre l'ardeur du discours du beau-frère de l'impératrice et son objet, le désir charnel, est d'autant plus spectaculaire que le lexique et les tournures employés sont intimement associés, tout au long du corpus, à la louange mariale.

Pour Xavier Leroux, il équivaut à « refuser de dialoguer avec autrui, avec un autre que soi-même[433] ». De fait, cette configuration isole les personnages du monde, et particulièrement de Dieu. Les paroles solitaires qui ne sont adressées à personne dans les *MNDpp* sont donc principalement proférées par des personnages mauvais, sur le point de commettre un péché, comme l'illustre le monologue de l'archidiacre, futur meurtrier de l'évêque, dans le *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (v. 90-119). La pensée de l'archidiacre suit un mouvement facile à identifier : le premier vers place son discours sous le signe de l'hésitation ; le traître exprime par la suite sa jalousie et le dégoût qu'il éprouve envers un homme qui, pense-t-il, a usurpé sa place :

L'ARCEDIACRE
Certes or ne scay que je face; 90
Car penser me met a meschief
Tel que n' en puis venir a chief,
Quant de moy evesque on ne fist.
Cest estat point ne me souffist,
Ne mon cuer ne peut raemplir, 95
Quant il me convenra flechir
A genouz par devant ce maistre,
Et la main au chaperon mettre
Pour li reverence porter.

S'en suit un mouvement concessif, au cours duquel *l'arcediacre* reconnaît la vertu de l'évêque, bien que son extraction soit moins brillante que la sienne :

Bien m' en peusse deporter 100
Se je voulsisse, et par raison,
Car de gens de plus hault renom
Qu' il n'y a nulz en son parage
Sui nez et de meilleur lignage;
Mais ce li fait sa dinité. 105

Enfin, le projet de meurtre se dessine peu à peu : l'archidiacre, après avoir souhaité la mort du prêtre, finit par la provoquer lui-même :

Helas ! je pense en verité
Que, se par mort finé estoit,
Que de moy evesque on feroit;
Car je n' y say homme vivant
En ce pais si souffisant. 110
Bien aroit lors mon cuer grant joye.
Certes tout maintenant voulroye
Que de mort soubite moreust,
Mais qu' a evesque on m' esleust.
Si le feray je, se je puis, 115
Briefment que, se la voie truis,

[433] X. Leroux, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit., p. 105.

Sa vie li acourceray,
Par quoy a cel honneur venray
A quoy je tens[434].

On retrouve dans cette longue réplique la coexistence de deux voix internes au locuteur, ce qui est propre au monologue[435] – ici, deux instances morales : la voix de la concupiscence, qui s'exprime en premier, et celle de l'admiration, qui vient ensuite, mais est vite réduite au silence par la première. Cette scène de dilemme exclut toute autre voix extérieure pour promouvoir le « je » du futur meurtrier, qui se désigne par deux fois sous la forme tonique « moy » (v. 93 et 108). Le pronom apparaît d'ailleurs dans deux vers qui ne diffèrent que par le temps employé (passé simple puis conditionnel présent) : situés de part et d'autre du dialogue, l'écho permet de rendre compte du cheminement de la pensée de l'archidiacre, bien décidé à accéder par lui-même aux honneurs de l'évêché. L'égoïsme du personnage central est donc marqué au niveau formel par l'absence d'adresse à toute instance extérieure à lui-même. Toutefois, jusque dans l'égocentrisme, le discours reste profondément duel, partagé entre passé et avenir d'une part, péché et vertu d'autre part. En cela, le monologue est un artifice langagier rendant compte de la dualité humaine.

Cet isolement absolu de l'homme face à ses hésitations se retrouve dans un autre exemple, dans le *Miracle d'une fame que Nostre Dame garda d'estre arse,* lorsque Guibour en arrive à prendre la terrible décision de l'assassinat afin de faire taire les rumeurs qui circulent sur elle et son gendre :

GUIBOUR
Jamais en mon cuer n' aray joie
Si aray estaint mon reprouche;
Mais je ne vois conment l' approuche,
Se n' est par la mort de mon gendre. 175
Certainement il me fault tendre
Conment je la puisse approuchier.
Je n' ai point mon argent si chier
Qu' assez et largement n' en donne
A aucune estrange personne 180
Qui si le tenra en ses poins
Qu' a fin le mettra de touz poins;
Et j' ay maintenant la saison
Miex qu' en autre temps par raison,
Car venuz sont de toutes pars 185
Estranges ouvriers qui espars
Se sont pour gaingner ci aval.
Je m' en vois savoir, mal que mal,
En la place se je verray
Ame a qui parler en pourray. 190
Egar : g' i voi deux grans ribaus

[434] M. III, v. 90-119.
[435] D'après la définition qu'en propose Anne Ubersfeld, le monologue serait à entrevoir comme un dialogue interne au personnage A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 21.

Qui semblent estre fors et baus
Pour faire tost un cop cornu[436].

Le meurtre est présenté comme une nécessité dès les premiers vers. De fait, le monologue n'est pas l'occasion de présenter l'hésitation de Guibour, mais l'élaboration matérielle de l'assassinat. Le repli de Guibour sur elle-même atteint ici un paroxysme : la femme va jusqu'à nier son gendre en tant que sujet– le terme *gendre* est le complément du nom *mort*, objectif unique de Guibour (v. 175) – et à oblitérer la question morale du meurtre, possédée par la honte qui fait peser sur elle un faux scandale. Le personnage cherche cependant à corriger sa solitude face à la rumeur, en s'associant elle aussi à des étrangers, évoqués par deux fois (v. 180 et 186) : contre les voix anonymes qui médisent, le personnage trouve le soutien anonyme d'*estranges ouvriers* à qui elle pourrait confier un *cop cornu* (« **mauvais** coup ») (v. 193). La qualification morale de l'acte envisagé n'intervient donc qu'au dernier vers, au moment même où Guibour s'apprête à sortir de l'isolement, attestant par là-même que la morale est pour Guibour une donnée purement sociale.

Les deux exemples de monologues adressés à *soi* attestent la définition que Tzvetan Todorov propose de cette forme en général qui « peut être caractérisé[e] comme une extension de la forme linguistique d'exclamation ; c'est la parole expressive par excellence qui ne s'adresse à aucun interlocuteur »[437]. Si la définition est trop restrictive pour qualifier l'ensemble des monologues, les exemples traités expriment avec force la solitude morale des personnages et leur disposition à commettre le mal. La relation avec le public s'établit alors par la seule expressivité du discours des deux pécheurs. D'ailleurs, les discours incluent deux interjections, deux cris dont les discours forment le prolongement : *Helaz* (chez l'archidiacre, v. 106) et *Egar* (Guibour, v. 191). Ces cris purs, lancés au public sans poursuivre un but de communication, interviennent dans les deux cas à la fin du monologue, lorsque le projet d'assassinat se concrétise, au moment précis où la frontière entre le Bien et le Mal est franchie.

L'hypothèse de Xavier Leroux est donc validée par l'étude : l'absence de dialogisme au sein du monologue traduit l'isolement moral du personnage, qui le conduit de ce fait au Mal. Il faut cependant relativiser ce constat au sein de notre corpus, car les drames témoignent par leur diversité même des multiples moyens par lesquels l'homme tombe dans le péché. Un homme peut commettre le mal en se réclamant à mauvais escient d'un saint ou de Dieu – ainsi qu'en témoigne le prévôt du *Miracle d'un prevost que Nostre Dame delivra,* qui pèche en se réclamant de saint Priest. Si l'absence d'adresse à une instance supérieure peut signifier un égarement moral, son invocation ne garantit pas toujours la vertu.

[436] M. XXVI, v. 172-193.
[437] T. Todorov, « rapport de la séance du 3 décembre 1966 de la Société d'étude de la langue française (feuilles dactylographiées) » cité par P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 374.

Le monologue existe sous de multiples formes et voisine avec d'autres formes pseudo-monologiques (la prière ou le résumé) avec lesquelles il peut se confondre ou se combiner. L'étude de ses occurrences dans le corpus invite à assouplir sa définition traditionnelle : loin d'être une parole isolée (sur la scène), le monologue doit être compris comme l'expression d'une solitude. Le terme de « parole solitaire », qu'on préférera finalement, permet de saisir la dimension introspective de ce type de discours. En effet, le dialogisme instauré par le monologue met en lumière la progression morale du personnage, qui varie les apostrophes selon la signification recherchée par l'auteur du texte.

b. La valeur dramaturgique du monologue, entre pause et action

Même lorsque le personnage ne s'adresse qu'à lui-même, le monologue reste profondément dialogique car à un ultime niveau, il s'adresse toujours au public. De fait, parce qu'il permet de suggérer l'écoulement du temps ou le franchissement d'un espace, il est un outil qui permet aux spectateurs de confirmer les significations des gestes ou des déplacements du personnage sur la scène. Le principe de la double énonciation y est alors particulièrement actif : devant le personnage parlant seul, le public devient un interlocuteur privilégié – le seul, avec Dieu, qui témoigne de tous les mouvements moraux et physiques qui animent le personnage. D'ailleurs, le geste et le déplacement figurent sur la scène l'évolution morale du personnage solitaire. De ce point de vue, le monologue participe pleinement à l'action théâtrale : profondément dialogique, catalyseur de mouvement, il peut constituer un épisode capital de l'intrigue. Enfin, le personnage, isolé par son discours, s'expose de façon immédiate au public, donne à voir la souffrance du corps de l'acteur de manière directe, sans le filtre de l'intrigue.

Dans cet instant de communion du public avec le drame, où l'acteur point sous le masque du personnage en communiquant sa souffrance aux seuls spectateurs – et à Dieu, l'illusion est suspendue, à deux égards. Elle est d'abord interrompue au niveau de la fiction, dans la mesure où l'émotion est donnée à voir et à entendre comme un spectacle en soi. Ensuite, au niveau du discours, l'exacerbation de la souffrance du personnage s'accompagne de considérations morales ; le monologue peut être l'occasion d'un retour sur les actions passées, ou de prières – autant de prises de distance avec l'action dramatique qui inscriraient davantage le monologue dans ces formes qui permettent de rompre le rythme de l'action, de la mettre en pause. Par-delà son importance dans l'économie du drame, le monologue incite donc intrinsèquement à la distanciation du public avec la pièce.

Pour résoudre la question de la valeur dramaturgique du monologue, il convient de concentrer l'étude sur ses seuils et sur les notations de mouvement, deux procédés de distanciation qui permettent d'affiner sa définition. Considérons le repentir de Théodore, femme adultère :

THEODORE
J' ay bien plaine de traison 410
Esté contre mon bon mari,
Mais j'ay de ce cuer plus marri
Que je t' ay, mon Dieu, courroucié
Et par mon pechié delaissié.
Sire, si le t'amenderay: 415
Dès maintenant conmenceray.
Vezla mes tresses jus copées;
Plus ne seront de moy portées.
Ma propre robe aussi lairay
Et robe d' omme vestiray 420
Pour aler aval le pais.
Li ennemis s'est envais
Contre moy et m'a fait pechier,
Mais voir je le pense trichier.
Puis que conme homme suis vestue, 425
Aler m'en vueil sanz attendue:
Hostel et meubles, je vous lais;
Mes amis touz et clers et lais,
Le mendre aussi com le greigneur,
Conmant a Dieu nostre seigneur; 430
Mais sur touz par especial
A Dieu, mon chier seigneur loyal,
Qui vous et moy ait en sa garde!
E ! doulce mére Dieu, regarde
En pitié ceste pecherresce, 435
Et prie ton filz qu'il m'adresce
Et me sequeure a ce besoing.
De mon pais sui ja si loing,
Tant ay erré par champs et villes,
Que j'en sui a plus de dix milles, 440
Si que je sui toute esbahie.
Aler vueil en celle abbaie
Savoir s'il pourroit avenir
Que l'en m' y voulsist retenir.
L'en tient que c' est un devot lieu. 445

Pais soit entre ces hommes Dieu.
Est l' abbé ci ?[438]

Théodore profère ce discours alors qu'elle vient de quitter l'abbesse qui lui a confirmé que Dieu, « Soit bien, soit mal, quanque faisons, /Quanque pensons, quanque disons /Soit de jours, soit de nuit sanz doubte, /Il en scet la verité toute /Sanz ficcion[439] ». L'affirmation, que l'abbesse étaye par une lecture de l'Évangile, réactive la présence de Dieu sur la scène. Lorsque Théodore s'adresse à Lui au

[438] M. XVIII, v. 410-447.
[439] M. XVIII, v. 341-345.

cours de son repentir, l'apostrophe acquiert donc un degré de réalité supplémentaire. En outre, son discours ne fait pas l'objet d'un isolement total sur le plan dramaturgique : si la séquence précédente est bien détachée du discours de la jeune femme (l'abbesse et une sœur, descendues en leur jardin, se désolent de l'accablement de Théodore qui vient de les quitter), l'arrivée de Théodore dans l'abbaye ne fait pas l'objet d'une coupure mais est décrite au cours de la réplique même. Le discours de Théodore est donc à entrevoir comme une transition, où le verbe vient soutenir et confirmer le déplacement du personnage. La fin du discours, ouverte sur une question, acquiert une signification symbolique : elle permet au public d'espérer une fin heureuse, le salut de la jeune femme.

Par son dialogisme concret et son ancrage dans le fil de l'action, le repentir s'écarte donc du monologue pur et s'enracine dans l'économie générale du drame. Toutefois, la solitude du personnage est manifeste : l'ardeur de Théodore à rétablir le dialogue avec Dieu et la Vierge souligne la fragilité du lien qui l'unit au divin après sa faute. Dans cette scène, la solitude de Théodore est donc soulignée par le silence de ses interlocuteurs (Dieu, la Vierge, mais aussi ses *amis touz et clers et lais* à qui elle offre ses biens terrestres, v. 428, et son époux, *cher seigneur loyal*, v. 432). Ce silence se justifie à la fois sur le plan dramatique et sur le plan symbolique. C'est en effet par convention dramatique que les *amis* ne répondent pas afin de laisser la place à l'expression du repentir de Théodore. Leur silence ne signifie pas leur inaction, car leur mouvement est suggéré dans le discours de Théodore (v. 427 notamment) : on peut aisément imaginer que des personnages, sortant des *lieux* fréquentés par Théodore au début de l'action, viennent s'affairer autour de l'*hostel* de la jeune femme[440]. En plus de commenter l'action de la locutrice, la parole de Théodore permet ainsi de couvrir les actions des personnages qui l'entourent. Le hiatus entre le verbe, uniquement pris en charge par Théodore, et l'action, probablement multiple sur scène et silencieuse, permet d'apporter au jeu une vivacité supplémentaire. Sur le plan symbolique, le silence des différents interlocuteurs permet de sanctionner la solitude qui découle de la faute commise par la jeune femme. L'isolement ménagé à travers le discours de repentir apparaît comme la conséquence nécessaire du péché, et le point de départ de la rédemption.

Le repentir, sur le plan technique, sert donc la variété de la mise en scène. Il permet en outre de marquer de manière très conventionnelle les mouvements qui disent à la fois le trouble et la détermination de Théodore : mouvements de l'âme, du corps et déplacement à travers le temps et l'espace. La majeure partie du discours de la jeune femme est ainsi dédiée à la narration des actions qui accompagnent ses paroles. Le début du récit est mis en valeur (« Dès maintenant conmenceray », v. 416) et l'auto-description obéit à une progression symbolique logique : Théodore

[440] Celui-ci apparaît au début du drame, quand le mari de Théodore s'absente tandis que l'amant pénètre chez elle.

se débarrasse d'abord des signes extérieurs de sa féminité (tresses, v. 417, puis robe, v. 419) pour revêtir l'habit d'homme (v. 425), elle quitte ensuite ses possessions terrestres (village, maison, meubles, v. 426-427) et fait enfin ses adieux à ses connaissances, amis et époux, (v. 428-432). Le mouvement de rédemption passe par un dépouillement complet et par l'isolement physique. Après ces actions sur son corps et son environnement, Théodore entame son déplacement à travers l'espace (v. 438-441). La parole solitaire suggère par convention une extension temporelle et géographique plus grande que celle parcourue sur l'espace nécessairement resserré de la scène. Elle est donc utilisée comme un outil dramaturgique qui « sert dès lors seul de signal à l'écoulement accéléré d'une durée non mesurée », comme le signale Pascale Dumont à propos du monologue[441]. La longueur de la réplique de Théodore suggère la longueur de la distance parcourue.

Cette mise en évidence du corps isolé et souffrant de la protagoniste s'accompagne, dans le même temps, de procédés invitant le public à se distancier du jeu. En effet, le discours de Théodore est traversé d'adresses au divin de différentes natures (excuses à Dieu, v. 413-414, recommandation des amis et de l'époux à Dieu, v. 429-432, demande d'intercession de la Vierge, v. 434-437) et de considérations morales (formulation d'un plan pour défaire le diable, v 422-424). Le commentaire de la jeune femme sur son corps met en jeu le corps de l'acteur, qui se trouve alors exalté par la parole, tandis que les commentaires moraux réactivent la dimension didactique de l'exemple joué devant le public. Garde-fous de la réception, ces commentaires permettent à la parole solitaire de ne pas faire tomber le public dans l'illusion totale. L'auto-description elle-même permet au public d'interpréter le spectacle joué. La parole n'a donc pas seulement une utilité conventionnelle, elle met à distance le jeu afin de rendre sa dimension exemplaire évidente.

Le deuxième exemple, issu du *Miracle d'Amis et Amille,* décrit le moment où Amille tue ses deux enfants pour offrir leur sang à Amis, puni par Dieu de la lèpre pour avoir fait un faux serment. Cette fois, la partie centrale du discours, proféré alors qu'Amille est seul avec ses enfants endormis, s'assimile davantage à un monologue qu'à un repentir : les adresses à Dieu sont plus rares, et l'action réalisée est un geste de sacrifice pour autrui et non un geste de contrition.

AMILLE Mon treschier ami debonnaire, Vous m' avez une chose ditte Qui n' est pas a faire petite, Mais que l' en doit moult resongnier; Et nonpourquant, sanz eslongnier, 1680 Puis que garison autrement Ne pouez avoir vraiement, Pour vostre amour les occirray	Que je li puisse satisfaire Ce qu' il a volu pour moy faire. Pour ce, mise jus toute amance, A cestui ci sanz delayance La gorge en l' eure copperay, 1705 Et en ce bacin recevray Le sanc qui de li ystera. C' est fait, jamais ne parlera: Il est vraiement trespassez,

[441] P. Dumont, *L'espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, *op. cit.*, p. 258.

Et le sanc vous apporteray Assez tost: attendez me cy. 1685 ---------- Sire Dieu, par vostre mercy Ne regardez mie mon vice; Mais me soiez doulx et propice. E! mi enfant plain de doulceur, Pour vous doy avoir grant doleur 1690 Conme pére, se je n' ay tort, Qui vien ci pour vous mettre a mort Sanz ce que m' aiez riens meffait. Et si puis dire qu' en ce fait Sui moult cruel; mais quant je pense, 1695 D' autre partie, a l' excellence D' amour que celui me monstra Pour qui je le fas, quant entra Pour moy propre en champ de bataille, Il ne m' est pas avis sanz faille 1700	Et si a getté sanc assez. 1710 Or ça, il me fault delivrer Aussi de toy a mort livrer, Biau filz: en gloire soit ton ame! C' est delivré. Diex! quant ma fame Verra ce fait, qui est leur mére, 1715 Conme elle ara douleur amére Au cuer! et pas ne m' en merveil. Puis que j' ay le sanc, aler vueil Mon compaignon reconforter. ---------- Amis, je vous vieng enorter: 1720 Vezci le sanc de mes deux filz. Que j' ay occis, soiez ent fiz Or ça, je vous en froteray Par le visage, et si verray Qu' il en sera[442]. 1725

Le discours proféré est, de façon plus prononcée encore que dans le cas de Théodore, une transition : la parole solitaire est encadrée de deux adresses réelles à Amis, qui se retire de la chambre pendant le sacrifice. Les apostrophes permettent très clairement de retranscrire la configuration dialogique et sa progression. L'adresse à Dieu (v. 1686) signale dans le discours l'isolement d'Amille, qui devait être illustré sur la scène par le personnage présenté seul dans l'espace de la chambre[443]. À nouveau donc, la situation du personnage dans l'espace fait écho à l'état moral que le discours retranscrit. Si Amille invoque Dieu, c'est pour le prier de détourner le regard de son action : le discours prend la forme de la prière, mais s'affirme en même temps comme un monologue, une parole secrète, proférée pour le personnage lui-même et pour le public. En effet, les vers 1686 à 1719 forment un « surplus » verbal à une action qui aurait pu être seulement mimée. Le monologue d'Amille ne vise donc pas à délivrer de nouvelles informations, mais confirme le jeu du personnage auprès du public.

À première vue, le monologue semble donc revêtir une fonction purement dramatique. De longs passages semblent en effet n'être écrits qu'en vue de « dicter les formes de sa réalisation scénique »[444] : le passage d'un lieu à un autre, la désignation des objets (le *bacin*), la description du sacrifice sont autant de moyens de suggérer la dramatisation, mais aussi de pallier les insuffisances de la mise en scène. L'égorgement était sans doute difficile à mettre en scène et nécessitait peut-être

[442] M. XXI, v. 1676-1725.

[443] L'analyse dramaturgique très rigoureuse de Nadine Henrard-Warnier précise que la mansion représentant l'*hostel* d'Amille « était divisée en deux parties : la chambre, meublée d'un lit, et la « salle de séjour », avec une table qui sera couverte d'une nappe (…), ainsi que des sièges » - N. Henrard-Warnier, « Pour une dramaturgie du miracle d'*Amis et Amille*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », art. cit., p. 78. L'extrait que nous citons atteste en effet cette subdivision, v. 1685, « attendez-me *cy* »

[444] Nadine Henrard Warnier analyse ce phénomène à l'échelle de la pièce entière - *Ibid.*, p. 93.

de recourir à des poupées représentant les enfants ; ou bien le *sanc,* si souvent évoqué dans le texte, pouvait ne pas jaillir de manière assez visible, ce qui motive l'utilisation du texte comme renfort du jeu[445].

Toutefois, le discours revêt également une utilité diégétique. Il oriente la réception du public et l'invite à se distancier du jeu. Il suit une progression logique, construite en vue de la réalisation du sacrifice. Le pathétique de la scène est d'abord reconnu et souligné : Amille commence par s'adresser à ses enfants silencieux afin de s'excuser de sa cruauté (v. 1689-1695). Par la suite, le personnage fait valoir les raisons de son geste (v. 1695-1702) avant de procéder au sacrifice (v. 1703-1713). Enfin, il considère les conséquences de son geste : il prévoit la douleur de son épouse (V. 1714-1717), avant de sortir de la chambre pour donner le fruit de son crime à son ami (v. 1718-1719). La longueur variable de chacune de ces étapes rend compte de leur importance : la description du sacrifice est ainsi le passage le plus long (10 vers), alors que précisément elle paraît superfétatoire, juste devant la justification du crime (7 vers). C'est que la description verbale de l'égorgement valide la réalité de ce qui, sur scène, n'est que jeu et illusion – en témoignent les expressions d'Amille, qui annoncent le procès : « La gorge en l'eure copperay, / Et en ce bacin recevray / Le sanc qui de li ystera » (v. 1705-1707), puis le confirment « **C'est** fait, jamais ne parlera : / Il est **vraiement** trespassez » (v. 1708-1709), « **C'est** delivré » (v. 1714). Le discours encadre le jeu, le circonscrit dans un espace déterminé qui laisse le public à la seule fascination pour l'horreur. Le futur, qui marque une légère latence entre l'acte et le crime, semble préparer les spectateurs à la scène. Par la suite, l'insistance sur la *vérité* du crime, sur son caractère achevé et la désignation du crime par le présentatif *c'est* permettent de convertir la fiction en réalité. Le discours désigne ce qui est vu pour augmenter sa signification.

La parole omniprésente pendant ce sacrifice donne ainsi l'impulsion à l'interprétation. En effet, l'insistance sur les raisons de ce crime commis par *amour* (v. 1683, 1697) invitent à replacer le geste dans un paradigme plus général : l'horreur de la scène engage naturellement l'analogie avec le sacrifice d'Isaac par Abraham. L'importance du geste d'Amille se trouve transcendée par la signification religieuse.

Plus qu'un épisode de transition, comme pouvait l'être le discours de Théodore, le monologue d'Amille est donc une scène d'action à part entière dans laquelle le discours invite toutefois à une distanciation émotionnelle et interprétative.

Les fonctions traditionnellement associées au monologue peuvent l'assimiler à une pause

[445] Dorothy Penn suggère également ces effets pour les scènes de décapitation. Cf. Dorothy Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, p. 22-43.

diégétique au cours de laquelle le personnage exprime une pensée ou des sentiments, contradictoires ou non, résume une situation, ou présente une décision. Mais, bien que certains monologues puissent revêtir ces fonctions au sein des *MNDpp*, les exemples analysés montrent qu'il faut ajouter à cette liste une autre fonction, d'*action* : régulièrement, le monologue, pris au sens large, devient l'occasion d'une action du locuteur sur lui-même ou sur son environnement (déplacement, contritition, crime...). La parole décrit l'action au point de devenir action elle-même, puisqu'elle garantit la vérité du jeu. Pour Cécile Schreiber, « loin d'être en dehors de l'action, les monologues et les tableaux ou portraits du théâtre médiéval en sont la base, car il s'agit d'une action qui se développe selon une logique statique, sans évolution des caractères, sans imprévu, on pourrait même dire sans péripéties »[446]. Objets complexes et hétéroclites, les monologues offriraient un condensé de la dramaturgie du théâtre médiéval, un aperçu de sa complexité. On peut appliquer ce constat aux *MNDpp* : en plus d'être des actions à part entière, les monologues revêtent très régulièrement une fonction didactique. La parole solitaire joue en permanence différents rôles qui varient selon le niveau d'interprétation.

c. Les fonctions du monologue, du dramatique au liturgique

La valeur dramaturgique du monologue (son utilité technique ou rythmique) ne se superpose pas exactement à sa fonction au sein de la pièce. La variété de ses fonctions peut être réduite à deux catégories principales : une fonction dramatique, divertissante, liée à la fiction et une fonction liturgique, rituelle, liée à l'édification. Mais dans les *MNDpp*, les monologues sont rarement monovalents et leur utilité au plan de la fiction se double souvent d'une fonction didactique ou édifiante. Par exemple, la prière n'est pas la seule à pouvoir revêtir une fonction liturgique, et peut, tout comme les monologues, remplir un rôle dramatique.

Le monologue entre ainsi dans un système de discours qui forme un continuum allant du dramatique au liturgique. Il se place à mi-chemin sur cet axe, dans des proportions variables qui dépendent du contexte d'énonciation et du dialogisme instauré. En d'autres termes, la prière et le repentir auront une fonction liturgique évidente, tandis que les paroles solitaires s'apparentant au monologue auront une portée édificatrice plus implicite. L'étude des fonctions du monologue, pour être la plus complète possible, doit donc prendre en considération les autres types de discours avec lesquels il entretient une certaine proximité[447] : d'une part, l'aparté, dont la fonction est

[446] C. Schreiber, « L'Univers compartimenté du théâtre médiéval », art. cit. , p. 476.
[447] Xavier Leroux suggère cette analyse systémique du monologue dans son article – voir X. Leroux, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit. , p. 118.

essentiellement dramatique ; d'autre part, des discours tels que le prêche, la catéchèse, discours publics ouvertement liturgiques. Le monologue peut être également mis en relation avec les discours narratifs (confessions, rêves...), étudiés précédemment : le monologue partage avec le récit une amplitude équivalente et des fonctions similaires.

L'aparté, lorsqu'il est monologique[448], s'assimile à un discours solitaire de moindre longueur que le monologue. Toutefois, il a recours à la même configuration énonciative : le locuteur feint d'ignorer l'existence des personnages qui l'entourent et réciproquement, le monologue est ignoré du reste des personnages. Tout comme le monologue, l'aparté peut ne constituer qu'un moment de la réplique et être signalé par un changement d'interlocuteur – comme le fait par exemple la fille du roi du *Miracle de saint Jehan Crisothomes*, lorsqu'elle exprime sa colère après que Jehan Bouche d'Or a repoussé ses avances :

> LA FILLE AU ROY
> Fol prestre, non arez vous voir!
> Alez dire vostre sautier;
> Plus ore a vous parler ne quier
> De ce que je tendoie a dire.
> ----------
> Grant despit m' a fait et grant ire,
> Mais, par ma foy, s' il vient a taille,
> Je li renderay bien sanz faille
> Ce refus ci[449].

L'arrêt du dialogue se repère facilement : Jehan passe du statut d'interlocuteur à celui de délocuté. Le texte suggère donc les clés de la mise en scène : la fille du roi se trouve isolée, par convention ou bien de façon marquée sur la scène, et exprime son désir de vengeance. La différence avec le monologue est ténue et tient avant tout à la longueur de la réplique et à la simplicité de son contenu informatif – ici l'expression d'une ferme résolution. La comparaison entre les différents types de monologue et l'aparté permettent de mettre en valeur l'idée que l'isolement psychologique, même s'il ne constitue qu'un moment du discours, devient un critère discriminatoire du monologue.

À l'autre extrême se trouvent les discours adressés au public tels que les prêches, les sermons, ouvertement destinés à une foule, ainsi que les catéchèses, dédiées à un seul personnage dans la fiction mais destinées à un second degré au public. Dans ces discours à visée didactique, aucun travail interprétatif de l'auditeur n'est sollicité, dans la mesure où les clés interprétatives sont explicites. Le thème du prêche n'est pas toujours le fruit du hasard : bien souvent, qu'il fasse l'objet

[448] *Le Dictionnaire des termes littéraires* définit l'aparté comme les « parole(s) exprimée(s) en dehors du dialogue « normal » qui se déroule dans le cadre de l'action » et distingue trois catégories d'apartés : l'aparté monologique, l'aparté « dialogué » et « ad spectatores » - Hendrik Van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, p. 40. Il semble que la première et la troisième catégorie fusionnent dans les *MNDpp*, la parole étant toujours adressée à un public qui n'est jamais totalement ignoré par les personnages.

[449] M. VI, v. 463-470.

ou non d'une dramatisation, il entretient un lien avec le reste de l'intrigue.

Par exemple, le sermon du *Miracle de la femme du roi de Portigal* est centré autour de la question du mariage, qui est par ailleurs l'enjeu même du drame : pour préserver son mariage du scandale, la jeune femme ment et tue à deux reprises. Le sermon commence par présenter une réflexion sur les rapports entre amour et mariage. L'amour naît de la reconnaissance entre deux âmes qui se ressemblent :

> Doulce gent, Salemon dit que semblance est cause d'amour, dont l'escripture dit, Ecclesiastici octavo: Toute beste ame son semblable; et la cause pour quoy deux personnes qui ne s' entrecognoissent, si tost conme il s' entrevoient, s' entreaiment, les docteurs dient que c' est pour ce qu' il y a dedans eulz une semblance repote, qui a ce les meut.

On reconnaît dans cette réflexion l'arrière-plan théologique et moral du début du drame, lorsque le roi tombe immédiatement amoureux de la fille du châtelain, en dépit des conventions sociales :

> LE ROY
> Chastellains, amour me semont
> De vostre fille en foy amer,
> Car tant me plaist a regarder
> Son cler vis et sa doulce chiére
> Et sa gracieuse maniére
> Que surpris m' a.
> LE CHASTELLAIN
> Mon seigneur, ne pensez pas la.
> Bien sçay que vous truffez de nous;
> Ce n' est pas femme encontre vous:
> C est cler a voir.
> LA CHASTELLAINE
> Chier sires, mon seigneur dit voir:
> Par foy, ma fille ne vault mie
> De sens, d'avoir ne de lignie
> Tant qu' a femme la doiez prendre:
> Vous en feriez a reprendre,
> S' ainsi estoit.
> LE ROY.
> Tout avient ce qu' avenir doit.
> Chastellaine, assez ay avoir;
> Se vostre fille vueil avoir,
> Ne la me devez escondire
> Que qui en ait le cuer plain d'ire,
> S' il li plaist, royne sera.
> Nulz ne le me destournera,
> Se Dieu ne veult[450].

Le roi lui-même est surpris par le sentiment qui l'étreint. Il a bien reconnu la main de Dieu dans ce coup du destin et s'entête à épouser la fille de son châtelain, malgré les protestations conjuguées du père et de la mère de la jeune fille. Le hasard qui mène à la rencontre sur terre est bien le fruit du

[450] M. IV, v. 249-272

calcul divin, prédit dans les premières lignes du sermon. Celui-ci définit ensuite les qualités d'un mariage réussi :

> Les personnes du monde entre lesquelles bonne et sainte amour est plus necessaire sont les personnes conjointes par mariage, car ilz ont a vivre et habiter continuelment ensemble. Ore la sainte escripture appelle l'ame conjointe a Dieu par amour et par foy espousée et mariée, *Osee II°* : Je t'espouseray en foy; la raison si est car, selon saint Augustin, en mariage corporel sont troys biens qui plus parfaitement doivent estre en mariage espirituel de l'ame a Dieu: le premier bien du mariage corporel est fruit en lignie, pour laquelle mariage est principalment establi; le second est le bien de foy, que l'en n'ayme nul autre ne ne s'i joingne l'en ; le tiers est le bien du sacrement, que jamais on ne se doit separer ne dessevrer. Et ces troys biens doivent estre en mariage espirituel, quant il est parfait.

Le texte désigne comme parfait le mariage né d'amour, fertile et consacré par l'union religieuse ; en outre, l'argument d'autorité que constitue l'évocation de saint Augustin valide la qualité théologique du sermon. Le prêche de ce miracle définit alors un idéal reconnu ensuite par le public – ou les lecteurs – comme un étalon moral, à l'aune duquel seront jugées les décisions prises par les protagonistes. Le public peut ainsi juger sévèrement le roi lorsqu'il confie à son sénéchal son intention de déflorer sa jeune promise avant le sacrement du mariage (v. 523-538) ; la sympathie du public se tourne à cet instant vers le sénéchal, qui lui défend d'entreprendre une chose « *dont le pechié et le forfait / sur* [lui]*seroit* » (v. 553-554) ; ce personnage devient cependant vite haïssable, lorsqu'il entreprend de trahir le roi pour déflorer la jeune femme à sa place : il trahit le principe de *foy* selon lequel « l'en n'ayme nul autre ne ne s'i joingne l'en ». Le sermon n'est pas intégré au jeu, mais tout indique qu'il fut adressé au public avant que le drame ne commence : il s'adresse à lui par l'apostrophe *doulce gent* et surtout, il permet aux spectateurs de mettre en action leurs capacités herméneutiques.

Le fonctionnement du prêche reste identique lorsqu'il est dramatisé. Dans le *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut* (M. X), le prêcheur organise son prêche autour d'une phrase issue du *Cantique des cantiques* : « *Oleum effusum nomen tuum. Ideo adolescentule dilexerunt te nimis ; trahe me post te ; curremus in odorem unguentorum tuorum.* » L'*huile* devient ensuite la métaphore centrale du prêche. Conformément à la didactique prédicatrice, le prêcheur s'emploie à expliquer par allégorie chaque terme à des niveaux multiples. Il commence par orienter la réception, en présentant d'emblée l'extrait commenté du *Livre des Cantiques* comme « les paroles de la devote ame parlant a son espoux, le benoit Jhesu »[451], la *devote ame* étant très vite assimilée à la *Vierge benoite*. Le prêcheur présente ensuite une réflexion sur les diverses connotations du nom *Marie* et s'applique à tisser autour de ce nom un réseau d'images positives. Son prêche contient deux éléments essentiels du jeu dramatique qui suit : le prêtre sera récompensé de sa dévotion à la Vierge

[451] M. X, t. II, p. 59.

en recevant un *jouel* empli du lait du sein marial, onction singulière représentant les thèmes conjugués du sermon et du drame.

Lorsque le sermon est mis en scène, le public est convoqué de façon directe, à la différence du monologue qui ne s'adresse au public qu'au second degré. La dimension liturgique du sermon est donc patente. Même lorsqu'il est mis en scène au sein du drame, une attention similaire est requise de la part des personnages et du public. La foule, peut-être représentée sur scène, est surtout constituée de la foule des spectateurs réels du jeu, comme l'indique par exemple ces répliques qui précèdent le sermon du *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut* :

SECOND CLERC
Chier sire, il dit bien, par ma foy,
Il ne sont pas grans clers lettrés,
Si que se le deffault monstrés
C'est vostre honneur.
L'EVESQUE
Dont le vous diray je, seigneur:
S'a ceste feste ci eust
Un petit sermon qui meust
Les cuers plus a la vierge amer,
N' y a qui feist a blasmer;
Mais n' y est pas[452].

Le marqueur démonstratif *-ci* (« ceste feste ci »), placé au début du jeu, établit une équivalence entre la fête mise en scène et la fête-cadre dans laquelle se déroule la représentation. Le but de ce dialogue est de ménager l'attente du prêche : la représentation commence par cette mise en condition conventionnelle du public intégré à l'espace de jeu.

Ces scènes invitent à penser que le public des *MNDpp* faisait partie de la pièce. Qu'ils fassent l'objet d'une dramatisation ou qu'ils soient clairement séparés du reste du drame, les sermons du manuscrit Cangé remplissent donc un rôle protatique : ils permettent d'entrer dans le jeu par la communion entre le prêcheur et la foule des spectateurs, grâce à une liturgie qui oriente l'ensemble du jeu[453]. Si le public est mis dans une telle condition de réception dès le début du jeu, tous les dialogues, et en particulier le monologue qui réactive davantage le lien avec le public, activent la capacité interprétative de chaque spectateur. Le prêche valide l'idée que tous les discours des *MNDpp* peuvent être lus à deux niveaux, celui de la fiction et celui de l'exemple. Le sermon partage avec le monologue son extension mais, notamment parce qu'il est en prose, il rompt davantage l'illusion en créant ouvertement un lien avec les spectateurs. Les discours de prédication nous fournissent ainsi des clés pour comprendre la posture interprétative du spectateur médiéval lors de la représentation.

[452] M. X, v. 18-27.
[453] Le rôle des prêcheurs et de leurs sermons sont analysés plus précisément ch. IV, B. 1.

Les monologues ne sont donc pas exempts d'une dimension liturgique. Les miracles dits des *femmes injustement accusées* en présentent de nombreux exemples : les monologues proférés par les héroïnes étoffent leur sens liturgique par la réitération de ces plaintes au fil du corpus. Ainsi, l'isolement dont l'impératrice de Rome, Berthe, Osanne, la femme d'Oton... se lamentent dans leurs monologues diffèrent dans leurs circonstances particulières mais se rejoignent dans la vérité supérieure que ces femmes expriment, c'est-à-dire la nécessité de la souffrance, et l'acceptation de celle-ci, étapes qui mènent à la réhabilitation dans le siècle. Tandis que Berthequine reste plus profane dans l'expression de sa peine, comme nous l'avons vu, tout en faisant montre des mêmes valeurs – ténacité, soumission au destin – la femme d'Othon formule sa plainte sur le mode de la prière :

LA FILLE
E ! mére Dieu, qui de touz biens
Es tresor et de toutes graces,
Qui les desconfortez solaces
Et les desconseilliez conseilles,
En pitié regarder me vueilles
Et conforter ma lasse d' ame,
Si voir que tu scez qu' a tort, dame,
Sui accusée de meffait
Qu' onques ne pensay ne n' ay fait;
Ains vouldroie, vierge haultisme,
Miex estre mise en une abisme,
Si que de moy ne fust nouvelle[454].

La prière d'Osanne remplit *a priori* un rôle plus liturgique que la plainte de Berthequine. Toutefois, la similitude entre les contextes de ces discours permet de les faire entrer en écho et de suggérer une interprétation plus religieuse que ce que le texte suggère ; en retour, la dimension pathétique d'une plainte solitaire peut doter une prière d'un caractère plus concret. Les exemples issus des *Miracles des héroïnes persécutées* montrent ainsi comment le monologue navigue, selon les cas, entre le liturgique et le dramatique. La proximité des schémas dramatiques de ces pièces permet d'enrichir la portée religieuse de chacune de ces paroles solitaires. Le « risque certain de monotonie » relevé par Alexandre Micha dans l'étude consacrée à ces pièces[455] y est donc compensé par la stratification des sens qui s'établit au fil des miracles, notamment à travers les paroles solitaires de leurs protagonistes.

Le monologue, qu'il privilégie la prière ou la plainte, forme un moment-clé dans le schéma dramatique du miracle. Son caractère répétitif n'entrave en rien l'attention du public, il met en mouvement la perspicacité interprétative de chaque spectateur – et de chaque lecteur.

*

[454] M. XXVIII, v. 1038-1049.
[455] A. Micha, « La femme injustement accusée dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 91.

* *

Naviguant entre un objectif dramatique et un objectif liturgique, le monologue et ses formes satellites (prière, repentir) sont emblématiques de l'ensemble du système discursif des *MNDpp* : il font avancer l'action tout en étant ouverts à la distanciation interprétative de chaque spectateur. L'analyse permet de comprendre davantage le fonctionnement de la réception particulière qui s'établit dans les *MNDpp* : l'illusion théâtrale n'y est pas toujours pleine ; au sein du monologue même, la distanciation est suggérée avec une force variable.

2. Créer le monde par la parole : formes et enjeux du discours auto-descriptif

Le phénomène de l'auto-description transparaît dans l'ensemble des discours étudiés. Il s'agit en effet d'un phénomène diffus, qui ne s'affilie à aucune structure discursive en particulier. Alors que l'étude des formes et des fonctions du monologue permet de comprendre comment le personnage des *MNDpp* se construit par le discours, l'exploration des marqueurs et des rôles de l'auto-description permet de saisir plus précisément quels rapports l'écriture du miracle cherche à instituer entre le drame et le public ; en d'autres termes, de montrer comment la réception fait l'objet d'une recherche dramaturgique. Mario Longtin affirme à l'égard du théâtre médiéval en général que « l'écriture dramatique de cette époque est souvent empreinte d'auto-réflexivité, c'est-à-dire que le personnage y commente ses propres actions, il décrit tout haut le monde qui l'entoure, ou plutôt, il le crée en le disant »[456]. La parole permettrait donc d'amplifier la signification symbolique des objets sur scène, de les faire passer d'une présence illusoire à une présence véritable par le truchement du texte mis en voix. Le pouvoir créateur conféré à la parole invite à définir les fonctions respectives du discours et de la scène – constituée d'objets, de lieux, de personnages – et de déterminer quelle influence respective l'une exerce sur l'autre.

a. Les marqueurs du discours auto-descriptif

Le phénomène auto-descriptif dans le discours dramatique médiéval est souvent relevé par la critique. Cécile Schreiber remarque par exemple que « ce procédé […] tend à donner à l'événement le caractère d'une chose, et à la réception de l'événement le caractère d'une image »[457]. Sa présence est donc communément admise et sa définition semble aller de soi : chaque fois que le discours décrit une action synchrone à la parole, ou immédiatement consécutive, on peut parler de discours

[456] M. Longtin, « "Dis-moi qui tu nommes et je te dirai qui tu es" : de quelques notes oubliées dont il faudra faire une base de données », art. cit., p. 19.

[457] C. Schreiber, « L'Univers compartimenté du théâtre médiéval », art. cit., p. 475.

auto-descriptif, dans la mesure où les actions désignées sont la plupart du temps celles du locuteur ou bien s'effectuent dans son environnement immédiat et ont une incidence sur lui.

Les différentes fonctions du discours auto-descriptif sont toutefois évoquées confusément : Mario Longtin précise par exemple que le phénomène « peut aller même jusqu'à la narration », à l' « auto-glose »[458], sans préciser où se situe le point de bascule et sans chercher à en saisir les modalités. On s'est en effet plus souvent intéressé à l'effet de mise à distance de l'action que le phénomène auto-descriptif induit, car il constitue une altérité fondamentale avec le théâtre ultérieur : si l'auto-description devient récit, le texte dramatique perd sa singularité et son autonomie face à la narration. La parole auto-descriptive a cependant d'autres visées, plus pragmatiques : elle permet de seconder le geste et de pallier ainsi les insuffisances de la mise en scène, ou bien elle vient seconder une autre convention, celle du mime. Son analyse est un outil essentiel de la reconstitution dramatique, même si de nombreuse données manquent pour rétablir le jeu originel.

Le corpus des *MNDpp* offre de nombreux cas d'étude qui permettent de révéler des spécificités. La définition des marqueurs et des modalités d'apparition de l'auto-description dans le corpus peuvent permettre, en retour, d'en saisir plus précisément les fonctions.

L'étude de l'auto-description s'appuie principalement sur l'analyse de la *deixis*, « trait de langue essentiel » du drame[459]. Si en effet « toute action au théâtre émane de la base triadique *je-ici-maintenant* »[460], le théâtre médiéval et les *MNDpp* en font un usage si massif qu'il en constitue un trait définitoire. La *deixis* verbale y est en effet un support de la mise en scène car cette dernière est rarement secondée par des didascalies externes. L'auto-description joue donc à part entière le rôle d'indication scénique. Les éléments à prendre en compte sont variés : les pronoms personnels, particulièrement de première et de deuxième personne permettent de repérer la distribution de la parole ; les présentatifs, les déterminants et les pronoms démonstratifs mettent quant à eux en valeur l'environnement matériel et personnel du locuteur ; les adverbes de lieu ou de temps, qui se rapportent au moment présent, circonscrivent la parole dans un espace-temps donné. Toute présence de déictiques n'équivaut cependant pas à une auto-description, dont la caractéristique essentielle est l'auto-réflexivité, l'expression d'une certaine conscience des limites du théâtre et la quête du dépassement de celle-ci. Nous présentons ici quelques-uns de ces marqueurs fondamentaux.

---

[458] M. Longtin, « "Dis-moi qui tu nommes et je te dirai qui tu es" : de quelques notes oubliées dont il faudra faire une base de données », loc. cit.

[459] Défini par Ulla Jokinen comme « mode particulier d'actualisation qui utilise soit le *geste* (*deixis* mimique*),* soit des éléments de langue appelés déictiques (*deixis* verbale) » Ulla Jokinen, « La *deixis* dans le théâtre français du Moyen Âge », *Le Moyen français*, 1986, vol. 19, nº 1, p. 111. Pour des raisons évidentes, notre étude ne peut se concentrer que sur l'étude de la *deixis* verbale. Toutefois, dans la mesure où la *deixis* verbale suggère souvent un geste, elle permet de reconstituer en partie la *deixis* mimique d'une séquence dramatique.

[460] *Ibid.*, p. 113.

L'auto-description est d'abord un moyen dramaturgique de création de l'espace. Elle vise donc souvent à désigner les déplacements des personnages afin de les rendre déchiffrables pour le public.

Les formules telles que *je m'en vois*, parfois suivies d'un verbe à l'infinitif, contribuent ainsi à donner une cohérence à un espace de jeu constitué d'éléments épars[461]. D'une manière générale, tous les personnages s'emparent de ces formules pour désigner leurs mouvements ou actions. Elles sont toutefois particulièrement utilisées par les sergents et messagers, dont la caractéristique essentielle est précisément celle du mouvement. La fonction de ces personnages est donc dramaturgique : ils sont les agents de la cohésion du monde représenté sur scène, comme le montre cet exemple :

DEUXIESME SERGENT
Tantdis que j'ay temps et espace,
Au seigneur **m'en vois** de Lisiére
Et a celui de Fosse fiére
Et au conte de l' Arbre sec
Et au seigneur du Groing avec
Et au conte d' Ermal Hermin
Et a touz ceulx qu' en mon chemin
Je trouveray[462].

Dans cette réplique, le verbe *m'en vois* indique sans aucun doute un déplacement, car il confirmé par d'autres procédés. Par exemple, l'expression *j'ay temps et espace* (« j'ai le temps et l'occasion») s'interprète à deux niveaux : au plan diégétique, elle suggère une extension temporelle plus longue que celle de la profération des vers de la réplique ; au plan dramaturgique, le sergent se fait chantre de la création de l'espace scénique. L'auto-désignation des mouvements, renforcée par l'anaphore *Et*, permet au public d'embrasser d'un seul regard l'étendue de ses déplacements. Le discours du sergent ne permet cependant pas de savoir quelle distance véritable séparait les personnages qu'il désigne. La rapidité du discours suggère qu'ils étaient voisins, puisqu'il dit se rendre auprès d'eux successivement, en l'espace d'un vers. On peut également supposer que le sergent les désignait de loin, et que le discours permettait, par convention, de signaler qu'il se rendait auprès d'eux, étant donné la rapidité du déplacement. Outil dramaturgique, le discours auto-descriptif contribue à créer

[461] Voir à ce titre l'analyse de Nadine Henrard-Warnier qui procède à un relevé systématique des occurrences des verbes *aller* et *venir* (et leurs composés) dans une perspective de reconstitution du spectacle du *Miracle d'Amis et Amille* : « l'omniprésence des verbes de mouvement trahit […] la vocation inavouée du texte à suggérer implicitement le mode de sa dramatisation. L'emploi surabondant de *(s'en) (r)aler*, employé seul ou comme auxiliaire d'un infinitif est extrêmement significatif de ce point de vue ». La critique remarque en outre que la formule *aler+inf.* montre que la langue utilisée témoigne, parmi d'autres phénomènes « d'une évolution vers le moyen français ». N. Henrard-Warnier, « Pour une dramaturgie du miracle d'*Amis et Amille*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », art. cit. , p. 94-95.

[462] M. XXXVIII (*de Saint Lorens*), v. 744-751.

l'espace de jeu et donne un sens, une direction au regard du spectateur.

D'autres termes sont des marqueurs de la redondance du verbe sur l'action. Les présentatifs tels que *vezci* (ou *vezla*, dans une moindre mesure) sont très présents dans le corpus. Ces termes sont en effet particulièrement dramatiques dans la mesure où ils désignent un référent, lié à la situation d'énonciation, qu'on peut véritablement *voir* comme l'indique la morphologie[463]. À la différence des verbes de mouvement, ils n'incluent pas le locuteur dans le procès décrit : ces expressions ne présentent donc pas le locuteur en interaction avec le monde, mais laissent deviner par leur profération une proximité entre le locuteur et l'objet ou le procès décrit. Dans le corpus, *Vezci* ou *vezla* servent souvent à présenter l'entrée d'une personne. Leur utilité est performative : par leur simple profération, ces présentatifs convoquent le personnage désigné. Cette sortie du néant scénique dans lequel le personnage est placé dès qu'il ne joue pas suppose un rapprochement : ou bien le locuteur se déplace vers l'objet (ou sujet) qu'il désigne, ou bien il vient à lui, comme en atteste cette occurrence à la fin du *Miracle d'Oton, roy d'Espaigne* :

L'EMPERIÉRE
Ici ne vueil plus remanoir;
Alons men touz diner bonne erre.
Je voy aussi c' om me vient querre.
Vezci mes gens, il en est heure.
Seigneurs, je vueil que sanz demeure
Vous chantez, en nous conduisant,
Un motet qui soit deduisant,
Plaisant et bel[464].

Cet extrait rend compte d'un usage de *vezci* impliqué dans un contexte de mouvement général. Par sa proximité avec le groupe et par son langage descriptif, le locuteur donne vie au monde qui l'entoure.

Vezci permet en outre de mettre en valeur l'apparition d'un sujet ou d'un objet dans l'environnement du locuteur. L'épisode de la venue d'Aurélien auprès de Clotilde pour lui déclarer l'amour que lui porte son ami et roi *Clovis* atteste d'un usage significatif :

[463] Les termes sont constitués de la deuxième personne de l'impératif réduite à une monosyllabe (*veez* devient *vez*) associé à un adverbe de lieu, *-ci* et *-la,* les deux étant originellement distincts – cf. Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français : morphologie, syntaxe*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 63. Le terme *vezci* , par exemple, n'apparaît sous cette forme que dans les pièces dramatiques des *MNDpp* dans la base de textes de français ancien développée par l'Université de Chicago (http://artfl-project.uchicago.edu/content/tfa) ; même sous une forme disjointe, il apparaît peu dans le reste des textes de la base, et toujours au discours direct. Dans le corpus, le terme perd donc le lien avec son étymologie et devient une forme insécable (on trouve également la forme *vezla* dans ce corpus uniquement). Ce phénomène est une autre marque de la modernité de la langue des *MNDpp :* la forme disjointe *vez ci* apparaît bien dans le recueil mais de manière très minoritaire (13 occurrences pour 243 de *vezci*). On note dans le corpus un déséquilibre entre les occurrences de *vezci* et de *vez la* ou *vezla*. La première forme semble donc être privilégiée par les auteurs, sans doute grâce au caractère plus proximal de la particule -ci, plus adaptée donc aux situations propres à l'échange dramatique.

[464] M. XXVIII, v. 2070-2077.

AURELIAN
Dame, mon chier seigneur Clovis,
Qui est homme de grant puissance 345
Et tele qu' il est roy de France,
M'envoie faire vous savoir
Qu' il lui plaist vous a femme avoir;
Et pour ce qu' avec li vous voie,
Vezci, dame, qu' il vous envoie, 350
Par amour, sanz plus preeschier,
Son annel d'or qu' avoit moult chier
Et vestemens dont atournée
Serez, quant serez s'espousée,
Que je vous bailleray aussi. 355
Ici va querre son sac.
Egar ! qui m'a osté de ci
Un sachet qu'i avoie mis?
Ceens n'ay pas trop bons amis,
Se l' ay perdu[465].

Déguisé en pauvre, Aurélien s'est rendu en secret auprès de Clotilde pour demander sa main pour le roi. La jeune femme le rencontre à l'église parmi une foule de pauvres venus mendier. Clotilde est intriguée par ce mendiant qu'elle n'a jamais vu et l'invite chez elle (la demeure de Gondebaut) pour le questionner. C'est alors que le jeune homme se découvre et s'apprête à offrir les présents que Clovis a destinés à la jeune femme. Le vol n'en est cependant pas un : le sac a seulement été déplacé par la servante de Clotilde, Ysabel, qui craignait « C'on n'en feist torchon a piez, / Pour ce qu'il est et sale et viez » (v. 377-378). Dans l'extrait cité, l'occurrence de *vezci* indique un écart entre la désignation de l'objet et le geste effectif : le présentatif proclame en effet l'apparition d'objets finalement absents. Cet écart entre la parole et l'action souligne l'anormalité de la situation. L'occurrence témoigne en outre d'un usage souple de l'expression *vezci*, qui n'implique pas nécessairement que le locuteur et son destinataire voient l'objet pour le présenter.

Cet extrait recèle d'ailleurs d'autres déictiques qui s'apparentent également à des procédés auto-descriptifs : l'adverbe de lieu *ci* et l'anaphorique *i* désignent un espace précis dont le locuteur s'approche ; un autre adverbe de lieu, *ceens* (« ici, à cet endroit même »), désigne un espace plus grand, le lieu ou *mansion*, où se trouve le personnage, en l'occurrence la demeure de Gondebaut, l'oncle de Clotilde. La présence d'une didascalie externe (*ici va querre son sac*) permet de comparer les styles liés à la dramatisation. L'adverbe *ici*, dans la didascalie, est un adverbe de temps et le personnage se trouve désigné à la troisième personne par le déterminant possessif *son*. L'indication scénique apparaît redondante, puisque l'indication est déjà donnée par le discours d'Aurélien lui-même. Il s'établit donc, pour la lecture, et peut-être pour la mise en scène censée en découler, un

[465] M. XXXIX, v. 344-359.

hiatus entre les didascalies internes et externes, hiatus qui souligne la tension dramatique.

Le système déictique de cet extrait rend compte de la vivacité du jeu d'Aurélien : le quiproquo, à l'issue finalement heureuse, se présente comme une séquence récréative dont l'extrait cité souligne la cocasserie. La multiplication des déictiques suppose de la part du public une participation active et un regard dynamique sur le jeu. Plus profondément, cette petite scène convoque des sujets plus graves : en évoquant la malhonnêteté de la maison (v. 358), Aurélien rappelle les préjugés mutuels qui troublent les relations entre les païens (dont Clovis fait encore partie) et les Chrétiens (représentés par la famille de Clotilde). Ces déictiques possèdent en plus de leur fonction dramaturgique une signification symbolique. D'une manière générale, l'affaire du sac perdu (parce qu'on a sous-estimé sa valeur) est emblématique de l'enjeu de cette première partie de la pièce : la vertu de Clovis triomphera-t-elle des réticences de Clotilde à épouser un païen ?

Cette analyse rend compte du caractère diffus de l'auto-description. Profondément liée à la *deixis* – donc à une situation d'énonciation mouvante – elle se révèle plus efficacement par l'analyse de micro-séquences. L'extrait analysé renseigne sur les modalités du jeu : la quantité de déictiques (particulièrement de lieu) est à même de révéler la tension dramatique d'une scène.

Associés à des compléments référentiels, les déictiques permettent souvent de reconstituer les actions du locuteur et l'organisation de l'espace qui l'entoure. L'auto-description s'insinue dans tous les types de discours. En outre, même s'ils ne font pas l'objet d'une mise en valeur particulière, ces termes revêtent toujours une fonction symbolique, à l'image des lieux et des objets qu'ils désignent, en tant qu'éléments de l'univers dont l'espace de jeu est la réduction[466].

b. L'auto-glose : un rôle dramaturgique et rituel

Il s'agit également de s'intéresser à ce qui, sur la scène, fait l'objet d'une description textuelle. Aucun geste, aucun acte en particulier ne semble échapper à la parole[467], seule l'extension de la description varie. Quand l'auto-description s'étend sur toute une séquence de vers repérable, elle s'apparente alors à ce que Mario Longtin nomme « auto-glose ». L'auto-réflexivité du jeu étant accrue, l'interprétation du public est davantage sollicitée. Ce type d'auto-description trouve un

[466] La scène des *MNDpp* fonctionne de ce point de vue selon les mêmes principes que celle des mystères plus tardifs que décrit Elie Konigson – cf. Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 90-110.

[467] L'acte sexuel lui-même est décrit dans le *Miracle de l'abbesse grosse* (« Le clerc : […] delez vous me couvhe / Tout maintenant », M. II, v 422-423). On peut toutefois noter le silence éloquent qui entoure l'acte de viol perpétré par l'ermite Jehan sur la fille du roi : c'est le diable lui-même qui se charge après coup de nommer l'acte innommable (M. XXX, *de Jehan le Paulu*, v. 613-626). Le silence sur cet acte implique que la scène était mimée.

terrain propice dans le monologue, qui implique un rapport avec le public plus direct. En outre, l'extension de la réplique permet au personnage de décrire précisément ses actions. Un exemple saisissant, mêlant prière et auto-description, se trouve dans le *Miracle de Jehan le Paulu* (M. XXX) : après avoir cédé aux séductions du diable en violant la fille du roi qui avait trouvé refuge chez lui, l'ermite Jehan est pris d'un vif remords qu'il exprime au cours d'une très longue parole solitaire, dont voici un extrait :

[...]		
Dame, ayde moy et sequeurs.	695	
Autre refui que toy n'ay mais :		
Des laz me deffen du mauvais		
Qui si m'a prie par traison,		
[Et je vous promet ma maison		**Action 1 :** Jehan brûle sa *maison*
Arderay, vierge, en son despit.	700	
Mettre y vois le feu sans respit.		
Maison, puis que vous voy ardoir],		
Ma robe aussi arderay voir :		**Action 2 :** Jehan se dévêtit, brûle sa robe et jure de vivre nu, dehors
Jamais mon corps ne vestira		
Robe, n'en hostel ne jerra.	705	
[Encore un autre veu feray,		
Doulce vierge, que je tenray		**Action 3 :** Jehan jure de ne plus manger de viande
Pour vostre amour toute ma vie,		
Pour l'anemy plus faire envie		
Que jamais ma vie dorant	710	
Se je ne le vois pasturant		
Aussi conme cerf ou con pors,		
N'enterra viande en mon corps]		
[Ne jamais ne quier, c'est la somme,		
A femme parler ny a homme.]	715	**Action 4 :** Jehan fait vœu de silence
[Dés maintenant vueil commencier		
Ce que jamais ne quier laissier,		**Action 5 :** Jehan se déplace à quatre pattes
C'est aler men **aval ce boys**		
A quatre piez]. Sire, qui vois		
Les cuers et congnoie les pensées	720	
Avant qu'ellee soient pensées.		
Lais moy telle penance emprendre		
Qu'en la fin je te puisse rendre		
L'ame de pechié pure et monde,		
Père, qui de nient tout le monde	725	
Feis, je te lo et gracy		
[De ce que trouver me fais **cy**		
Un grant arbre dont le creux font		**Action 6 :** Jehan trouve refuge dans un arbre creux
Jusques en terre bien parfont.		
M'abitacion en feray	730	
Ne point d'autre maison n'aray ;		
Bouter m'y veul[468]].		

Quelques déictiques associés à des compléments de lieu permettent de reconstituer de manière précise les déplacements de l'ermite *(aval ce boys*, v. 718, *cy*, *un grand arbre*, v. 727-728). Au cours

[468] M. XXX, v. 695-732.

de la profération, l'ermite se dépouille de tous ses rares biens matériels[469] : du déplacement sur quatre membres au refuge dans l'arbre creux, symbole matriciel, le monologue verbalise le chemin de régression puis de régénerescence qui fait revenir l'ermite à l'état d'animal puis de nourrisson.

Parmi toutes les actions verbalisées par l'ermite, plusieurs sont performatives, car elles consistent en des vœux, c'est-à-dire des actions verbales[470]. Ce phénomène montre que la parole donnée a autant de valeur que l'action réalisée : les verbes conjugués au futur simple de l'indicatif portent aussi bien sur des actions (v. 702-703, par exemple – ce temps a valeur de *futur scénique*[471]) que sur des vœux (v. 704-705, 707 notamment). La parole du futur saint est donc exemplaire car elle atteste d'une résolution spirituelle qui ne souffre aucun soupçon, puisque les gestes prolongent précisément la parole et les engagements. Cette équivalence établie entre le geste et le dit montre combien le spirituel est considéré, sur la scène des *MNDpp*, comme tout aussi consistant que la réalité matérielle.

Des liens sont ainsi tissés tout au long de l'extrait entre les actions réelles visibles sur la scène et leur implications symboliques. Le polyptote sur le verbe *ardoir* (répété trois fois des v. 700 à 704) permet par exemple une lecture à plusieurs niveaux. Au niveau dramaturgique, la répétition souligne la cohérence et leur progression des vœux formulés par Jehan. On passe ainsi du futur au présent : le personnage décrit ses actions en même temps qu'il les réalise et accompagne le public dans la réception du spectacle. En outre, l'isotopie du feu prend une telle importance qu'on peut facilement supposer que des moyens techniques furent mis en place pour faire apparaître le feu sur scène (le terme *ardoir* est l'un des nombreux mots de ce lexique lié au feu. Cette omniprésence visuelle du feu s'associe à des jeux sonores : la paronymie entre *feu* et *veu* permet d'associer la volonté de rédemption du protagoniste au symbole ambigu du feu, qui purifie pour faire renaître tout autant qu'il fait souffrir éternellement les damnés.

L'auto-glose comporte ainsi une dimension dramaturgique et une dimension symbolique – souvent religieuse – qui sont indissociables. Elle met en scène l'ambivalence du Verbe, à la fois vecteur d'information, et donc moyen du jeu, mais aussi fin même de ce jeu, puisque le miracle vise à reproduire, pour la célébrer, la puissance d'action de la parole. L'auto-description, quand elle

---

469 Ce monologue est très comparable dans son déroulement à celui de Théodore, analysé précedemment : abandon des attaches terrestres (biens matériels, attaches relationnelles) et départ dans une retraite (pélerinage / mortification dans un arbre). L'écho suscité fait partie des stratégies didactiques du corpus.

470 Les vœux formulés par Jehan correspondent tout particulièrement à la définition que propose J. L. Austin de la promesse : « C'est ainsi que « je promets que... » m'oblige : enregistre mon acceptation spirituelle de chaînes non moins spirituelles.[...] Dans le cas particulier de la promesse, comme dans celui de beaucoup d'autres performatifs, il convient que la personne qui promet ait une certaine intention (ici, par exemple, de tenir parole). » - John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, Points, 1991, p. 44-45.

471 M. Wilmet, *Le Système de l'indicatif en moyen français,* Genève, 1990, p. *182,* cité par N. Henrard-Warnier, « Pour une dramaturgie du miracle d'*Amis et Amille*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », art. cit. , p. 95.

s'étend jusqu'à devenir auto-narration, est la forme rituelle prise par le discours pour marquer les moments forts de la représentation, tant au plan religieux que spectaculaire. Particulièrement présent dans le monologue, ce phénomène est l'outil privilégié du travail de distanciation recherché par le miracle.

c. La mise en scène de l'efficacité du Verbe

Le discours auto-descriptif contribue à créer doublement l'espace qui environne le locuteur : en nommant ou en commentant l'univers qui l'entoure, le personnage donne un sens à ce que voit le public, à un niveau dramaturgique (en guidant la réception) et à un niveau symbolique (en invitant à la distanciation). L'auto-description participe pleinement du caractère concret, souvent prosaïque, du discours des personnages des *MNDpp* et constitue également une des singularités fondamentales du discours dramatique. Un rapport dialectique s'établit donc, au sein du discours dramatique médiéval, entre le réalisme – qui n'est pas à chercher dans la mise en scène mais « dans le discours des personnages »[472] – et la mise à distance du monde. La scène devient un espace rituel où se trouve rappelé, sous toutes ses formes, à travers chaque histoire représentée, le pouvoir créateur de la parole.

Le monde de la scène est doublement symbolique : il contrefait le monde sensible et représente le monde spirituel. La parole permet de conjurer la vanité du monde en nommant, en suggérant la dimension symbolique de toute chose. L'auto-description n'est donc pas seulement une convention dramatique, elle émane d'un des principes de la civilisation chrétienne, comme l'explique Patrick Henriet :

> Depuis la rédaction des Évangiles, le thème du verbe divin a revêtu une importance toute particulière. Jésus est l'incarnation du Verbe et la religion du Livre est une religion du Verbe. Comme l'a expliqué Jérôme dans son prologue de l'Évangile de Mathieu, c'est la voix (*vox*) de Dieu qui fonde l'Église. Par l'effet de la grâce divine, le *logos* est même devenu Écriture, selon un processus que l'on peut qualifier de réification[473].

Ce phénomène permet de donner une signification supplémentaire au caractère réaliste du discours des personnages du corpus. On note toutefois un hiatus entre la structure de la société chrétienne et le monde tel que les *MNDpp* le présentent. Patrick Henriet note en effet qu'« il est un fait que dans la pratique liturgique et sacramentelle les mots sont devenus centraux à partir du moment où l'Église s'est trouvée de plus en plus scindée entre des fidèles et une hiérarchie, seule capable de dire les

[472] C. Schreiber, « L'Univers compartimenté du théâtre médiéval », art. cit. , p. 470.
[473] Patrick Henriet, *La Parole et la prière au Moyen Âge : le verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XIe et XIIe siècles*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 8.

formules adéquates »[474]. Au contraire, les *MNDpp* semblent promouvoir une pratique moderne de la religion, intime et sensible, accessible à tous. Cette conquête universelle de la parole s'effectue d'abord au niveau dramatique. De fait, le pouvoir créateur du Verbe n'y est pas l'attribut des seuls élus de Dieu ou des clercs, puisque chaque personnage contribue à présenter, à construire l'espace de jeu par le prisme de son discours. Les personnages célestes, eux, restent les maîtres incontestés d'une parole omnipotente, aux pouvoirs surnaturels. Le théâtre est ainsi la manifestation de l'efficacité de la parole de chacun et par là même, de la capacité de rédemption présente en tout homme. En démocratisant la parole efficiente, les *MNDpp* proposent aux spectateurs et aux lecteurs une approche personnelle du religieux.

De ce point de vue, tous les énoncés performatifs – vœux, promesses, prières... – peuvent également s'apparenter à des énoncés auto-descriptifs, puisqu'ils commentent une action qui se réalise par sa profération même. D'ailleurs, la prière s'associe souvent à l'auto-glose, ces deux types de discours partageant une même dimension rituelle et devenant parfois interdépendants : les images stéréotypées convoquées lors des prières, bien qu'issues des recueils en circulation[475], revêtent une réalité équivalente à celle du monde représenté sur scène et désigné par l'auto-glose. Le corpus présente une grande diversité de personnages adoptant un discours de prière auto-descriptif, tel que le *marchant* du *Miracle d'un marchant et d'un larron* :

LE MARCHANT
Doulce vierge, moult lonc temps a 1
Que diligenment monstré m' a
Et prouvé par raison mon pére,
A qui Dieu vray ami appére,
Que pour le sauvement de s' ame 5
On vous doit servir, doulce dame,
Sur touz les sains de paradis.
Ce memoire ay eu touz dis.
Or ne say je, dame des cielx,
Que faire qui vous plaise miex. 10
De clergie ne sçay je rien;
Un homme sui de rude engien,
Si ne vous say, dame, prier
Et pour ce me vueil octrier,
Dame, a vous servir de chapiaux, 15
Chascun samedi, touz nouviaux,
Et plus souvent, s' il chiet a point,
Et les feray tout en tel point
Com puis un po de temps fait ay;
Et maintenant un en feray 20
De roses, que de bon courage
Presenteray a vostre ymage,

[474] *Ibid.*, p. 11.
[475] Ainsi que l'évoque dans son article Gérard Gros, « Du registre de confrérie à l'anthologie mariale : étude sur la conception du manuscrit de Cangé, Paris, Bibl.nat., fr.819 et 820 » dans Daniel Poirion (éd.), *Styles et Valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 75-100.

Mais que fait soit[476].

À travers cette prière initiale, le drame exagère la piété naïve du jeune marchand, qui se présente au public comme « un homme […] de rude engien » (v. 11-12). Toutefois, puisque le drame valide implicitement l'exemple proposé par ce personnage en en faisant son héros, il invite chacun à la pratique d'une piété naïve et sincère, grâce à la distanciation permise par l'auto-description[477].

L'humilité du jeune homme (que dénote la récurrence de *ne scay* à travers le discours) révèle une dichotomie entre le savoir théologique et la pratique sincère, naïve et sensible de la religion. La catéchèse traditionnelle, issue de l'éducation parentale (v. 1-7) est une affaire de *memoire*, énoncée au passé composé tandis que les prières et les actions sont énoncées au futur ou par la modalité *veux*. Les connaissances théologiques apparaissent donc essentielles, mais elles sont dépassées par la vitalité et le zèle du jeune marchand. Prière et auto-glose s'associent donc pour résoudre l'opposition entre le savoir universel et le vouloir individuel. En effet, le discours du marchand associe à la prière des images concrètes qui matérialisent les *topoï* poétiques traditionnellement associés à la Vierge[478] : le *chapiau* de roses est ainsi une métonymie de Notre-Dame, à la fois verbale et visuelle (le *chapiau* étant très probablement présent sur scène, dans les mains du locuteur), qui présente aux yeux du spectateur – et à l'imaginaire du lecteur – une approche sensible de la douceur virginale (induite dans l'apostrophe initiale même, *doulce Vierge*). Confier la première réplique au marchand en train de composer un chapeau de roses pour la Vierge revient à doter le personnage d'une fonction dramatique essentielle, à lui donner un rôle protatique : sous les yeux du public, le marchand crée fleur à fleur une représentation symbolique et laudative de la Vierge, validée ensuite au cours du drame par l'intervention miraculeuse. Ce discours liminaire est emblématique des stratégies didactiques déployées dans les *MNDpp,* qui présentent invariablement par des moyens concrets les éléments essentiels de la foi chrétienne, soigneusement adaptés à la piété bourgeoise des orfèvres parisiens.

L'auto-description est un phénomène diffus du théâtre des *MNDpp,* qui, en dernière analyse, se justifie en regard de la typologie même du drame dans lequel elle s'insère. La distanciation est en effet une posture essentielle à la réception du miracle qui tâche de convertir l'histoire, de source

[476] M. X, v. 88-119.

[477] La récurrence du motif du nouveau converti ou du croyant naïf à travers les *MNDpp* témoigne de la volonté de proposer sur scène des personnages à la fois simples et exemplaires : citons le prévôt Guillaume, qui entretient une forte dévotion pour saint Priest (M. XIV), ou Libanius, soldat converti au christianisme tombé amoureux de la Vierge (M. XIII). Le jeune marchand est un modèle d'autant plus facile à suivre qu'il partage avec les orfèvres le même statut de bourgeois, et que sa jeunesse suscite l'attendrissement.

[478] On trouve fréquemment dans le corpus l'image de la *rose* associée à la Vierge, en particulier dans les prières de clercs ou les rondeaux. L'évêque récompensé pour sa foi s'adresse ainsi à Notre-Dame : « [...] fleur des fleurs, des roses rose / Odorant et suppellative » (M. X, *De l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut*, v. 464-465)

profane ou hagiographique, en exemple.

CONCLUSION

L'Esprit mis en drame

Le dialogue de théâtre est un objet problématique : il mime le langage ordinaire, emprunte à la conversation courante ses codes, et ne cesse dans le même temps de signaler sa nature fictive. Mais son dynamisme – sa *mouvance* – réside dans le jeu avec l'illusion du spectateur, entre identification et mise à distance. Cette tension, décelable dans tout discours dramatique, s'exprime dans les *MNDpp* avec une acuité particulière, et ce pour deux raisons : d'abord, grâce à l'organisation propre de ce théâtre dont les principes sont implicites, mais dont les codes semblent être l'objet d'une recherche permanente ; ensuite, grâce à la finalité rituelle du jeu, qui accroît le phénomène de distanciation. Si dans le texte dramatique, « les sentiments ne sont que montrés à l'aide de signes dont les principaux sont précisément langagiers »[479], l'étude des discours des *MNDpp* révèle un système de valeurs qui organise la matière dramatique et révèle donc la subordination du drame à un projet spirituel et didactique. Dans ces créations dramatiques issues d'une religion du Verbe, le spectaculaire est la représentation de l'Esprit. Les deux notions sont deux faces consubstantielles de la dramaturgie des *MNDpp.*

La dramaturgie des *MNDpp* se fonde sur une lecture symbolique du monde. En effet, le personnel des miracles du Manuscrit Cangé s'organise en un système dont les règles implicites sont théologiques ; ce système ordonné selon la bipolarité du monde chrétien entre Bien et Mal est orienté vers le triomphe du Bien, qui constitue le moteur principal du drame. Par-delà cette bipolarité, le système des personnages autorise toutefois une certaine souplesse : à l'intérieur de ces cadres structurel et systémique, les *MNDpp* célèbrent la variété des destinées humaines. Pour illustrer cette *varietas*, la dramaturgie témoigne d'une ambition de démocratisation de la parole : en effet, en donnant aux personnages humains un pouvoir discursif fort, elle fait de la parole un bien communautaire, le polylogue devenant le régime ordinaire du discours. Le texte du miracle s'affirme ainsi comme une structure à la fois rigide et dynamique. L'étude du discours des personnages révèle enfin un troisième niveau de la cohérence dramaturgique du recueil : à la logique structurelle s'ajoute une cohérence conventionnelle et systémique.

Cette constatation conduit à clarifier le statut des auteurs des *MNDpp* : profondément

[479] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 7.

conscients de l'identité – communautaire – de leur public, les auteurs semblent rechercher l'édification religieuse en multipliant les *scenarii* exemplaires à l'aide de conventions et de séquences dramatiques similaires. L'analyse de la structure narrative et actantielle des *MNDpp* s'avère de ce point de vue riche d'enseignements : elle révèle non seulement l'harmonie formelle du recueil, mais aussi la fonction et la symbolique socioculturelle du jeu de miracle, ainsi que le remarquait Jean-Charles Payen dans son analyse du *Jeu de Saint Nicolas*[480] : « L'œuvre est le miroir de son temps dans la mesure où elle en reflète les croyances, les préjugés et les préceptes ».

Caractériser l'écriture dramatique des discours, c'est donc s'intéresser aux dynamiques d'identification du public, et ainsi préciser le rapport complexe qui s'établit entre le public et le spectacle dans le théâtre des orfèvres parisiens. Cette illusion, dans les *MNDpp,* n'est pas toujours complète : le discours de théâtre annule la distance avec l'action en soulignant la dimension matérielle et incarnée du spectacle, ou bien il invite à la distanciation par des moyens conventionnels.

Étudier les règles implicites de l'organisation et du système des personnages des *MNDpp*, c'est enfin reconnaître la résistance du corpus à l'analyse littéraire[481]. Par ses exigences didactiques et spectaculaires, le miracle fait naître une dramaturgie qui témoigne d'un souci profond d'efficacité dans l'édification, notamment dans la mise en forme et en séquence des discours. Le théâtre s'impose alors comme un moyen d'édification singulier, qui « recourt aux pouvoirs du sermon […] et aux moyens d'action de l'image, mais […] y ajoute le mouvement, le jeu, le drame, moyennant avec un code avec lequel le public se familiarise progressivement [...] »[482]. Si ce souci est perceptible au travers d'une étude synchronique, elle se remarque aussi dans la diachronie, dans la façon dont les drames se construisent sur l'expérience des spectacles précédents.

Si les règles dramaturgiques des *MNDpp* semblent subordonnées au spirituel, quelles stratégies visuelles et scéniques président à leur élaboration spectaculaire ? Comment ces stratégies se modifient-elles ou se précisent-elles avec le temps ?

---

[480] Jean-Charles Payen, « Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas* », *Romania*, 1973, vol. 94, nº 376, p. 484-504, cité par Jean Claude Aubailly, « Réflexions sur le *Jeu de saint Nicolas*. Pour une dramatologie », *Le Moyen Âge*, 1989, vol. 95, nº 3-4, p. 421.

[481] Reconnaître la concertation esthétique des *MNDpp*, c'est, en retour, valider leur importance rituelle et sociale, et ainsi confirmer les intuitions de Robert L. A. Clark qui affirmait que le théâtre des *MNDpp* était « bien plus qu'un objet littéraire ou esthétique, bien qu'il puisse posséder ces caractéristiques » (« much more than a literary or aesthetic object, although it may possess these qualities » (R.L. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama, op. cit.,* p. 170).

[482] J.-P. Bordier, « *Magis movent exempla quam verba*. Une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine (*1427) », art. cit. , p. 102.

DEUXIÈME PARTIE

LES *MIRACLES* : MISE EN SCÈNE, MISE EN TEXTE

Le corpus des *MNDpp* rend compte de la mouvance[483] propre aux textes de fiction médiévaux. L'étude en synchronie de ces jeux a ainsi mis en évidence la récurrence de stratégies de création singulières. L'adaptation des sources narratives donne naissance à des œuvres dramatiques qui ne sont pas seulement de simples collages : elles ne se limitent pas à l'adaptation formelle mais réorientent la source selon un objectif didactique, qu'il convient de préciser dans la seconde partie de cette étude.

Pour ce faire, il conviendra d'abord de compléter l'étude en changeant de perspective. Envisagés en diachronie, les textes sont en effet les témoins de l'élaboration progressive – et probablement inachevée[484] – du canon générique du *MNDpp*. Le recueil devient alors le support d'une analyse archéologique qui peut être menée à deux niveaux. Elle sera d'abord esthétique, puisque l'étude diachronique permet de repérer la répétition, l'amplification ou la disparition de certaines séquences dramatiques, qui témoignent de leur succès ou bien de leur échec. Elle sera ensuite spectaculaire, et cherchera à définir les paramètres qui indiquent la prise en compte du public dans le spectacle proposé : l'adaptation des histoires aux interrogations contemporaines, la mise en scène, la gestuelle, les déplacements et attitudes des personnages mettent en valeur la recherche constante qui anime l'écriture.

Toutefois, bien que le texte se prête à l'investigation archéologique, il ne doit pas occulter l'évidence matérielle du livre. La collection des quarante *Miracles*, mise en valeur dans un manuscrit précieux, a été pensée comme un objet mémoriel, un objet à lire. La versification dramatique y cohabite avec la prose des sermons et la poésie encomiastique des *Serventois*. Cette hybridité fait du manuscrit un objet complexe, où la mise en scène suggérée par le texte dramatique

[483] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 84.

[484] Les *Miracles* s'achèvent au bout de quarante années de production. Plusieurs critiques ont toutefois relevé la facture particulière du dernier des *MNDpp*, le *Miracle de saint Alexis*, ainsi que la relative « perfection » du chiffre quarante : voir Donald Maddox, « Ending and the Ends of the Collection: The *Miracle de saint Alexis* » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (eds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, *op. cit.*, p. 179 ; Jacqueline Vastel, *Recherches sur la dramaturgie et la spiritualité des Miracles de Nostre Dame par personnages du ms. Cangé*, *op. cit.*, p. 25.

le dispute à la mise en pages, en couleur et en images des textes. Cette collocation des systèmes sémiotiques – drame, texte, image – fait du recueil un mille-feuilles esthétique, qui propose au lecteur une expérience de réception complexe, fondée sur la superposition des niveaux spectaculaires.

Le manuscrit Cangé est donc un objet ouvert aux effets intertextuels, à l'intérieur et à l'extérieur du corpus, ainsi qu'aux échos intermédiatiques, entre les images, les textes et leurs différentes ampleurs et visées. En cela, il est emblématique de l'ouverture constitutive de l'œuvre médiévale, telle que l'a définie Paul Zumthor[485]. La superposition des niveaux spectaculaires ne semble pas laissée au hasard : en fait, les effets d'écho traversent les médiums, les types de texte, et invitent à une expérience littéraire, artistique tout autant que spirituelle. Les échanges intra- et intertextuels dotent le manuscrit d'une dimension spéculaire[486] dont il s'agira enfin de saisir les formes et les enjeux, situés entre sacré et profane.

[485] C'est-à-dire « la coexistence, dans le texte, d'une double tendance, l'une centripète (fondatrice de la textualité), l'autre centrifuge, comme un refus de toute fixité, un désir de glissement vers quelque chose d'autre que soi, éminemment favorable aux effets intertextuels » – Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 1981, vol. 41, nº 1, p. 14.

[486] Luc Fraisse, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, 2012, nº 166, p. 155-170.

CHAPITRE III

L'ÉCRITURE À L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE.
Expériences dramatiques et dynamiques de création

Le rôle des « scènes à faire » dans la dramaturgie des Miracles

La cohérence des *Miracles* s'établit grâce à un réseau de conventions implicites à la fois formelles et discursives que nous avons mises en évidence. Toutefois, si les analyses précédentes ont permis de révéler la rigueur dramaturgique des *MNDpp*, elles ne doivent pas occulter la dynamique de leur création : la reprise des mêmes sujets, l'amplification de certaines séquences permettent l'analyse des processus d'innovation internes au corpus, tant au niveau de l'écriture scénaristique que de la mise en scène. Ainsi, l'impression d'homogénéité que laisse la lecture des pièces n'est pas étrangère à la répétition de combinaisons dramatiques précises, que l'on nommera *syntagmes dramatiques*[487] *à succès* ou encore *scènes à faire.* À ce propos, Marguerite Staddler-Honegger se désolait de l'impression d'uniformité laissée par la lecture :

> Puis, à mesure qu'on avance dans la lecture des quarante pièces, l'ivresse tombe, l'enthousiasme s'éteint […] Les mêmes scènes se renouvellent, les mêmes prières qui nous paraissent de plus en plus extérieures s'adressent à la Vierge dont les manières bourgeoises, la vulgarité et parfois l'immoralité nous choquent. Et ces apparitions, toujours les mêmes, avec un accompagnement inévitable de rondels et d'anges ![488]

La critique évoque ici la scène de descente de Paradis qui constitue la « scène à faire » la plus emblématique du corpus. Cette scène, dont la structuration et les évolutions ont été abondamment commentées[489], est la manifestation la plus spectaculaire d'une stratégie d'écriture présente dans tout le corpus : de la scène d'accouchement au voyage en bateau, les *MNDpp* sont en effet traversés, par-delà leurs scénarios particuliers, de séquences récurrentes dont il semble pertinent d'analyser le fonctionnement. L'étude de quelques syntagmes dramatiques récurrents permettra de rendre compte

[487] On doit l'application de ce terme issu de la linguistique à Anne Ubersfeld, qui envisage « la représentation comme texte » et distingue dans celle-ci l'axe paradigmatique, « axe des substitutions » et l'axe syntagmatique « axe des combinaisons ». Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 2013, p. 131 ; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 27-29.

[488] Marguerite Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 3.

[489] Gérard Gros, « Étude sur les rondels des *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Romania*, 1988, vol. 109, nº 434-435, p. 303–353. Voir également Daniela Musso, « La féerie chrétienne : la scène topique », *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siècle*, *op. cit,* p. 369 sq. Dorothy Penn détaille également les imitations de rondeaux d'un miracle à l'autre (chap. III) et donne quelques indications de mise en scène (chap. II) (Dorothy Penn, *The Staging of the « Miracles de Nostre Dame par personnages » of ms. Cangé*, *op. cit.*).

du dynamisme de composition des *MNDpp*, qui semble réagir à la réception des premières pièces du corpus par l'amplification ou l'effacement progressif de certaines « scènes à faire »[490].

Dans ce chapitre, la question de l'écriture dramatique sera intimement corrélée à la question de la représentation et notre enquête tentera de montrer quels éléments les textes nous livrent sur les conditions de mise en scène. Afin de ne pas disperser les analyses dans une série d'études thématiques, nous avons choisi de nous intéresser tout particulièrement aux *scènes à faire* violentes dans la mesure où la violence semble être le dénominateur commun de très nombreuses reprises et amplifications. Cette restriction nous permettra en outre d'approfondir notre compréhension des stratégies d'écriture propres aux *MNDpp* et de révéler les tendances esthétiques de la *communauté émotionnelle*[491] qui les produisit, ainsi que les modalités de leur mise en espace. Consciente qu' « habitués [...] depuis la Renaissance à un théâtre du verbe, nous avons quelque difficulté à réaliser l'énorme appétit d'images qui était celui des publics médiévaux[492] », nous veillerons tout particulièrement à retranscrire les dimensions sensibles du spectacle[493] afin de contribuer au travail de reconstitution scénique auquel se sont déjà essayés quelques critiques.

Il s'agira donc de rendre compte de la diversité recherchée dans l'apparente uniformité de la mise en scène des syntagmes dramatiques violents, des activités profanes aux interventions surnaturelles. L'analyse portera d'abord sur les cas de répétition et d'amplification de trois types de scènes, qui traduisent probablement le succès de leur représentation : les scènes de torture, d'humiliation et de bataille, puis celles de chasse, qui se démarquent des deux premières par leur caractère divertissant. Pour être complète, l'étude se concentrera ensuite sur des scènes qui, à l'inverse, ne font pas l'objet d'un développement particulier, ou bien disparaissent au fil du corpus : c'est le cas des scènes de taverne et des scènes infernales. La première constitue le « hors-champ »

---

[490] Nous laissons de côté certains syntagmes dramatiques qui, bien que récurrents, ont déjà fait l'objet de commentaires : la scène d'accouchement (Marie Lucie Bouchet-Adamski, *Naître au XIVe siècle: procréation et religion*, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France, 1980, 295 p ; Marie-Odile Bodenheimer, « Le rôle de la Mère dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* » dans *Bien Dire et Bien Aprendre : Revue de médiévistique*, CEMD., UL3, 1998, p. 49-58 ; D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 181 sq. ; « Notre-Dame avocate et mère dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* : la scène à faire du procès de Paradis et la fée nourrice », art.cit.) ; le voyage en bateau (Pascale Dumont, « Les voyages en bateau dans le théâtre des XIVe et XVe siècles. Des *Miracles de Notre-Dame* à la *Vie de Marie Magdaleine par personnages* », art. cit..

[491] On doit l'expression aux travaux de B. H. Rosenwein (Barbara H. Rosenwein, « Worrying about emotions in history », *The American Historical Review*, 2002, vol. 107, no 3, p. 821–845 ; *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006). Voir également Damien Boquet, « Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 4 janvier 2013, Hors-série n°5.

[492] Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 19.

[493] Le cadre défini pour notre étude nous conduit à limiter la comparaison aux pièces du Ms. Cangé entre elles. Il serait néanmoins pertinent d'élargir l'enquête à la comparaison entre les syntagmes dramatiques et l'iconographie contemporaine du corpus, afin de rendre compte de la sensibilité singulière des auteurs et des commanditaires, ainsi que de la spécificité sémiotique du langage théâtral, et de ses liens éventuels avec le langage iconographique.

du corpus par excellence, alors même qu'elle est un « lieu commun », au sens propre comme figuré, du théâtre du XIIIe siècle[494] ; sa discrétion sur la scène n'empêche pas le lieu de posséder une sulfureuse aura de licence et de débauche. L'intervention infernale fait l'objet, quant à elle, d'un intérêt décroissant au fil des *MNDpp,* alors même qu'elle se présente, lorsqu'elle apparaît, comme le contrepoint de la scène de Paradis. L'analyse de ces silences et de ces insuccès permet de circonscrire avec davantage de précision la spécificité des *MNDpp* dans le paysage dramatique médiéval et fait apparaître, en creux, la singularité du public des orfèvres.

A – La violence sur la scène

On a souvent noté l'inclination des *MNDpp* à peindre un monde violent, où les hommes agissent de façon cruelle envers leurs semblables, et tout particulièrement envers les femmes. Louis Petit de Julleville voit dans cette fascination pour la brutalité l'empreinte de l'Histoire : « presque tous les sujets traités dans les *miracles* sont étranges et douloureux ; ils accusent vivement l'état tourmenté des imaginations à cette époque[495] » ; Odile Bodenheimer en propose quant à elle une interprétation symbolique : « À la fin du XIVe siècle, la représentation de la violence physique et morale dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* a une signification religieuse. La création dramatique reflète un univers troublé par le péché et signale la rupture de l'ordre providentiel[496] ». Bien que ces explications semblent toutes deux recevables, une troisième s'impose[497] : la violence fournit au spectacle un motif particulièrement sensationnel qui édifie le public par l'émotion. Si la violence apparaît diffuse dans les *MNDpp*, en investissant les sujets des pièces comme la parole des personnages, elle s'exprime également à travers des séquences dramatiques isolables : c'est le cas des scènes de torture, de bataille et de chasse. La première, que l'on trouve spécifiquement dans les *Miracles* issus de sources hagiographiques, mais qu'on reconnaît également sous une forme profane dans les *Miracles* des « héroïnes injustement accusées », met en œuvre une violence exercée par un groupe envers un personnage seul et forme un moment

[494] La scène de taverne apparaît comme le point névralgique du théâtre picard, du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, au *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, ou encore dans *Courtois d'Arras*.

[495] Louis Petit de Julleville, *Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1889, p. 14.

[496] Marie-Odile Bodenheimer, « La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Senefiance*, 1994, n° 36, p. 55.

[497] Une quatrième également, celle des sources : la violence est souvent déjà présente en germe dans les sources des *MNDpp* – voir à cet égard les articles de Marie-Geneviève Grossel, « Le monde d'ici-bas, un royaume de violence : le siècle dans les *Miracles Nostre Dame* de Gautier de Coinci », *Senefiance*, 1994, n° 36, p. 265-281 ; David Wrisley, « Violence et spiritualité dans le "rommant" de la Manekine », *Senefiance*, 1994, n° 36, p. 571-585. Sans doute cette violence, porteuse d'une forte charge pathétique, a-t-elle influencé les auteurs des *MNDpp* dans le choix de leurs sujets.

emblématique de l'abnégation du saint, ou de la patience de la victime. La seconde, qui constitue une violence généralisée d'un groupe envers un autre, importe sur la scène un motif épique particulièrement compatible avec les visées pathétique et tragique du jeu. La dernière, plus ludique, et de fait plus réflexive, révèle quant à elle toute l'ambiguïté de la mise en scène de la violence. Étonnamment, tous ces épisodes sont particulièrement mis en scène dans le dernier tiers du corpus. Ce phénomène suggère une importante amélioration des moyens scénographiques des années 1368 à 1382[498]. Mais la mise en œuvre de techniques élaborées mène également à interroger les causes de cet intérêt grandissant pour la mise en scène spectaculaire de la violence. Il s'agira donc d'analyser ces scènes à la lumière de leurs enjeux pratiques, mais également symboliques, les deux concourant à la réussite du jeu.

1. La violence mystique : du martyr à l'héroïne injustement accusée

Tandis que les miracles centrés sur une héroïne injustement accusée ont vivement intéressé la critique, peu d'études ont été dédiées aux miracles de saints martyrs dans le corpus. Toutefois, les similitudes entre ces deux séries sont nombreuses. En premier lieu, ces *Miracles* forment deux catégories évidentes, du fait des échos patents entre les itinéraires des personnages principaux, mais aussi des motifs et des scènes récurrents, comme ceux de la torture des martyres ou de l'humiliation ou de la (fausse) mise à mort de l'héroïne. Ces parentés thématiques sont soutenues par une proximité chronologique au sein du corpus : ces deux ensembles de miracles se situent principalement dans la deuxième moitié du corpus[499], la première moitié privilégiant davantage les histoires de pécheurs repentis. Cette concomitance nous invite à préciser l'étude des scènes de torture pour ensuite les confronter aux scènes d'humiliation des héroïnes injustement accusées, afin de mesurer la circulation des éléments dramatiques entre ces différents *Miracles* qui *a priori* n'ont pas le même sujet. Les similarités ainsi dégagées permettront en outre de souligner les différences de traitement entre les saints et les héroïnes persécutées.

[498] Nous rejoignons sur ce point la tripartition du corpus proposée par Dorothy Penn, qui détermine trois étapes dans l'évolution de la mise en scène, suggérées par le nombre de mansions nécessaires à la réalisation de la pièce. Le dernier tiers du corpus est donc celui où les mansions sont les plus nombreuses – de neuf à dix ; ce dernier groupe rend compte, selon l'auteur, d'un intérêt accru pour le dramatique. D. Penn, *The Staging of the « Miracles de Nostre Dame par personnages » of ms. Cangé*, *op. cit.*, chap. I, p. 11-21.

[499] Seuls les *Miracles de la Marquise de la Gaudine* (XII) et de *saint Panthaleon* (XXII) se situent dans le premier volume de la collection. Sur les dix-huit pièces que contient le second volume, la moitié a pour sujet le martyre (trois *Miracles*) ou la fausse accusation d'une femme (six *Miracles*).

a. Martyres

Dans le corpus, les scènes de martyre au sens strict[500] (c'est-à-dire les supplices et les menaces de mise à mort infligés à un Chrétien en vue de le faire abjurer) apparaissent dans peu de pièces, mais constituent dans celles-ci un élément incontournable, leur apparition se renouvelant à intervalles courts. Quatre pièces comportent une scène de martyre : elles se situent pour la plupart au début de la seconde moitié du corpus – le *Miracle de saint Panthaleon* (XXII), *de saint Ignace* (XXIV), de *saint Valentin* (XXV) et, à la fin du corpus, de *saint Lorens* (XXXVIII)[501]. Le martyre concentre tous les enjeux de la pièce : il prouve la patience du saint dans la souffrance, témoigne de sa foi et puisqu'il porte à son comble la cruauté des méchants, autorise l'intervention du surnaturel, de manière implicite ou explicite.

La première séquence qui entre dans ce paradigme se trouve dans le *Miracle de saint Panthaleon* (M. XXII). Celle-ci est entrecoupée par les interventions divines et se centre autour des différents supplices réservés à Panthaleon : deux sergents le ligotent (v. 1158-1201), puis les prêtres s'associent à eux pour l'ébouillanter après que les sergents ont vu leurs mains se paralyser (v.1229-1419). La torture de Panthaleon est suivie de quatre mises à mort (v. 1600-1687), à la fin du *Miracle*. Hermolaus, Herripé, Yppocrates et Panthaleon sont ainsi successivement exécutés par les sergents de l'empereur, confrontés à leur refus d'abjurer. Au nombre des morts s'ajoute celle de l'aveugle, mandé à la cour par l'empereur, qui confesse avoir été guéri après son baptême chrétien (v. 898-950). Dans ce *Miracle*, la torture est l'unique moyen de différencier le personnage central des autres martyres, car la quadruple exécution retire à la mort du saint son caractère exceptionnel. L'empereur souligne d'ailleurs que Panthaleon sera à l'instar de ses compagnons *« conme eulz martir »* (v. 1565). Les défenseurs de la foi chrétienne forment donc dans la pièce une véritable armée et méritent tous l'attention et les récompenses de Dieu, qui promet par exemple également à Hermolaus la gloire du *martyr* :

Hermolaus, tien de certain
Pour ce qu' amé m' as de cuer fin,
Le temps approuche de ta fin.
Ce te fas je savoir. Mais quoy? 1450
Soies perseverans en foy
Et si grant merite acquerras
Qu' en gloire couronne en aras

[500] En effet, la torture existe au sens plus large dans le corpus : Jehan Crisothomes se fait couper la main (M. VI), les fils de Bautheuch ont les jambes grillées pour leurs péchés (M. XXXIV), mais ici leur appartenance religieuse n'en est pas la cause.

[501] Nous avons exclus de cet ensemble le *Miracle de saint Jehan Crisothomes* (M. VI), qui comprend une scène de torture (le roi fait couper la main du saint), mais cette torture n'est pas destinée à faire abjurer le personnage, mais à le punir d'un délit dont il n'est pas coupable.

De vray martir[502].

Toutefois, avant la séquence de mise à mort qui clôt la pièce, le martyre de Panthaleon est préfiguré de différentes manières, afin de rehausser la gloire du saint : il est annoncé par l'aveugle guéri par Panthaleon, que l'empereur condamne à la décollation ; en outre, il est évoqué grâce à la référence au martyr Antime, dont *Panthaleon* dit vouloir suivre l'exemple « Pour avoir plus noble victoire / Et pour couronne avoir de gloire / Avec Antime » (v. 1151-1153) ; enfin, Panthaleon est exécuté en dernier. La jeunesse du personnage, qui explique sans doute le fait qu'il soit associé si fortement à ses maîtres spirituels, est ambivalente : elle rend Panthaleon exceptionnel et nie en même temps son indépendance, partant son unicité.

Tandis que les séquences de torture et de mise à mort concluent le *Miracle de saint Panthaleon,* le martyre constitue l'unique sujet du *Miracle de saint Ignace* (XXIV). La cruauté des supplices infligés au saint est progressive : Ignace est emprisonné par deux sergents (v. 119-128), déshabillé, battu, ligoté par ses tortionnaires (v. 189-298), il subit les charbons ardents (v. 316-388), un dépeçage (v. 631-744), est reconduit en prison, enchaîné pour subir un jeûne forcé (v. 745-812) avant d'être finalement livré en pâture aux lions (v. 1073-1160). L'enchaînement des tortures se déploie au sein d'une temporalité précise et resserrée, destinée à rendre le spectacle des souffrances plus tragique : chaque nouveau supplice est décidé au terme d'une entrevue avec l'empereur Trajan, confronté à l'entêtement du saint, qu'on ramène entre-temps dans sa cellule. Comme dans le *Miracle de saint Panthaleon*, les étapes du martyre sont également entrecoupées par des scènes de Paradis, où l'on voit Dieu ordonner à ses anges d'intervenir. La torture fait donc l'objet d'une double scansion, d'une part par les opposants (Ignace est ramené par trois fois en prison par les sergents, entendu trois fois par l'empereur), d'autre part par les adjuvants (les scènes de Paradis et les entretiens avec Abbanes et Gondofore, puis l'ermite). Ce miracle offre donc un contrepoint au *Miracle de saint Panthaleon* : dès le début du jeu, Ignace est un saint déjà connu pour ses miracles ; ses disciples Abanne et Gondofore soutiennent leur maître dans ses tourments, mais ils ne sont pas livrés au martyre. Leur présence contribue ainsi à rehausser la gloire du saint. Tandis que le martyre est l'objet d'une démultiplication dans le *Miracle de saint Panthaleon*, il est diffracté dans les multiples supplices d'un seul personnage dans le *Miracle de saint Ignace.*

Le *Miracle de saint Valentin* reprend le déroulement du *Miracle de saint Panthaleon* : le saint guérisseur est victime de tortures mais n'est pas l'unique victime de la cruauté de l'empereur et de ses agents. Toutefois, à la différence du *Miracle de saint Panthaleon*, la séquence de mise à mort

[502] M. XXII, v. 1447-1454. Les termes de *martir / martyre* apparaissent trois fois pour désigner la mort des maîtres de Panthaleon. Cette récurrence souligne l'importance accordée à leur destin en leur conférant un titre que la tradition chrétienne a rendu glorieux.

précède celles du martyre du saint : Valentin, qui a soigné le fils de l'empereur, est mandé au palais impérial, l'empereur ayant constaté une vague de conversions au christianisme liées à la présence de Valentin dans le pays. Le futur saint est d'abord arrêté avec brutalité (v. 912-928). Les trois écoliers qu'il a convertis sont attachés ensemble (v. 962-983), puis exécutés devant les yeux du saint et de l'empereur (v. 984-1023). Ce dernier demande de nouveau à Valentin d'abjurer. Face à son refus, l'empereur le fait *despouiller*, attacher à une *estache* et battre jusqu'au sang, tandis qu'on dresse la table pour le monarque (v. 1110-1189). Malgré les tourments qu'il endure pendant son supplice, Valentin ne cesse de prêcher et une foule de sept mille personnes se presse autour de lui pour demander le baptême. Les sergents mènent alors le saint devant l'empereur attablé qui exige sa mise à mort (v. 1213-1243). Mais le tyran s'étouffe avec un os et meurt sur-le-champ, avant d'être mené droit en enfer par deux diables (v. 1258-1307). Le *jolier* exécute malgré tout l'ordre impérial et décapite Valentin (v. 1316-1325) en l'autorisant cependant à formuler une dernière prière (v. 1296-1307). Les diables emportent le corps du bourreau aussitôt la haute œuvre terminée, tandis que les anges viennent recueillir l'âme de Valentin (v. 1326-1361).

On reconnaît dans ce miracle une mise en valeur du saint comparable à celle du *Miracle de saint Ignace*, toutefois sans que la torture occupe tout le jeu : en insistant sur les conversions de Valentin avant et pendant son exécution, l'accent est en effet moins porté sur l'endurance du saint face aux souffrances que sur la transmission du message chrétien et la pérennité de la foi. Tandis que l'identification est probablement individuelle dans le *Miracle de saint Panthaleon* (la jeunesse du personnage éponyme souligne son humanité), l'identification du public est ici commune, car elle est déplacée sur la foule des convertis : Ignace joue le rôle d'un prêcheur jusqu'au bout de ses tourments et suscite ainsi une conversion unanime. Cette pièce joue, *mutatis mutandis*, le même rôle de conversion auprès du public : elle consolide la foi en rejouant la violence du martyr et en faisant réentendre la force du sermon du saint.

Le *Miracle de Saint Lorens*, enfin, combine les deux scénarios de représentation précédemment évoqués : comme Panthaleon, Lorens est un dévot ardent dans sa foi, mais novice et il n'est pas le seul saint personnage subissant le martyre. Comme dans le *Miracle de saint Ignace*, la torture et la mise à mort du personnage se déploient sur plusieurs scènes et proposent une variété de supplices. La première partie du *Miracle* étant consacrée à la représentation de l'usurpation du trône impérial par Dacien, le supplice ne devient l'enjeu essentiel que dans la seconde partie de la pièce (à partir du vers 1344). Dans le drame, le martyre fait l'objet d'un dédoublement : il est d'abord infligé au pape, qu'on décapite sur ordre de Dacien pour avoir caché le trésor du roi Philippe (v. 1296-1319), mais la mise à mort est alors sommaire et ne fait l'objet d'aucun développement. Lorens est le

second martyr, mais sa torture fait l'objet d'un développement plus complexe. Le personnage ne devient pas saint par vocation : c'est le pape qui, en lui confiant pour mission de faire la charité, suscite dans le jeune homme la ferveur dont il fera la démonstration jusque dans le martyre. Ce miracle, l'un des plus longs de la collection, combine donc divers scénarios qui se succèdent : l'intrigue politique, achevée par l'exécution du pape, cède le pas à l'initiation religieuse de Lorens à qui le Saint-Père prophétise, au seuil de la mort :

> Tu es cecy regardant,
> Jeunes, en l'amour Dieu ardant,
> Ceste bataille achieveras
> et du tirant victoire aras
> Glorieuse, et ce te puis dire, 1240
> Le tiers jour après mon martire,
> Et adonques m'ensuiveras
> Quanr consumée tu l'aras[503].

La prémonition annonce l'ultime épisode du jeu, le martyre de Lorens (v. 1662-1865 puis 1932-2076 (fin)). On retrouve dans celui-ci les éléments emblématiques, déjà présents dans les *Miracles* précédents : Lorens, désormais prêt à affronter l'empereur et à endurer la souffrance pour sa foi, est battu « tant que le sanc de touz costez / Ysse de ly » (v. 1686-1687), à l'instar de Valentin, puis dépouillé et lié par les pieds et les poings (v. 1691-1693) ; on brûle ses flancs avec des *plateines* (des plaques de métal) chauffées à blanc. Dieu envoie Michel réconforter Lorens. La voix de l'ange provoque la conversion d'un chevalier romain. Dacien renvoie le fauteur de trouble dans sa cellule avant de le livrer finalement au *greil* où il est jeté pour être *rosti* (v. 2008). Orchestrateur démoniaque de ce déferlement de cruauté, Dacien est promis à l'enfer par Lorens. La fin du miracle manque, mais devait probablement montrer, à la manière du *Miracle de saint Valentin*, la punition des méchants, précédant l'apothéose du saint ; dans *La Légende dorée*, Hyppolite, que Lorens a converti, vient recueillir le corps du saint pour l'enterrer – de la même manière qu'Abbanes et Gondofore dans *Le Miracle de saint Ignace* des *MNDpp.* Entre drame d'initiation et martyre glorifiant, le *Miracle de saint Lorens* témoigne de la place tenue par l'héritage cumulé des miracles qui le précèdent dans la collection : la succession des supplices établit un lien solide avec le *Miracle de saint Ignace* tandis que la place réservée au martyre, à la fin du jeu, fait écho au *Miracle de saint Panthaleon* et souligne la dimension initiatique de l'ensemble du jeu, qui mène à l'accomplissement du personnage en tant que saint.

L'étude révèle deux représentations concomitantes. D'une part, le martyre apparaît comme une voie d'accès à la sainteté pour de jeunes hommes très ardents dans leur foi nouvelle (Panthaleon, Lorens). Il ne se déploie alors qu'à la fin du *Miracle*, au terme d'une intrigue politique

[503] M. XXXVIII, v. 1237-1244.

et personnelle chargée de rebondissements. D'autre part, le martyre peut fournir la preuve de la sainteté d'un personnage dont l'exemplarité est une prémisse du jeu ; il constitue alors le sujet essentiel du *Miracle*. Dans le premier cas, si le prestige du martyre n'est pas amoindri, il fait néanmoins l'objet d'une banalisation. Par exemple, avant de devenir martyr, Lorens fait l'expérience du doute et du désespoir : lorsque son maître spirituel, le pape, est arrêté et condamné à mort, le personnage éponyme lui crie son sentiment d'abandon et affirme ne pas saisir la raison pour laquelle il recherche le trépas :

> Conment t' est il ne bel ne gent
> Que tu voises pour Dieu souffrir, 1215
> N' en sacrefice toy offrir
> Sanz menistre ne presenter ?
> Pére, vueilles moy raconter
> Quelle chose en dit ou en fait
> Ay je contre ton vouloir fait, 1220
> Qui sacrefice conmencier
> Veulz tout seul et moy delaissier[504]?

L'infantilisation du saint active la compassion du public. Le martyre final suscitera d'autant plus l'admiration qu'il sera enduré par un homme dont l'imperfection, tout humaine, est d'abord soulignée.

La représentation du martyre poursuit ainsi, selon les pièces, deux visées qui coexistent au sein du corpus. Placé à la fin d'un *Miracle*, le martyre du saint joue un rôle didactique, en suscitant l'identification du spectateur au martyr ; sujet essentiel de la pièce, il suscite la dévotion pour un personnage déjà exceptionnel. Dans ce second cas, la dimension spectaculaire et visuelle des supplices semble être privilégiée afin de rehausser la gloire du saint.

Entre ces intrigues, les échos scénaristiques sont évidents. Pourtant, l'analyse de l'évolution de l'extension des scènes de torture au fil du temps n'indique pas d'amplification évidente : seul le *Miracle de saint Ignace* fait de cette scène un sujet central (37,4 % des vers de la pièce). Les trois autres *Miracles* réservent au(x) martyre(s) une position finale dans la chaîne scénaristique du miracle. Il occupe alors entre un cinquième un sixième du temps de représentation, comme l'indique le tableau synoptique ci-dessous[505].

	***Saint Panthaleon* (M. XXII)**	***Saint Ignace* (M. XXIV)**	***Saint Valentin* (M. XXV)**	***Saint Lorens* (M. XXXVIII)**
Nombre total de	1731	1200	1361	2076

[504] M. XXXVIII, v. 1214-1222.

[505] Nous ne retenons dans le décompte des vers que les scènes renvoyant clairement au martyre ; de ce fait, les arrestations n'ont pas été comptabilisées, sauf si elles comportent une dimension violente et humiliante (c'est le cas par exemple des écoliers du *Miracle de saint Valentin*).

vers de la pièce				
Scènes de torture (et de mort si elle y est consécutive) en nombre de vers puis pourcentage /pièce	Saint : 43+190 **13,5%**	Saint : 109+72+181+87 **37,4%**	-saint :79+30 **(8,7%)** - écoliers : 21 **(1,5 %)**	Saint : 203+144 **16,7%**
Scènes de mise à mort (en nombre de vers)	- mort de Panthaleon et ses maîtres : 87 - mort de l'aveugle : 52	/	- écoliers : 39 - saint : 9	pape : 23
→ % total (tortures et mises à mort)	**21,5%**	**37,4%**	**13%**	**17,8%**

Les auteurs des *MNDpp* ont exploré deux trames, l'une où le martyre représente le terme de l'initiation du saint, l'autre où la torture vise à célébrer le saint en constituant l'unique sujet du drame. Mais si le martyre semble avoir rencontré plus de succès en tant que dénouement, sa dimension spectaculaire n'en est pas affaiblie. Dans tous les miracles de cette petite série, la variété des supplices est un élément invariant qui confère au spectacle une dimension horrifique. Ainsi, alors que Lorens ne devient un protagoniste que dans la seconde partie du *Miracle* qui porte son nom, son martyre occupe l'essentiel de la fin de la pièce. L'importance de la torture ne se juge pas uniquement à la place qu'elle occupe dans les dialogues, elle se mesure également à l'aune du spectacle de violence qu'elle déploie.

En effet, chaque scène de martyre puise dans un ensemble d'éléments fondamentaux qui, selon leur combinaison, orientent la portée de la pièce. À la différence du récit, ces éléments, que nous nommerons *dramèmes*[506], comportent une dimension sensible (visuelle, gestuelle, sonore) plus ou moins activée selon l'objectif du jeu : si le miracle poursuit très généralement une visée édificatrice, chaque *MNDpp* s'applique à en nuancer les aspects. Selon une dialectique dramatique précédemment identifiée[507], le déploiement de barbarie qu'implique la scène de torture est à la fois exhibé et soigneusement mis à distance par divers procédés qui établissent une cohérence spectaculaire entre les pièces. Les scènes de torture sont ainsi composées d'épisodes qui suivent un

[506] Le *dramème* serait au drame ce que le *narrème* est au récit, c'est à dire une unité fondamentale, constituée de « phrases ayant un rapport organique entre elles ». Sur ce concept, voir notamment Henri Wittmann, « Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs », *Poetics*, 1975, vol. 4, nº 1, p. 19-20.

[507] Cf. la double fonction du monologue ou du discours auto-descriptif, qui rendent évidente la présence du corps tout en la médiatisant auprès du public par le langage.

ordre identique, bien que certains drames ne reprennent pas l'ensemble de la combinaison.

Le ligotage du martyr par ses tortionnaires constitue le premier dramème de la torture du saint ; présent dans les quatre pièces, il en est d'ailleurs l'élément minimal. Le second supplice, la flagellation, est un élément repris dans les *Miracles de saint Ignace, Valentin* et *Lorens* ; Panthaleon échappe en effet à ce supplice ordinaire pour expérimenter ce que les autres martyrs ne vivent qu'ensuite, un supplice plus violent encore : il est jeté dans une *chaudiere* tandis qu'Ignace subit les charbons ardents et Lorens, les *plateines*. Cet accroissement de la violence du troisième supplice prend des formes variées, mais vise toujours à brûler le corps du martyr, ajoutant à l'humiliation une souffrance plus grande. Seul Valentin, représentant un fort danger pour l'empereur qui voit les conversions se multiplier autour du martyr, ne subit pas le même sort que ses homologues : il est rapidement exécuté afin d'anéantir la menace qu'il constitue. La mise à mort prend, quant à elle, des formes variées : elle peut être sommaire, lorsqu'elle ne recherche que son propre but, et prend alors la forme de la décapitation (*Miracle de saint Panthaleon, de saint Valentin*) ; ou bien elle est spectaculaire, lorsqu'elle vise une souffrance extrême destinée à faire abjurer le personnage : Ignace est jeté aux lions, Laurent laissé sur le gril. De la torture à la mise à mort, le protocole scénaristique qui facilite la mise en scène, qu'on reprend en la modifiant au fil des miracles de martyrs.

Dans ces petits épisodes successifs, la variété des contextes est pondérée par un personnel stable et de forts échos thématiques. Ainsi, ce sont toujours des *sergents* aux noms souvent pittoresques (secondés par un *jolie*r, Vuidebource, dans le M. XXV, ou un *senac*, responsable de ménagerie, dans le M. XXIV) qui endossent le rôle des tortionnaires : les Gamache et Malassis du *Miracle de saint Ignace* font écho, jusque dans leurs initiales, aux Grain d'or et Mauduit du *Miracle de saint Lorens.* Ces derniers *dépouillent* le saint avec méthode avant de l'attacher à une *estache* pour le rouer de coups d'une manière aussi cruelle que conventionnelle :

Miracle de saint Ignace	*Miracle de saint Valentin*	*Miracle de saint Laurent*
L'EMPERÉRE Seigneurs, or tost: en ma presence Yci tout nu le despoulliez, **Et de plommées li baillez** **Sur les espaules tant de cops** **Que li froissez et char et os,** Puis les costés li descirez A pignes aguz acerez; Et après ce de pierres dures Ses plaies et ses bleceures Fort li frotez. […] *(Les sergents s'exécutent)*	L'EMPEREUR A ton dit peut on bien savoir Que tu es plain de l'anemi. Or tost, seigneurs; tost, la en my Celle place le despoulliez. Quant tout nu sera, le vueilliez Lier estant a celle estache; **Et puis le batez tant que tache** **N' ait sur son corps blanche ne [vert,** **Mais que tout soit de sanc [couvert** Pour son chasti[509].	DACIEN Avant, seigneurs! appertement Prenez moy ce gloton bonne erre, Et si le jettez contre terre **Et d'escourgies le batez** **Tant que le sanc de touz costez** **Ysse de ly.** PREMIER SERGENT Mon chier seigneur, n' y a celui De nous qui vostre vueil ne face. Maistre, sanz vous de ceste place Partir, cy vous despoulerez Et puis après liez serez Par piez et mains.

L'EMPERÉRE Prendre le fault par autre bout, Seigneurs, ou vous ne l'arez pas. Par les **coustez** isnel le pas De pignes de fer le touchiez, **Si que la char li destranchiez** **Tellement que le sanc en saille:** Par ce fait venrez vous sanz faille A vostre entente[508].		[…] DACIEN Mès, par touz mes dieux, s' aux [ydoles Ne sacrifie, il peut bien dire Qu' il morra de vilain martire. Puis qu' il ne les prise un festu, De **plommées** soit tant batu Que le corps tellement li dueille Qu' il muire, ou sacrefier vueille Sanz plus preschier[510].

Ces trois extraits mettent en évidence l'imitation endogène : sans recourir explicitement à la copie, les *Miracles* normalisent l'étape du déshabillage et de la flagellation de plusieurs manières. D'abord, la configuration actancielle est identique : le chef – empereur ou usurpateur, tel Dacien – agit comme un *meneur de jeu* malfaisant, qui, incorporé à la pièce, règle le ballet macabre des sergents s'affairant autour du corps de la victime. Bien qu'elle revête des formes particulières, la succession de leurs injonctions aboutit à une représentation allégorique de la souffrance, réitération de la Passion christique. En effet, les deux empereurs et Dacien dépeignent avec précision le corps du saint souffrant avant l'exécution, en insistant sur la cruauté du supplice – au sens étymologique du terme, du sang qui jaillit. L'empereur du *Miracle de saint Valentin* dresse un sinistre tableau de la scène où la succession de couleurs franches – blanc, vert, rouge – suggère avec violence la néantisation progressive du corps du saint et, par conséquent, sa sacralisation simultanée pour le public. On trouve dans le *Miracle de saint Ignace* une suggestion similaire, faite par un sergent :

> Il n'a pas la char assez bise
> N'assez betée encor, Gamache. 240
> Fier com je fas, si que la tache
> Du cop y pére[511].

La couleur (*bise,* violacée) et l'aspect (*char betée*, meurtrie) du corps du saint fournissent au public des indices interprétatifs : la dégradation progressive du corps en objet de consommation – en simple *char*, que les tortionnaires évoquent avec la subtilité de maîtres queux, provoque une stupeur où l'effroi se mêle à l'admiration. Ces précisions symboliques revêtent également un intérêt

[508] M. XXIV, v. 189-198 puis 247-254.
[509] M. XXV, v. 1110-1119.
[510] M. XXXVIII, v. 1683-1693 puis 1786-1793.
[511] M. XXIV, v. 239-242.

dramaturgique, en se donnant à lire comme des didascalies : si la coloration progressive du corps de l'acteur devait être difficile à réaliser par *feinte* et explique ainsi la narration détaillée du tortionnaire, le jaillissement du sang devait en revanche constituer un élément canonique de l'épisode, mis en scène à l'aide d'un trucage particulier – une poche de sang percée par exemple[512]. Mais parce qu'elle représente l'acmé du martyre, la scénographie de la mise à mort requiert d'autres moyens. En évoquant la mise en scène des décapitations, Dorothy Penn suggère que les acteurs étaient remplacés par des mannequins, maquillés de sang[513]. Ce procédé ne peut être adapté à la torture, car la scène suppose que l'acteur agisse, parle et réagisse à ses tourments ; dans le cas où la torture précède la décapitation, le corps de l'acteur pouvait être remplacé le moment venu. Cette hypothèse semble être validée par l'étude : une scène, au moins, sépare toujours la torture de la décapitation (dans les *Miracles* concernés *de saint Panthaleon, de saint Valentin*) et les victimes, lors de ces scènes de mise à mort, ne sont pas dotées d'un rôle parlant : seul le sergent-bourreau décrit son action. On peut comparer ainsi les deux mises à mort d'Ignace et de Valentin, l'un tué par les lions, l'autre décapité :

Miracle de saint Ignace	*Miracle de saint Valentin*
IGNACE Empereur, je te fas savoir Que quanque j' ay souffert de paine Ce n' est pas par vertuz humaine Ne par falace d' anemi, Mais par l'aide mon ami Jhesu Crist, mon Dieu, et par foy. Ore il est temps, et bien le voy, Que je departe de ce monde. Diex sire, en qui touz biens habonde, Ces bestes voy vers moy accourre: Plaise vous m' ame si secourre A ce derrain despartement Qu' elle ait de vous sanz finement La vision. LE SENAC Hu! hu! sur lui ! sur lui, lyon ! Avant : sur lui ! LE PREMIER CHEVALIER Il n' ont pas, ce m'est vis, failli; Du premier cop l'ont aterré; Dedans leurs ventres enserré Moult tost l'aront. LE SENAC	LE JOLIER Valentin, il fault que la teste Te cope sanz plus de respit, Se ton Dieu du tout en despit N' as pour noz diex. VALENTIN Je te di que j' aime trop miex Que la me copes sanz demeure ; Mais donnes moy un petit d' eure (Je ne te vueil plus demander), Que je puisse reconmander M' ame a mon Dieu. LE JOLIER Delivre t' en ci en ce lieu Tost et ysnel. ---------- DIEU Sus, Michiel, et toy, Gabriel Alez vous ent la jus en terre L' ame de mon bon ami querre, C' on veult decoler pour m'amour. Je vueil qu' en gloire son demour Ait sanz fenir. GABRIEL

[512] Voir Élisabeth Lalou, « Les tortures dans les Mystères : théâtre et réalité, XIVe-XVe siècle » dans *Medieval English Theater, volume 16. Spectacle in early Theater, England and France, Papers from a Colloquium on « Spectacularité au théâtre du Moyen Âge à l'époque classique, Angleterre et France »*, Maison française d'Oxford, 18-20 mars 1994., 1996, p. 43.

[513] D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, chap. II, p. 23 sq.

Souffrez : vous verrez qu'il feront Assez briefment. DEUXIESME CHEVALIER Egar ! ne l' ont fait seulement Qu' alener et des groins omer Et de lieu en autre bouter, Et si est mors[514].	Sire, sanz nous plus ci tenir, Nous y alons. **---------- [l'acteur jouant Ignace a disparu pour laisser place à un mannequin]** LE JOLIER D' ainsi conme es a genoillons Ne quier que te liéves jamais, Ne plus n'attenderay hui mais. Tu as assez ton Dieu prié, Et si m' as assez detrié. Estens le col, besse la teste, Et pleures, se veulx, ou faiz feste, Tu ne m'en feras ja engaigne. Tien : chevalier soies en gaigne; De moy as eu la colée[515].

Tandis qu'Ignace s'exprime *in extremis* – il décrit les lions se ruant sur lui – Valentin cesse de parler pendant la décapitation et laisse le *jolier* décrire sa position. La courte intervention des hôtes du Paradis devait suffire à détourner le regard et l'attention du public pour remplacer le corps de l'acteur par un mannequin. Le tumulte de la mort d'Ignace contraste avec le calme qui transparaît dans la décapitation de Valentin : tandis que le *senac* encourage la férocité de ses bêtes et que le *chevalier* décrit la fulgurance de l'attaque, le *jolier* exécute sommairement sa tâche avec une indifférence mâtinée d'ironie : la fin de sa réplique change la scène en un macabre adoubement.

Le texte ne révèle cependant pas toutes les possibilités de mise en scène. Ainsi, Ignace reste silencieux lorsque les lions se jettent sur lui et sa mort fait écho à celle de Valentin alors que tout portait à croire que le silence du décapité n'était dû qu'au pragmatisme scénographique. Pourtant, Ignace devait être présent sur scène : le texte ne semble pas ménager de pause pour laisser l'acteur disparaître et être remplacé par un mannequin. Ce phénomène indique en outre que les lions étaient nécessairement mécanisés. Par conséquent, ou bien les cris d'Ignace ne sont pas retranscrits car ils sont laissés à l'improvisation, ou bien le silence du saint témoigne de sa très haute patience dans la souffrance et prend une dimension symbolique. Cette deuxième possibilité, plus cohérente (les cris du *senac*, eux, sont retranscrits) laisse penser en retour que la feinte du *Miracle de saint Valentin* pouvait trouver également une justification symbolique. Ces deux drames, bien que voisins, rendent compte du souci constant de variété propre aux *MNDpp,* qui poursuivent pourtant un objectif similaire, celui de célébrer l'exemplarité du saint.

Par ailleurs, la scène de torture est aussi l'occasion pour les sergents de déployer un arsenal

[514] M. XXIV, v. 1113-1138.
[515] M. XXV, v. 1296-1325.

d'instruments qui réapparaissent parfois d'un miracle à l'autre : c'est ainsi le cas des *plommées* (ou *plonmées*[516]), lanières de plomb, utilisées pour flageller Ignace et Lorens. Sur ce point, le corpus homogénéise les apports des sources, car si le saint Ignace de *La Légende dorée* est bien battu avec un « fouet de plomb», Lorens est battu à l'aide de « verges »[517], autrement appelées dans le drame *escourgies*. L'occurrence des *plommées*, unique dans le *Miracle de saint Lorens,* suggère que l'instrument pouvait faire partie d'une série d'accessoires prêts à l'emploi, décorant, peut-être, l'espace de jeu destiné à la torture. En outre, les sergents recourent à des *pignes* (peignes de fer) pour dépecer Ignace. Dans ce miracle centré sur le martyre du saint, les supplices se multiplient et s'offrent à lire comme des variations autour de la souffrance de la victime.

Les instruments de torture, souvent utilisés comme des ustensiles de cuisine, associent invariablement le martyre à la nourriture. Nous avons souligné précédemment que ce thème était emblématique du discours des personnages malfaisants ; dans les scènes de torture, l'élément de langage est prolongé par des réalisations scéniques effectives qui transforment le martyre en une sordide scène de banquet. Les plaies d'Ignace sont par exemple frottées au gros sel afin de le faire souffrir davantage ; Panthaleon est ligoté comme une *vache* (v. 1160) ; on dresse la table de l'empereur face au billot où sera décapité Valentin ; Lorens est finalement *rosti* pour le plus grand plaisir de Dacien. La torture est le terrain idéal de l'invention culinaire : dans cette situation, le langage prosaïque des sergents recourt souvent au lexique alimentaire qui, par ailleurs, comme l'affirme Carol Harvey : « [...] est un champ très productif d'expressions imagées, et notamment dans les renforcements affectifs de la négation »[518]. On peut élargir l'assertion, qui se limite au langage, à la scène : parce qu'elle est destinée à l'ingestion, la nourriture est une comparaison particulièrement avilissante pour décrire le corps du martyr, alors que la situation, du point de vue du public, suggère une dévotion extrême. Le coup fatal de la hache, lors de la décapitation de Hermolaus puis de Herripé, dans le *Miracle de saint Panthaleon*, est ainsi retranscrit par le sergent : « tien, pren ce *lopin* »[519] (v. 1621) ; « tiens, pren celle *prune* » (v. 1635). La métaphore alimentaire contribue, dans cette situation, à banaliser la mort du personnage en la rendant triviale. Toutefois, la nourriture n'est pas seulement l'objet d'une analogie verbale avec la torture : dans l'enchaînement chronologique des scènes, elle lui est souvent contiguë ou même simultanée. La quadruple

[516] M. XXIV, v. 191, 233 et 237 ; M. XXXVIII, v. 1790.

[517] Jacques de Voragine, *La légende dorée*, traduit par Théodore de Wyzewa, *op. cit.*, p. 188 et 486.

[518] Carol Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit., p. 296. On trouve un exemple de l'usage précis que décrit Carol Harvey dans le *Miracle de saint Valentin*, v. 884, lorsque l'empereur se plaint de l'indifférence d'Ignace à son égard : « mon pouoir ne prise *une pomme* ». Dans cette situation de torture, la métaphore acquiert une dimension concrète : le pouvoir terrestre du tortionnaire vaut peu face aux nourritures célestes qui sont promises au saint.

[519] Le *DMF* donne pour définition de *lopin* « Morceau , en particulier d'une chose à manger », et, au figuré, « coup, horion ».

exécution éveille ainsi l'appétit de l'empereur du *Miracle de saint Panthaleon* (v. 1683-1685) ; dans le *Miracle de saint Valentin*, l'analogie devient une réalisation concrète, la table étant dressée pour l'empereur devant la place où Valentin est exécuté. Une didascalie signale d'ailleurs « *Cy met on la table devant l' emperiére pour mengier*[520] » ; les corps des quatre victimes du *Miracle de Panthaleon* sont quant à elles laissées « aux bestes et aux chiens rungier » (v. 1683), tandis que l'empereur et son cercle s'apprêtent à quitter la scène pour aller *mangier* (à la rime, v. 1684). Dacien, dans le *Miracle de saint Lorens*, insiste avec une ardeur démoniaque sur le sort final qu'il réserve au martyr :

DACIEN
C'est mon vouloir et mon desir
Que ce **gloton** ci m' estendez
Sur ce **greyl**, point n' atendez:
Conment ? c' est m' entente, tout nu;
Et quant vous l' arez estendu, 1995
Liez le par piez et par mains
Au **greil**, puis ne plus ne mains
C'on **rostist** char, c' est mes accors,
Vueil je que **roustissiez** son corps 2000
Tant qu' ainsi fine.[521]

L'obsession cruelle du tyran confine ici au cannibalisme. Le *premier sergent* ne tarde d'ailleurs pas à évoquer la possibilité de se nourrir du corps :

Qui de mengier par lecherie
De li talent ne fain aroit, 2045
Assez tost mengier en pourroit,
Tant sera cuit.[522]

La mise en rapport concrète de la nourriture et de la torture devient dès lors troublante : ce plaisir de la chair fait étrangement écho, sous une forme très pervertie, au banquet annuel des Orfèvres, qui se tenait très probablement juste avant la représentation du miracle comme le suggèrent Graham Runnalls et Robert Clark[523]. La mise en scène de ce tabou de la dévoration sauvage dote le jeu d'une dimension rituelle et primitive qui rend son enjeu essentiel : la mise en scène de figures opposées aux spectateurs permet en effet de circonscrire, en retour, la nature des angoisses de la communauté.

[520] M. XXV, t. 4, p. 161.
[521] M. XXXVIII, v. 1991-2001.
[522] *Ibid.* v. 2044-2047.
[523] La fête annuelle des Orfèvres, selon Graham Runnalls, se déroulait ainsi : après la procession et la messe du matin se tenait le banquet puis les élections des gardes de la confrérie. Le jeu clôturait la journée, et commençait vers 16 ou 17 heures – Graham A. Runnalls, « Medieval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art.cit, p. 63. Robert Clark précise que le banquet s'accompagnait probablement d'une action de charité, si l'on se fie aux coutumes des grandes confréries parisiennes de la même époque. Le repas poursuit le double objectif de la célébration de la communauté et de l'aumône – à l'opposé, donc, des barbares gloutons qu'incarnent les sergents et les empereurs des scènes de torture – Robert L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 140.

Celle-ci affirme, en creux, son identité, dont la vertu est la caractéristique principale : les plaisirs de bouche, régulés et ritualisés dans et par la confrérie, échappent aux débordements d'appétit bestiaux tels qu'ils apparaissent dans les scènes de torture. Toutefois, le discours trivial des méchants est nuancé par une rhétorique – constituée de métaphores et marquée par l'emploi du conditionnel – qui limite la dévoration à la suggestion, propice à la naissance du fantasme. Ce fait peut expliquer le succès renouvelé du thème alimentaire associé à la torture : sa signification rituelle latente renforce la dimension sacrée du martyre, soulignée, en outre, par la récurrence des phénomènes miraculeux qui s'y produisent.

En effet, la trivialité du lexique alimentaire confère aux quatre miracles de martyrs une importante cohérence thématique et rituelle. Le thème de la merveille vient renforcer ces liens entre les pièces, tout en opposant à la trivialité un fort contraste. Chacune des quatre pièces de ce petit corpus met ainsi en place de nombreux prodiges, traduits sur scène, qui attestent la nature miraculeuse de l'histoire. Ces derniers sont plus ou moins spectaculaires, selon ce que suggèrent les sources. Ainsi, le *Miracle de saint Panthaleon* compte bon nombre de merveilles qui supposent des *feintes* particulières : les sergents tortionnaires peinent à allumer le feu qui permettra de chauffer la bassine qui ébouillantera Panthaleon, puis leurs mains se paralysent ; Maître Morin, qui a trahi Panthaleon, meurt subitement, ainsi que le *deuxiesme prestre* païen appelé pour attester les pouvoirs thaumaturges du saint ; le *premier prestre* est quant à lui dépecé par une main invisible. Les responsables du martyre sont ainsi successivement punis avec des moyens similaires à ceux qu'ils ont employés contre leurs victimes. Dans le *Miracle de saint Ignace*, le miraculeux prend davantage appui sur la spectaculaire résistance du saint aux supplices. La merveille est donc moins présente et se cantonne à quelques signes qui sont destinés à éveiller l'attention du public : les sergents peinent à faire prendre les charbons ardents, les lions dédaignent le corps du saint une fois tué. Dans le miracle de Valentin, *l'enchanterie* tient à la disparition de l'empereur et à l'apparition des diables qui emportent l'empereur, puis le *jolier*-bourreau. Dans Le *Miracle de saint Lorens*, l'archange Michel vient essuyer le visage de Laurent qui, de fait, résiste étonnamment aux tortures. Tous ces prodiges rendent compte du souci de variété des *MNDpp*, toutefois on trouve dans ces scènes quelques éléments récurrents. D'abord, la difficulté des sergents à allumer le feu dans deux miracles (*de saint Panthaleon, de saint Ignace*) propose une saynète amusante :

Miracle de saint Panthaleon	*Miracle de saint Ignace*
PREMIER SERGENT Compains, qu' est ce cy ? plus m' efforce A mon brandon cler faire ardoir Et plus destaint. A dire voir, 1700 Trop m' en merveil[524].	DEUXIESME SERGENT Sa! vezci du feu ou j'ay mis Depuis grant peine a l'alumer; Celui si me doit bien amer Pour qui l'apport. 320

DEUXIESME SERGENT Autel dire du mien te vueil: Vez la, ne le puis plus tenir. Ma main sens morte devenir: Perdue l'ay.	PREMIER SERGENT Tu diz voir. Il est a bon port Arrivé, se ne me moquasse[525].

Peu coûteux sur le plan technique, ces intermèdes proposent un exutoire à l'intérieur de ces épisodes de forte tension dramatique. L'extrait du *Miracle de saint Panthaleon* permet un rire complice, en ridiculisant le sergent qui s'évertue à allumer son *brandon* et fait part de son étonnement au second sergent, qui a « perdu » ses mains ; le second extrait double le dispositif en incarnant le rire complice dans le personnage du *premier sergent*, qui se moque de son compagnon, faisant ainsi écho à la probable réaction du public. D'autres merveilles révèlent un fort potentiel spectaculaire sans nécessiter d'artifices particuliers : les morts subites (dans le *Miracle de Panthaleon*) et les aveuglements (le fils de l'empereur du *Miracle de saint Valentin* lors de l'arrivée des diables) ne font appel qu'au talent de l'acteur. Lorsqu'ils « perdent » leurs mains, les sergents dans le *Miracle de saint Panthaleon* amplifient sans doute leur paralysie par le recours à l'hyperbole ou bien à un raccourci grammatical (ils ont en effet perdu *l'usage* de leurs mains) ; ou bien la cocasserie de la scène est amplifiée par l'escamotage de leurs mains, assez facile à réaliser.

Le miracle central tient, en outre, à l'extraordinaire résistance du saint : chaque nouveau supplice régénère la foi du croyant, la recrée. Laurent, qui se joue de ses tortionnaires, en vient à jouer sur les mots :

LORENS
Prest sui de souffrir plus que vous
Ne me pourrez faire endurer,
Et en paine endurant durer 1700
Frès et nouvel[526].

Le spectacle de la torture fait invariablement converger les regards et les discours sur le corps du saint, enjeu essentiel du drame : foi et souffrance du corps augmentent de manière parallèle, tandis que décroît la puissance des méchants face à l'échec de leurs supplices. Si saint Panthaleon et saint Laurent ne font qu'affirmer leur résistance aux tourments, le thème est prolongé dans le *Miracle de saint Ignace* par un élément narratif : un ermite est mené par Dieu dans la cellule du martyr pour le nourrir et le soigner. L'apparition des bienfaits divins (pain, breuvage, onguent) objective la profession de foi du martyr. Par écho, cette mise en scène matérialise également le message édifiant des miracles précédents.

[524] M. XXII, v. 1238-1241.
[525] M. XXIV, v. 317-322.
[526] M. XXXVIII, v. 1698-1701.

En revanche, les disparitions, variées, requièrent davantage de moyens : fumée et éclairages (ou obscurité) adéquats pouvaient contribuer à accompagner le départ des diables emmenant l'empereur en enfer (*Miracle de Saint Valentin*) ; dans le *Miracle de saint Panthaleon*, le feu, si difficilement allumé, s'évanouit tout à coup :

MAISTRE MORIN
Avant: touz ensemble de fait
Cy dedans tantost le jettons. 1330
Il y est : au feu nous mettons
Bon faire et grant.
DEUXIESME PRESTRE
Sachiez j' en ay le cuer engrant,
Par Mahonmet.

DIEU
Gabriel, vas: je te conmet 1335
A ce feu destaindre qu' il font.
Je vueil contre ce qu' il meffont
Un po monstrer de ma puissance
Pour croistre amour et esperance
En mes amis. 1340
GABRIEL
Sire, a nient sera tost mis,
Quant le voulez.

PREMIER PRESTRE
Egar ! **le feu s' en est volez**
Soudainement; n' en y a goute.
Il a joué, seigneurs, sanz doubte 1345
D' anchantement.[527]

Le feu, élément scénique récurrent des *MNDpp*[528], est factice[529]. Sa disparition soudaine pouvait être difficile à figurer et constitue donc un spectacle en soi. Le terme d'*anchantement* , utilisé de manière péjorative par le prestre païen pour décrire l'événement, est un signe positif pour les personnages et le public : en montrant « un po de la puissance » divine, il fait état du triomphe divin sur toutes les affaires humaines. Les merveilles des miracles de martyrs sont en effet nombreuses et attendues, car elles manifestent explicitement l'empire de Dieu sur les hommes. C'est d'ailleurs dans le *Miracle de saint Panthaleon* que la première didascalie du jeu apparaît, pour retranscrire un phénomène inattendu dont la description ne pouvait être prise en charge par le discours :

L'EMPEREUR

[527] M. XXII, v. 1329-1346.
[528] Outre les miracles de martyr, le bûcher ou le feu sont des dispositifs scéniques apparaissant aussi dans les *Miracles de la femme du roi de Portigal* (M. IV, v. 1306 sq.), *d'un enfant que Nostre Dame ressucita* (M. XV, v. 1628 sq.), *d'une femme que Nostre Dame garda d'estre arse* (M. XXVI).
[529] « Un faux feu brûlait les martyrs » – É. Lalou, « Les tortures dans les Mystères : théâtre et réalité, XIVe-XVe siècle », art. cit., p. 43.

Regardez, si tost com ce lieu
Ces anchanteurs approuchié ont, 1535
Les diex tant courrouciez s'en sont
Que la terre ay senti trembler
Et feu par l' air ont fait voler.
(Icy trebucheront les ydoles.)
ç' avez veu ?[530]

On trouve ce vocabulaire de l'*enchanterie* dans les quatre miracles de martyrs[531], placé dans la bouche des tortionnaires. Le lexique maléfique, utilisé par les personnages malfaisants, *enchante* en retour la scène et le public,en garantissant son adhésion à la vérité des prodiges joués.

Les scènes de torture ne semblent pas, comme on l'a souvent affirmé, réserver une place à un réalisme de plus en plus sanglant. Ces séquences suggèrent une mise en scène certes spectaculaire et macabre, mais elles s'appuient avant tout sur le pouvoir expressif du discours, qui constitue, en définitive, la *feinte* la plus essentielle de ces pièces, comme l'affirme Darwin Smith : « à des degrés divers, la création de l'univers scénique passe toujours par le discours qui, en s'appuyant sur la scénographie, intensifiera le caractère prodigieux de l'action »[532]. L'étude révèle ainsi que les scènes de torture, bien que récurrentes en peu de temps, ne font pas l'objet d'une amplification substantielle. Cette amplification n'est pas nécessaire pour rendre compte de l'importance des influences endogènes et du succès du spectacle : les puissants réseaux thématiques qui traversent ces épisodes garantissent la cohérence de l'ensemble et permettent une lecture perspicace, ouverte à l'intertextualité et aux interférences symboliques. Ces analyses révèlent une logique d'écriture propre aux *MNDpp,* dans lesquels la dimension spectaculaire imprègne la démarche scripturale ; en retour, l'écriture permet d'étoffer les effets scéniques. La narration de la souffrance accompagne donc le spectacle et garantit au public un frisson d'horreur aussi sacré que fantasmatique. L'identification et l'analyse des différents éléments qui composent la scène de martyre permet de les reconnaître ailleurs dans le corpus, notamment dans les miracles « de l'héroïne injustement accusée ». Ces similarités contribuent à banaliser le martyre, mais circonscrivent, en retour, le personnage féminin dans le champ de la normalité, le saint dans celui de l'extraordinaire.

[530] M. XXII, v. 1534-1539.

[531] On retrouve le terme d'*enchantement* dans le *Miracle de saint Lorens* (v. 1784), *d'enchanterie* (la science de l'enchanteur, la magie) dans le *Miracle de saint Valentin,* v. 1285 ; les sergents perdant leurs mains dans le *Miracle de saint Panthaleon* se disent *enchantés* (v. 1256). Le saint est régulièrement nommé *anchanteur* par ses tortionnaires (*Miracle de saint Ignace*, v. 606, *de saint Laurent*, v. 1836 – *enchanteur* v. 1854)

[532] Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (éds.*), Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance, op. cit*., p. 146.

b. L'humiliation de « l'héroïne injustement accusée »

La victime féminine des *MNDpp* s'apparente à bien des égards à la figure du martyr, dont elle partage notamment le discours. En outre, on peut rapprocher les héroïnes persécutées des personnages de pécheresses repentantes qui, elles aussi, poursuivent un itinéraire très semblable à celui des saints : recherche de la souffrance, fuite du monde, mort solitaire, reconnaissance de la sainteté du personnage *in extremis* ou *post-mortem* sont autant d'éléments qui permettent d'asseoir l'analogie. Les protagonistes féminines, qu'elles soient victimes ou coupables, finissent toujours par rechercher la vertu et imitent, à l'instar des saints, par leur patience et leur foi presque inébranlables, la souffrance du Christ. En outre, elles ajoutent à ce modèle celui de la Vierge Marie. Ce double patronage, masculin et féminin, peut expliquer en partie la métamorphose de ces jeunes femmes qui en viennent parfois à prendre l'habit d'homme pour échapper à la mort, aux prescriptions patriarcales et aux fausses accusations.

Malgré ces nombreuses similarités entre le saint et l'héroïne persécutée, une nette frontière apparaît au sein du corpus, définie par le sexe des personnages : il est en effet très étonnant qu'un seul des *MNDpp* comporte la mention de *sainte* (*Miracle de sainte Bautheuch*, M. XXXIV[533]) ; certains pécheurs repentis obtiennent le qualificatif de saint – qui fournit le titre du *Miracle* (c'est le cas des *Miracles de saint Guillaume du désert* (M. IX), ou *de saint Jehan le Paulu* (M. XXX), tandis que ce titre est la plupart du temps dénié aux femmes. Malgré la popularité générale des martyres de saintes à la même époque[534], le corpus renonce donc avec soin à sanctifier le personnage féminin, dont il souligne paradoxalement l'exemplarité à de nombreuses reprises. Aux hommes le martyre, aux femmes l'humiliation profane : ce partage sexué des souffrances invite à comparer ces scènes afin d'en saisir les enjeux.

Sept *Miracles* ont pour sujet la fausse accusation d'une femme : *Le Miracle de la Marquise de la Gaudine* (XII), *de l'Empereris de Rome* (XXVII), *de Oton, Roy d'Espaigne* (XXVIII), *de la fille du roi de Hongrie* (XXIX), *de Berthe* (XXXI), *du roi Thierry* (XXXII), *de la fille d'un roy* (XXXVII). Le sujet ayant fait l'objet d'études précises, nous nous bornerons ici à prolonger la comparaison des scènes de martyre avec les scènes d'humiliation et de mise à mort des jeunes femmes, illusoires ou arrêtées *in extremis*.

---

[533] Ce miracle est d'ailleurs centré sur la relation de Bautheuch à ses deux fils et ne s'inscrit nullement dans la catégorie des miracles de martyrs ; il diffère également des miracles des héroïnes persécutées : Bautheuch, bien qu'écartée du pouvoir par ses enfants félons, n'est jamais accusée à tort devant son époux ni torturée.

[534] Au théâtre, les martyres de sainte Barbe, de sainte Apolline ou de sainte Agathe sont mis en en scène à la fin du Moyen Âge – voir É. Lalou, « Les tortures dans les Mystères : théâtre et réalité, XIVe-XVe siècle », art. cit., p. 42-43.

La répartition de ces pièces à travers le corpus suit d'assez près celle des miracles de martyrs : on ne trouve qu'une pièce renvoyant à ce thème dans la première moitié du corpus (M. XII), puis elles se concentrent au début de sa seconde moitié (M. XXVII-XXXII) avant de réapparaître, une dernière fois, à la fin du corpus (M. XXXVII). Tandis que le saint martyr accepte son sort et subit les outrages de ses tortionnaires comme une épreuve de sa foi, les femmes injustement persécutées ne se soumettent pas toutes à l'implacable sanction qui suit leur accusation. Dans deux des sept histoires de ce type, les jeunes femmes préfèrent fuir la maison conjugale ou paternelle et se déguiser en homme plutôt que de subir un funeste sort : la femme d'Oton (M. XXVIII) s'enrôle en tant qu'écuyer auprès du roi de Grenade, Ysabel (M. XXXVII) devient un *soudoyer* (mercenaire) recruté par l'armée impériale[535]. Les cinq autres miracles narrent l'humiliation et la perdition de l'héroïne à travers plusieurs épisodes. Les jeunes femmes sont d'abord conduites en prison sans ménagement (*Miracles de la Marquise de la Gaudine* (M. XII), *de la fille du roi de Hongrie* (M. XXIX), *du roi Thierry* (M. XXXII)), sauf dans le *Miracle de l'Empereris de Rome* (M. XXVII) où le motif s'inverse (c'est la jeune femme qui emprisonne son beau-frère épris d'elle) et le *Miracle de Berthe* (XXXI). Le motif de l'enfermement fait écho à deux des *Miracles* de martyrs, ceux de *saint Ignace* et de *saint Lorens*. La *Marquise de la Gaudine* déplore ainsi la rudesse de son traitement auprès des chevaliers tandis qu'Ignace accueille la brutalité des sergents comme une « grâce » divine :

Miracle de la Marquise de la Gaudine		*Miracle de saint Ignace*	
L'ONCLE		L'EMPERÉRE	
[...]		Je conmans, seigneurs, c' on le lie,	65
Seigneurs, vous deux l' en enmenrez		Et que vous deux l' en amenez	
Et en prison la garderez		A Romme, et la le me tenez	
Tant que soit venuz le marquis.		En prison tant que g' y venray,	
Quant il ara du fait enquis,	470	Car c' est m' entente. J' en feray	
Si en face ce qu' il voudra.		La mon plaisir.	70
Avant, avant: enmenez la		MALASSIS, premier sergent.	
Appertement.		Chascun de nous a grant desir,	
PREMIER CHEVALIER		Mon chier seigneur, de voz grez faire.	
Voulentiers: ça, dame, alons ment,		Compains, les mains en cest affaire	
Puisqu' il le veult.	475	Mettre nous fault.	
SECOND CHEVALIER		GAMACHE, deuxiesme sergent	
Grant chose a en "faire l'esteut";		Par moy n' y ara ja deffault.	75
Avant passez.		Maistre Ygnace, ça ces mains, ça!	
LA FEMME AU MARQUIS		Certes, foleur vous adresça	
Seigneurs, j' ay de douleur assez.		A venir cy.	
Je vous pri, pour Dieu, humblement		IGNACE	
Qu' a moy mener courtoisement	481	Mais grace, amis, dont je graci	
Au moins vous plaise[536].		Mon createur[537].	

[535] Ces deux *Miracles* seront donc exclus de la comparaison avec les *Miracles* de martyr.
[536] M. XII, v. 467-481.
[537] M. XXIVn v. 65-80.

	80

Les deux scènes entrent en résonance sans pour autant se calquer. La répartition des rôles est identique : le méchant est secondé par deux auxiliaires ; les trois personnages s'opposent au protagoniste esseulé. Toutefois, la structure du *Miracle* issu d'une source profane est plus friable que celle du miracle hagiographique. Les auxiliaires, dans le miracle de martyre (et on peut élargir cette affirmation à tous les miracles de ce type), sont irrémédiablement associés au paradigme du Mal : Gamache et Malassis ont *grant desir* de nuire à Ignace ; au contraire, les chevaliers du *Miracle de la Marquise de la Gaudine* agissent par obéissance. La distance induite par le recours à une expression figée, *« faire l'esteut »*, souligne la profonde différence entre les intentions des chevaliers et des sergents. Ce contraste annonce des dénouements contraires : la bienveillance des auxiliaires à l'égard de la victime dans les *Miracles* de l'héroïne persécutée présage le retour de la justice et de la courtoisie qui anéantiront l'opposant, tandis que la cruauté aveugle des sergents augure le maintien de l'iniquité jusqu'au terme du drame.

Les méchants des miracles de martyrs et des héroïnes persécutées sont issus d'un moule commun. Le séjour en prison permet par exemple de déployer la méchanceté de ces tortionnaires, très similaires dans leur ironie :

Miracle du roi Thierry	*Miracle de saint Ignace*
LA MÉRE DU ROY Je ne scé s' estes pie ou jay, 270 Ou mauviz ou coulon ramage; Mais puis que vous estes en cage, Cest huis a la clef fermeray Et la clef en emporteray, Afin que nulz a li ne viengne. 275 Je m' en vois. Ilecques se tiengne, **Et runge le mur s' elle a fain;** Car dès ore mais po de pain Et po d' yaue ara pour son vivre Chascun jour, afin que delivre 281 Plus tost en soie[538].	DEUXIESME SERGENT Avant, avant! Boutez vous la, Sanz plus songier. 120 LE PREMIER SERGENT **Se lez paroiz ne peut rungier** **Aux dens,** je ne me doubte point Qu' il nous eschape par nul point; Et toy, que dis[539] ?

Une même expression sert ici à rendre compte de deux privations différentes : celle de la nourriture pour Osanne, de la liberté pour Ignace – qui subit par ailleurs lui aussi la privation de nourriture. La mise en scène du jeûne forcé rappelle le sens de la privation commémorative des croyants lors du Carême. L'usage d'images similaires resserre en outre l'analogie entre les opposants, dont la

[538] M. XXXII, v. 270-281.
[539] M. XXIV, v. 119-124.

destinée est d'ailleurs identique : souvent les méchants sont punis de manière brutale, telle la belle-mère d'Osanne dans le *Miracle du roi Thierry,* qui tombe raide morte, le visage et le corps noircis par ses péchés, ou l'empereur du *Miracle de saint Valentin*, emporté par les diables après s'être étouffé avec un os. Dans ces miracles, la merveille induite par ces morts inopinées est à la fois un motif traditionnel (il s'agit de châtier les méchants) et un *deus ex machina* pratique et spectaculaire pour se débarrasser rapidement d'un opposant devenu inutile à l'économie du miracle.

Outre le motif de l'emprisonnement, renforcé par des échos dans les discours, d'autres épisodes permettent d'asseoir l'analogie entre l'héroïne persécutée et le martyr. Aux supplices variés infligés par les tortionnaires du saint répondent ainsi l'auto-mutilation et divers sacrifices consentis par l'héroïne, rencontrés à plusieurs reprises dans le corpus. Tandis que la fille du roi de Hongrie se coupe la main – qui lui est miraculeusement rendue à la fin du miracle – pour échapper à un mariage incestueux, les jeunes femmes acceptent avec résignation leur châtiment, telle Osanne àacceptant son exil avec bonne volonté :

OSANNE
Quant ne puis autre chose avoir
Fors que mal, je vous fas savoir
J' ain miex ens ou batel descendre
Et les aventures attendre 675
Qui me pourront de mer venir
Que ce qu' ainsi doie fenir
Que me noyez.
RAINFROY
Or tost donc, si vous avoiez
A rentrer ens. 680
OSANNE
Voulentiers, seigneurs, sanz contens.
G' y sui, veez[540].

La jeune femme, tout comme les autres héroïnes persécutées, incarne avec vigueur l'aphorisme stoïcien de « faire de nécessité vertu ». Figure hautement morale, elle fonde son héroïsme sur sa patience. Dans les miracles où elle apparaît, comme dans les miracles de martyrs, les tortionnaires s'étonnent d'ailleurs de la résistance de leur victime aux tourments :

Miracle du roi Thierry	*Miracle de saint Ignace*
LA MÉRE DU ROY De ce trop esbahie sui Que, pour paine qu' elle ait eue, N' a riens de sa biauté perdue, 535 Ains a la cher polie et fresche.	DEUXIESME CHEVALIER Croire ne pourroie a nul fuer Qu' il n' ait aucuns charnelz amis Par qui en tel orgueil est mis; 1045 Car, sire, il ne vous doubte point,

[540] M. XXXII, v. 672-682.

Il fault qu' autrement m' en despesche; Et vraiement je si feray, Qu' en la mer jetter la feray; Trop l' ay souffert et enduré, 540 Et aussi elle a trop duré: Delivrer m' en vueil sanz attendre[541].	Et s' est de corps en meilleur point C'onques ne le vi, ce me semble. **A la male feme ressamble** **Qui s' engressist d' estre batue.** 1050 Il a bien sa char revestue De bonne pel[542].

Il est étonnant de noter que le proverbe du *Miracle de saint Ignace* fait écho, *mutatis mutandis*, à la situation de la jeune femme du *Miracle du roi Thierry.* Ignace est nourri par un ermite entré dans sa cellule par un miracle divin ; Osanne, quant à elle, résiste sans cause apparente aux mauvais traitements de sa marâtre. Le corps du protagoniste est dans les deux cas l'enjeu du drame, de manière cependant inversée : tandis que le public assiste irrémédiablement à la déliquescence accélérée du corps du martyr, la beauté de l'héroïne est pérenne. C'est donc par l'évocation subtile de motifs merveilleux que le miraculeux investit de manière diffuse[543] le drame de l'héroïne injustement accusée, tandis qu'il constitue un ingrédient naturel et évident des miracles de martyrs. Les *Miracles* de l'héroïne persécutée convertissent ainsi la violence réaliste du martyr en une aventure à la fin heureuse. La mort de la victime elle-même est simulée à la fin de ces drames : tandis que le martyr trouve une mort définitive, la jeune femme tombe en pâmoison lors de la scène de reconnaissance finale (c'est le cas de Berthequine (la fille du roi de Hongrie), de Berthe, d'Osanne (épouse du roi Thierry). Cette mort doublement illusoire (car réversible et jouée) signale l'appartenance de ces *Miracles* à l'univers du conte, tout en résonnant avec la violence exarcerbée des miracles de martyrs, avec une tonalité toutefois plus légère, proche du mélodrame.

Les deux types de miracles se font écho dans leur schéma actantiel et dans leurs motifs, mais diffèrent dans leur tonalité, particulièrement dans le traitement réservé à la merveille. Dans les miracles des héroïnes persécutées, la violence de la torture est ainsi convertie en une punition non moins cruelle que celle des martyrs, mais davantage insérée dans la tradition du conte, conformément à la nature profane de la source. Dans trois de ces drames, l'héroïne est prise en pitié par les auxiliaires ayant reçu l'ordre de la tuer et est jetée en mer sur une nef sans voile, gouvernail

[541] *Ibid.*, v. 533-542.
[542] M. XXIV, v. 1043-1052.
[543] On note, par ailleurs, l'étonnante proximité entre l'héroïne guérisseuse et le saint thaumaturge : Panthaleon et Valentin soignent les malades par la force catéchétique de leur parole. L'*empereris de Rome,* quant à elle, lorsqu'elle est abandonnée sur le rocher, reçoit de la Vierge des herbes miraculeuses lui permettant de guérir les *mesels* (lépreux). Cette médecine sauve ensuite son beau-frère malade et lui permet de réintégrer la place qui lui avait été confisquée. Ce motif aux allures païennes, passé par le filtre chrétien, sanctifie le rôle de la jeune femme et, par écho, paganise l'image du saint. Par conséquent, le corpus apparaît comme un réceptacle de traditions variées qui s'étagent, se complètent les unes les autres par l'ajout de leurs significations respectives.

ni aviron ou bien déposée sur un rocher battu par les flots[544]. Ces motifs folkloriques sont présentés comme l'expédient à une mort certaine et réaliste, dont le bûcher constitue la représentation la plus spectaculaire, dans le *Miracle de la fille du roi de Hongrie* :

DEUXIESME CHEVALIER
Tu feras ce que te diray,
Cochet, et riens n'y perderas:
Un grant feu cy m'alumeras,
Conme s'ardisses une famme;
Et se, d' aventure, aucune ame 520
Te dit: "De qui fait on justice ?"
Ne soies de respondre nice;
Mais en appert et en recoy
Dy qu'arse est la fille le roy
Pour son meffait. 525
LE BOURREL
Sire, en l'eure vous sera fait,
Puis que vous le me conmandez,
Ainsi que vous le demandez.
Or ça ! je me vueil entremettre
De la buche eslire et la mettre 530
Aussi conme entasser se doit,
Afin que le feu par tout voit
Et par tout arde.
DEUXIESME SERGENT
Sire, mise est en sauve garde
En vostre hostel la fille au roy, 535
Moult esbahie et sanz arroy
Fors de tristesse.
DEUXIESME CHEVALIER
Tandis que le bourrel adresce
Son feu, tenez vous ci touz deux;
Oster li vois, se puis, ses deulx, 540
Et par mer l'en envoieray,
Et a mon pouoir li donrray
Au cuer leesce[545].

La mascarade de la mort par le feu dans le *Miracle de la fille du roi de Hongrie* et les autres simulacres de mise à mort[546] organisés par les auxiliaires du chef dans les pièces du même type présentent au public un spectacle virtuel qui s'insère dans le paradigme des morts violentes du répertoire. Dans l'exemple évoqué, la mort fait l'objet d'une mise en scène redoublée : le chevalier

[544] Dans le *Miracle de l'Empereris de Rome* (M. XXVII), la jeune femme est abandonnée sur un rocher , tandis qu'elle est jetée sur un bateau sans voile ni gouvernail dans les *Miracles de la fille du roi de Hongrie* (M. XXIX) et *du roi Thierry* (M. XXXII).

[545] M. XXIX, v. 516-543.

[546] Un faux bûcher est vraisemblablement mis en place dans le *Miracle de la fille du roi de Hongrie* (M. XXIX). Les *Miracles de l'Empereris de Rome* (M. XXVII), *de Berthe* (M. XXXI) et *du roi Thierry* (M. XXXII) simulent quant à eux la mort de l'héroïne de façon plus discrète, bien que les méchants évoquent la possibilité de faire *ardoir* la victime (Aliste dans le *Miracle de Berthe*, la belle-mère d'Osanne dans le *Miracle du roi Thierry*). Dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (M. XII), le bûcher n'est pas une mascarade mise en place par les adjuvants de l'héroïne, mais un élément scénique réel, puisque la jeune femme y échappe *in extremis*, sauvée par le chevalier Anthenor.

assure dans cet épisode le rôle d'un meneur de jeu dont les instructions ont vraisemblablement une incidence sur la mise en scène effective du drame. En effet, le *bourrel* décrit la préparation du bûcher avec une précision technique qui revêt l'aspect d'indications scéniques (v. 526-533). On peut imaginer que le personnage décrit son action avant de la faire – l'expression *je me vueil entremettre* décrivant, comme la périphrase *aler+inf.,* un futur proche[547] qui marque « une action future par rapport à l'actualité choisie, celle du rédacteur de la didascalie, auteur de la pièce ou metteur en scène...»[548]. Dans le cas étudié, le metteur en scène est figuré dans la pièce elle-même. Ce dispositif induit une distance dans la réception et fournit, parallèlement, de précieux indices quant à la mise en espace du jeu : il est fort probable que le *bourrel* décrit l'action avant d'aller la mimer[549] en arrière-plan tandis que le sergent vient annoncer le début d'une action concomittante, la préparation du frêle esquif qui va sauver la jeune femme (v. 541-543). Sur la scène de ce *Miracle,* les deux éléments scéniques spectaculaires du bûcher et de la nef coexistent et contrastent fortement par leur nature même : l'incertitude des flots s'oppose à la rigueur des flammes. Là où le saint expérimente le feu jusqu'à la mort (Panthaleon est ébouillanté, Ignace subit les charbons ardents, Lorens le gril), l'héroïne se soumet au hasard de la houle pour être guidée à *port de sauvement*[550]. Le mélange des motifs traditionnels et de l'exemplarité de la protagoniste offre un pendant merveilleux à la violence de l'hagiographie et ceci se traduit, dans le langage scénique, par le recours à des imageries opposées. Ainsi, au vu de l'importance prise par le bûcher dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine*, premier drame d'une héroïne injustement accusée, la pièce s'insère dans une imagerie affiliée dans le corpus aux supplices endurés par les pénitents ou par les saints. Le drame s'écarte donc quelque peu de la tradition scénique qui se forme par la suite avec les *Miracles de l'Empereris*, *de la fille du roi de Hongrie,* mais aussi le *Miracle de la fille d'un roy* (M . XXXVII)[551] où la mer devient un élément fédérateur, un signe de reconnaissance. L'élément marin ajoute sans doute à ces miracles féminins de discrètes connotations religieuses : la mer, élément virginal par excellence[552], rend la présence de Notre Dame diffuse à travers les périls encourus par les jeunes femmes. Le choix des flots comme instrument de persécution plutôt que celui des flammes assure la cohérence de ce petit corpus tout en l'opposant à celui des martyrs et des pénitents. Ces imageries spécifiques, qui s'affirment avec le temps, contribuent à différencier les deux catégories du martyr et de l'héroïne persécutée, tout en favorisant les comparaisons. Les martyrs renvoient naturellement au modèle

[547] M. Wilmet nomme cet emploi de la périphrase « futur scénique » – cité par Nadine Henrard-Warnier, « Pour une dramaturgie du miracle d'*Amis et Amille*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », art. cit., p. 95.
[548] *Ibid.*
[549] Cette action est confirmée par la subordonnée circonstancielle des v. 538-539.
[550] M. XXXII, v. 687-688.
[551] Dans ce miracle, c'est l'ange Gabriel lui-même qui affrète la nef sur laquelle embarque la jeune femme.
[552] On trouve par exemple trois occurrences de l'apposition « *estoille de mer* » renvoyant à la Vierge, dans les serventois couronnés (t. 4, p. 170)

christique de la Passion, figurée par la torture, le feu, tandis que les héroïnes persécutées s'associent au modèle virginal de la patience, signifiée par l'importance de l'élément marin. Notre-Dame, adjuvante de toutes les causes, s'incarne à travers ces figures féminines tout en baignant l'univers de ces drames de sa présence rassurante.

Miracles de martyrs et miracles des héroïnes injustement accusées sont donc ancrés dans un imaginaire caractéristique. Cela se traduit, sur la scène, par des identités visuelles indépendantes, qui se font toutefois écho. La figuration de l'élément marin sur scène fonde celle des miracles de ces héroïnes persécutées, sans leur être spécifique[553]. En effet, la fonction symbolique de ces dispositifs scéniques n'explique pas entièrement la présence récurrente de ces voyages en bateau et des séjours en mer à partir du vingt-septième *Miracle* (celui *de l'empereris de Rome*). Si la création de l'élément scénique de la mer est motivé par un besoin scénaristique et par la volonté d'étonner le public par une nouveauté spectaculaire, la récurrence du motif par la suite est très probablement pragmatique et provient d'une tendance des auteurs à réexploiter le matériel scénique précédent. Le Miracle XXIX ajoute ainsi à la représentation de la mer le voyage en bateau et la tempête, que l'on retrouve jusque dans le *Miracle de saint Alexis.* Dorothy Penn inclut un bassin et un bateau dans ses schémas de la scène des *MNDpp* XXVI à XL, pour lesquels elle s'inspire des créations de Mystères et des jeux de la Résurrection ultérieurs, où l'on voit le Christ marchant sur l'eau, ou encore la mer rejeter les corps sur le rivage. En outre, le premier miracle mettant en scène un bateau ayant été joué en 1369 (selon la date lue par G. A. Runnalls), on peut également soutenir l'hypothèse selon laquelle l'originalité de ces scènes a pu être insufflée par une mode ambiante : en 1378, un bateau sur roues est apparu sur la scène de la « Conquête de Jérusalem » qui fut jouée pour Charles VI et Isabelle de Bavière[554]. Symbolisme, pragmatisme et réaction à la mode semblent donc être les trois facteurs présidant à la création de cette tradition scénique.

Les scénarios parallèles des miracles de martyrs et des héroïnes injustement accusées sont à entrevoir comme deux versions parallèles d'une même histoire d'abnégation, où la certitude de la mort du saint contraste avec la possibilité de survie de l'héroïne. L'abandon de la jeune femme au sort présage la réversibilité de sa destinée, puisqu'elle est soumise à la fortune et à la bienveillance divine et non à la cruauté des tortionnaires, comme son homologue saint. En s'inscrivant dans des imaginaires à la fois contrastés et parallèles, les épisodes proposés par ces deux types de drames

[553] Si la mer apparaît dans les miracles d'héroïnes persécutées (M. XXVII, XXIX, XXXII, XXXVII), on la trouve aussi dans de nombreuses pièces de la fin du corpus (M. XXVII-XL) : dans le *Miracle de sainte Bautheuch* (M. XXXIV), on retrouve le motif de la nef sans voile ni rames, bien que le châtiment soit cette fois commandité par Bautheuch pour punir la félonie de ses deux fils envers leur père ; le voyage en bateau apparaît dans le *Miracle de un marchant et un Juif* (XXXV), dans une perspective plus commerciale, et enfin dans le *Miracle de saint Alexis* (M. XL).

[554] Voir D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, p. II, p. 23-42.

favorisent une réception distancée des spectacles, où il revient au public de tisser lui-même les fils de l'histoire toujours renouvelée de la rencontre entre Dieu, les hommes et les femmes. Ces échos permettent d'établir une équivalence entre ces deux types de personnages et dote ainsi les pièces d'une dimension morale univoque, en révélant toutefois une hiérarchie implicite entre les sexes, mais aussi une spécialisation des personnages. En outre, la récurrence des dispositifs scéniques, aussi symbolique que pragmatique, aide à établir ces connexions entre les drames. L'étude indique que les *Miracles* revêtent un aspect plus spectaculaire au fil du temps, sans que cette croissance soit toutefois exponentielle. En effet, les *Miracles* de saints martyrs et des héroïnes injustement accusées deviennent récurrents dans le dernier tiers du corpus, mais si les mêmes dispositifs sont utilisés, les révolutions sont rares. Il s'agit donc d'élargir l'enquête à d'autres séquences afin d'affiner notre compréhension des phénomènes de reprise et d'amplification à travers le corpus.

2. La violence épique : la bataille

La bataille figure parmi les syntagmes dramatiques les plus spectaculaires. Ceci s'explique d'abord par le fait qu'elle est investie d'une valeur synecdochique : elle symbolise, en la synthétisant, une guerre complète. En outre, elle requiert des moyens scénographiques importants – figurants et feintes pouvaient amplifier le tumulte déjà suggéré par le discours des personnages. Comme les épisodes de torture ou de voyage en mer, elle est exclusivement mise en scène dans le dernier tiers du corpus et apparaît à cinq reprises, des *MNDpp* XXVIII à XXXIX. Dans les miracles qui précèdent cette portion du corpus, la guerre ne constitue qu'une ellipse, un « hors-champ » de l'intrigue : les personnages en parlent, s'y préparent, y vont et en reviennent, mais aucune bataille n'est portée à la scène ; on assiste tout au plus à des duels[555]. La guerre constitue alors une prémisse de l'action, la cause première de la perturbation. Elle contribue à instaurer le cadre inquiétant de l'action[556], distingue les héros[557], sépare les couples[558] : pur produit de la féodalité, la guerre en menace paradoxalement les structures essentielles. Avant d'être l'objet d'une mise en scène concrète, la guerre constitue donc un arrière-plan trouble, porteur de chaos au sein de la cellule familiale ou

[555] Par exemple, le chevalier Anthenor affronte l'oncle traître dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (M. XII), Amis affronte Hardré dans le *Miracle d'Amis et Amille* (M. XXII).

[556] Au début du *Miracle de l'empereur Julien*, le tyran se prépare à « *aler sur les Persans* » (M. XIII, v. 23) afin d'anéantir leur rébellion. Ce projet rend compte de la disposition belliqueuse de l'empereur et contribue à le caractériser en tant qu'opposant ainsi qu'à instaurer une atmosphère oppressante, qui préfigure la cruauté de l'empereur envers les chrétiens.

[557] C'est le cas d'Amis et Amille (M. XXII), dont la bravoure sur le champ de bataille, rapportée au début du miracle, est récompensée par le roi, qui leur offre à chacun un mariage

[558] Il s'agit là de la situation initiale des *Miracles de la Marquise de la Gaudine* (M. XII) et *de Theodore* (M. XVIII) : les époux sont appelés au combat.

de la communauté chrétienne. La traduction de la scène de bataille sur l'espace scénique transforme la fonction de l'événement : la bataille y devient un élément déterminant de l'intrigue, un épisode-charnière, qui renverse le cours de l'intrigue et le destin du protagoniste.

Les scènes de bataille fonctionnent au sein du Miracle de manière assez autonome et mettent en place des stratégies identiques afin d'amplifier leur potentiel spectaculaire. On peut toutefois diviser les représentations de la bataille en deux catégories : celle où l'ennemi joue un rôle dans l'intrigue (*Miracles d'Oton, roy d'Espaigne,* M. XXVIII et *de sainte Bautheuch*, M. XXXIV), et celle où son identité n'a pas d'incidence particulière sur l'intrigue *(Miracle de Robert le dyable,* M. XXXIII, *de la fille d'un roy,* M. XXXVII, *de Clovis*, M. XXXIX). Cette distinction influe sur la caractérisation et la place de l'ennemi lors de la bataille.

Il s'agira de rendre compte des stratégies employées par les auteurs pour amplifier la scène de bataille et de montrer comment , malgré la diversité des intrigues, la scène de bataille est l'objet d'une uniformisation, qui reste cependant incomplète.

Les premières mises en scène d'une bataille apparaissent dans le *Miracle de Oton, roy d'Espaigne* (XXVIII). La première présente le cas unique de la prise d'une ville, nommée Burs. Les bourgeois, désorganisés et faibles, y affrontent les chevaliers de l'empereur Lothaire, résolus à capturer la fille d'Alfons, roi d'Espagne, afin de la donner à son neveu Ostes (ou Oton). Le second affrontement oppose Oton à Bérengier, qui a fait croire au roi qu'il avait eu les faveurs de son épouse Denise : il s'agit dans ce cas, d'un duel amplifié en guerre. Dans le *Miracle de sainte Bautheuch*, la bataille oppose la jeune troupe des princes félons, qui ont usurpé le trône, à celle de leur père, composée de barons plus âgés. Le miracle contribue à rétablir l'ordre du monde en accordant la victoire aux assaillants, c'est-à-dire à l'armée soulevée par le roi. Dans le second type de bataille, l'affrontement devient le truchement par lequel le protagoniste va faire la preuve de sa vaillance au combat afin d'intégrer ou de réintégrer la communauté. En d'autres termes, l'identité de l'ennemi importe peu, seules comptent sa violence ou son ridicule – ce qui motive toutes les caricatures. Les armées de l'empereur se battent ainsi contre l'inquiétant Turc dans le *Miracle de Robert le Dyable* et dans le *Miracle de la fille d'un roy,* tandis que Clovis affronte l'armée allemande. Malgré les différentes origines des ennemis – voire l'authenticité historique de leur rôle, dans le cas du *Miracle de Clovis* – leur caractérisation est uniformisée. Le *Miracle de Clovis*, dernier miracle de cet ensemble, propose deux évocations de bataille, l'une traitée sur le mode mineur, l'autre sur le mode majeur. La première fait l'objet d'une ellipse : Clovis se rend à Melun pour mater la rébellion de la ville, tandis que son nouveau-né, Nigomire, trouve la mort. Pendant son absence, Clotilde accouche d'un second enfant. Juste après cette séquence, Clovis revient de

Villejuif, d'où il dirigeait les opérations, pour rencontrer son fils. La deuxième séquence guerrière met en scène l'affrontement de l'armée de Clovis contre celle des Allemands. Cette seconde bataille constitue une scène essentielle dans la destinée du personnage : la victoire est un miracle divin destiné à favoriser la conversion du roi, enjeu central du drame.

L'épisode guerrier se déroule sur un nombre très restreint de vers, comme l'indique le tableau synoptique ci-après. L'analyse semblerait indiquer que la scène de bataille est un moment très anecdotique du jeu. En outre, la scène de bataille semble assez autonome, particulièrement lorsqu'elle n'a pas d'incidence sur l'intrigue. Les chiffres occultent cependant les nombreux effets destinés à amplifier le spectacle de l'affrontement : la scène, considérée isolément, repose davantage sur les effets visuels et sonores que sur le discours des personnages.

	Nombre de vers de la scène de bataille	**Nombre total de vers du Miracle**	**Pourcentage de vers la scène / Miracle**
***Miracle de Oton, roy d'Espaigne* (XXVIII)**	89 + 70[559]	2079	7,60%
***Miracle de Robert le Dyable* (M. XXXIII)**	23 + 20[560]	2279	1, 9 %
***Miracle de sainte Bautheuch* (M. XXXIV)**	42-63[561]	2635	1,6 % - 2,4 %
***Miracle de la fille d'un roy* (M. XXXVII)**	141	3324	4,2 %
***Miracle de Clovis* (M. XXXIX)**	103	2450	4,2 %

Le texte va jouer un rôle plus substantiel dans les scènes qui précèdent et suivent l'affrontement et non au cours de celui-ci. Ainsi, les Miracles amplifient son importance en convoquant de façon variée l'imagination du spectateur, par l'extension illusoire du temps de sa représentation et de son espace, par l'amplification de son personnel et enfin par des effets spectaculaires.

La première technique d'amplification de la scène consiste donc à diluer ses effets dans les

[559] Les deux épisodes se déroulent respectivement des v. 356 à 445 puis 1814 à 1884. Dans le second cas, nous avons délimité la séquence jusqu'à l'instant où Bérengier crie merci à Oton. Les personnages restent toutefois bien plus longtemps sur le champ de bataille – jusqu'à la fin du jeu.

[560] Ce miracle compte deux courts épisodes de guerre : v. 1870-1693 puis v. 1816-1836.

[561] Ces deux chiffres indiquent respectivement la fin stricte de la bataille et la fin de la séquence à proprement parler, qui se traduit par le déplacement des combattants vers un nouveau lieu. Entre les deux, les vainqueurs ligotent les perdants.

marges de la scène, avant et après celle-ci. En préparant et en prolongeant la réalisation scénique de l'épisode guerrier, l'effet spectaculaire est ménagé, malgré sa rapidité. La préparation à la guerre peut ainsi s'étendre de façon considérable. L'analyse des différentes séquences qui précèdent le combat dans le *Miracle de la fille d'un roy* permet de tirer quelques conclusions quant à l'utilisation de l'espace de jeu. Dans cette pièce, la guerre est annoncée dès le v. 1766 :

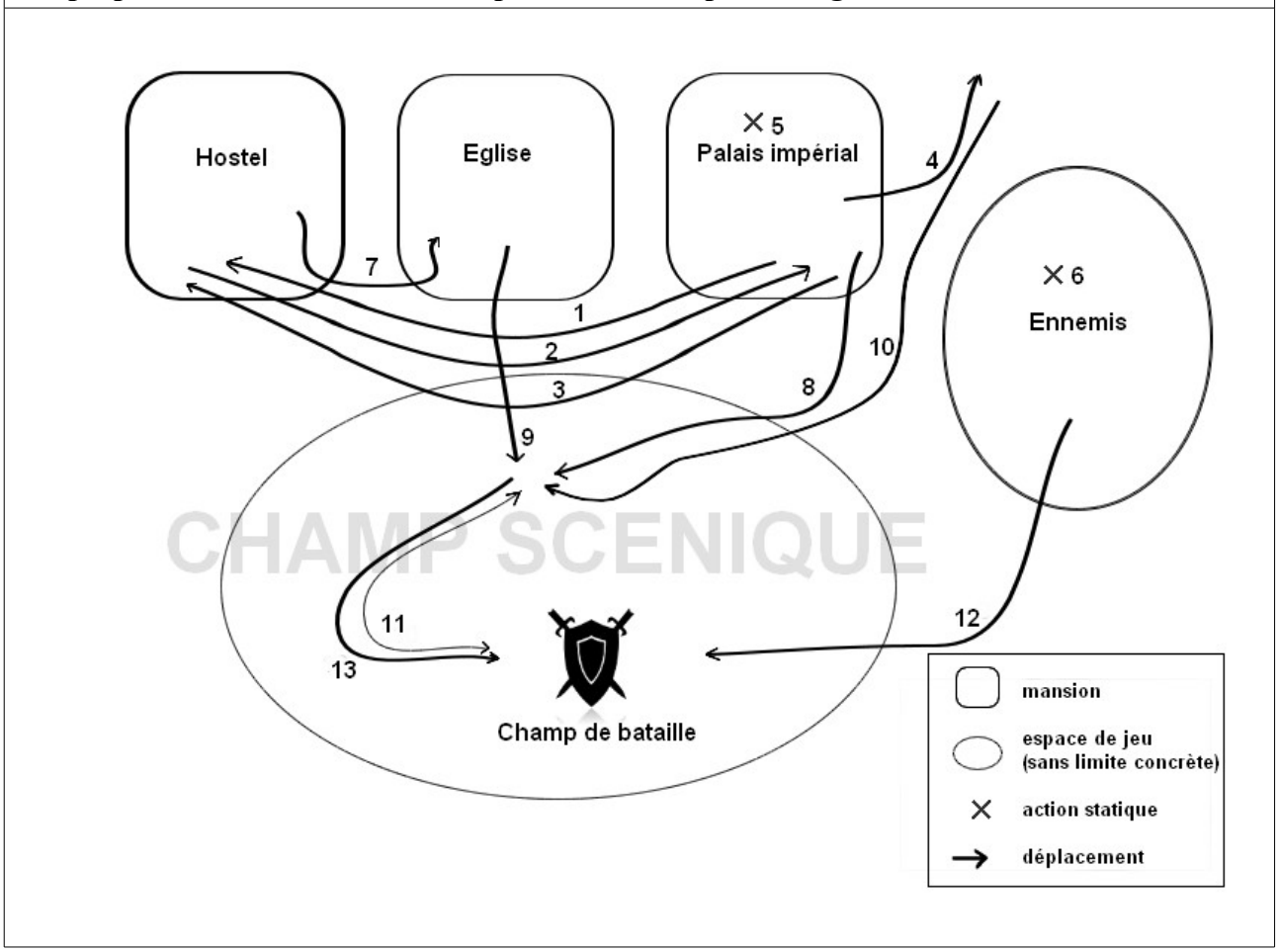
LE MESSAGIER
Treschier sire, le roy celestre
Santé vous doint, honneur et joye !
Vostre chastellain ci m'envoye,
Qui me fait dire et ennorter
Que se brief, sanz vous deporter, 1770
Ne li aidez a li deffendre,
Vostre chastel li convient rendre,
Et si perderés vostre terre,
Car en verité trop fort guerre
Y fait l' empereur de Turquie: 1775
Cinq roys a en sa compagnie
Sarrazins et toutes leurs gens;
Si vous plaise con diligens
Reméde y mettre[562].

Le discours du messager est volontiers emphatique, afin de présenter le combat qui s'annonce comme un défi à la vaillance de l'empereur : la menace de dépossession des biens, associée à la seule évocation des ennemis turc et sarrasin suffit à peindre une très sombre perspective. La réponse énergique de l'empereur à cette menace est traduite par la scénographie. Au total dans cette pièce, 240 vers sont dédiés à préparer la rencontre finale, tandis que la bataille n'en compte que 141. Cette extension chronologique est également doublée par une extension spatiale du jeu. La préparation de la bataille est traitée d'une manière très dynamique : avant de converger sur le champ de bataille, les personnages occupent des lieux différents. La technique de l'entrelacement des scènes, qui consiste à montrer des scènes parallèles dans des lieux différents de manière successive, est ici particulièrement convoquée : le dynamisme de l'action et la mobilité des personnages rendent compte d'une énergie et d'une volonté qui préfigurent la fébrilité du combat. Détaillés sur un schéma à l'aide des indices fournis par le texte, l'effervescence des préparatifs apparaît de manière évidente[563] . Cet exemple montre combien le texte, particulièrement dans la scène de guerre, fournit une grande partie des indices de sa représentation. Immédiatement après l'annonce du *messagier*, l'empereur décide de lever une armée. Son écuyer évoque sa rencontre – dans la séquence qui précède – avec une équipe de *soudoiers* ; l'empereur envoie deux de ses chevaliers les chercher pour les faire venir au palais[564]. Les chevaliers se déplacent jusqu'à l'auberge où se tiennent les

[562] M. XXXVII, v. 1766-1779.
[563] Les numéros apparaissant sur le schéma figurent les déplacements ou actions commentés ci-après.
[564] « Vous deux, sanz vous plus ci tenir ; / Alez les me faire venir », v. 1823-1824.

mercenaires (1) – qui ne sont autres qu'Ysabel, Anne, Usére et l'ange Gabriel déguisés, les rubriques indiquant leur véritable identité – et prennent la tête du groupe pour regagner le palais[565] (2). L'empereur accueille les soldats et nomme Ysabel maréchal de son *ost*. Le palais, lieu centrifuge, devient alors centripète : une fois les ordres de l'empereur donnés, chacun retourne à son logis – dans une mansion ou hors-scène – pour s'équiper : les *soudoiers* regagnent leur

La préparation au combat et les déplacements des personnages – M. XXXVII, v. 1766-2051



hostel[566] (3), tandis qu'un comte, venu en visite au palais pour une raison passée sous silence, retourne en sa demeure pour préparer « mil hommes[567] », après s'être enrôlé auprès de l'empereur[568] (4). Pendant ce temps, l'empereur reste en son palais en compagnie de ses chevaliers[569](5). Une

[565] « ANNE : Or alez devant nous dont, maistre, / Et vous, sire, et nous adrescez, / Car ne sarons, se nous laissez, /Ou nous irons. / PREMIER CHEVALIER : Ne doubtez: bien vous conduirons. », v. 1862-1866.

[566] C'est une supposition logique, étant donné que le groupe y a précédemment élu domicile, cependant aucun indice dans le texte ne le confirme.

[567] v. 1814.

[568] v. 1906-1911.

[569] « L'EMPEREUR : Sanz nous plus ci endroit tenir, / Venez vous en, venez, seigneurs, / Avec moy, sanz aller ailleurs, / Pour estre armez », v. 1916-1919. On peut supposer d'après cette réplique que la mansion représentant le palais comprenait un compartiment fermé, dérobé au regard du public, où pouvaient se changer les acteurs.

nouvelle courte séquence met en scène le camp ennemi, déjà assemblé et prêt à fondre sur le pays[570] . Les indices textuels laissent penser que ce groupe n'occupe aucune mansion spécifique mais qu'il évolue dans une zone de l'espace de jeu sans frontière nette[571] (6). L'attention revient ensuite vers les *soudoiers* qui, désormais prêts au combat, font halte à l'église pour prier avant de se rendre sur le champ de bataille (7). Cette séquence est destinée à souligner la piété et la vertu de ce groupe par contraste avec la barbarie des adversaires montrée dans la séquence qui précède. Le groupe de l'empereur rejoint ensuite le groupe d'Ysabel quittant l'église (8,9) ; ainsi assemblés – très probablement non loin de l'église, si l'on suit la logique des indices scéniques – les personnages sont enfin rejoints par le comte parti un peu plus tôt (10)[572]. Le texte délivre ensuite un très curieux indice quant à la distribution des rôles. C'est en effet à ce moment que l'empereur révèle le nom du Comte :

L'EMPEREUR
Je fas de vous compte greigneur
Assez que ne pensez, Duriaume ; 2025
Puis qu' avez mis vostre heaume
Et armé estez.[573]

Duriaume est un personnage qu'on rencontre au début du Miracle, dans un temps et un espace très différent de celui où se déroule le combat auquel Ysabel prend part. Au début du jeu, le père d'Ysabel a confié le royaume à ce comte pendant qu'il part en pèlerinage pour Jérusalem, afin de remercier Dieu de lui avoir permis d'avoir une descendance – sa fille Ysabel. Le fait de retrouver le personnage du comte dans cet autre temps et cet autre lieu défie la logique mais permet d'établir un lien et une équivalence implicite entre le roi, père d'Ysabel, et l'empereur[574]. Avant que le combat ne commence, cet indice montre donc que la jeune femme se trouve dans un système relationnel analogue à celui qu'elle a quitté. Le comte arrivé, toutes les forces alliées sont présentes : le groupe impérial, famille adoptive d'Ysabel, les *soudoiers* (soutenus par Dieu, l'ange Gabriel faisant partie du groupe), l'armée de Duriaume, lointain souvenir des origines de la jeune héroïne. L'association de tous ces groupes, concentrés au milieu de la scène[575], jette un pont entre les différents chronotopes du Miracle : passé (avec le conte Duriaume), futur (l'empereur) ; terrestre (tous les

[570] v. 1924-1957.
[571] La séquence dédiée aux ennemis dans ces préparatifs s'achève par cet indice fourni par l'empereur de Turquie : « En celle place la irons / et si nous y arresterons / Et regarderons par quel tour / Nous irons avant sanz retour / Nulement faire » v. 1953-1957. Les ennemis étaient probablement cantonnés à une zone du champ scénique dans laquelle ils se déplaçaient puis attendaient l'arrivée de leurs adversaires.
[572] « LE CONTE : Je me vien avec vous esbatre, / Mon chier seigneur , v. 2022-2023.
[573] v. 2024-2027.
[574] Cette équivalence a déjà été repérée par Elie Konigson dans son étude systémique – Elie Konigson, « Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les *Miracles par personnages* du manuscrit Cangé », art. cit., p. 105–127.
[575] Sur le schéma, la zone où convergent les déplacements n°s 8 à 10.

hommes), céleste (avec la présence de l'ange Gabriel). Le Miracle opère ainsi un étonnant résumé visuel du jeu, qui fait toutefois partie des conventions implicites du théâtre médiéval, où les placements et déplacements dans l'espace signifient également placement dans le temps. Enfin, après cette éloquente réunion des forces alliées, Usére est envoyé en éclaireur[576] (11) et annonce l'avancée des troupes ennemies (12). L'armée s'avance (13), Ysabel en tête[577], et la bataille commence. Dans ce miracle, les multiples déplacements des alliés contrastent avec la faible mobilité des troupes ennemies. L'armée de l'empereur accapare donc le discours – les séquences dédiées aux alliés sont plus nombreuses et plus longues que celles des adversaires – et l'espace. Leur supériorité est transcrite par la place qu'ils occupent aux niveaux sonore et visuel.

Le trente-septième des *MNDpp*, particulièrement dynamique dans sa dramaturgie, offre un exemple emblématique de l'amplification de la bataille par l'importance de sa préparation. Dorothy Penn notait d'ailleurs à son égard qu'il était « d'une très grande qualité du point de vue technique et scénique, l'un des rares Miracles à posséder des décors très élaborés[578] ». On retrouve la même stratégie d'amplification dans tous les autres miracles où une bataille apparaît : même la scène très ramassée de *Robert le Dyable* fait l'objet d'une préparation plus longue que le combat lui-même (49 vers contre 23[579]). La seconde bataille du *Miracle de Oton* pousse le principe à l'extrême : dans la mesure où l'affrontement entre Bérengier et Oton devient le sujet du drame, la guerre est évoquée dès le v. 1311, c'est-à-dire cinq cents vers avant l'affrontement. Dans les *Miracles de sainte Bautheuch* et de *Clovis*[580], on assiste à un même entrelacement des scènes : dans ces deux *Miracles*, les ennemis sont présentés au cours d'une courte séquence avant le combat. Chaque fois, l'assurance dont témoigne rapidement l'adversaire rend sa défaite plus jubilatoire pour le public. L'orchestration subtile de la rencontre met en place une attente qui fait de la scène de bataille un choc spectaculaire.

En outre, la vive impression laissée par la bataille peut être prolongée de manière variée. Chaque fois, l'effet spectaculaire est conservé en maintenant la mobilité des personnages, qui continuent à occuper l'espace scénique. Dans le *Miracle de Robert le Diable*, le lieu du combat est vite quitté pour un espace plus festif :

> DEUXIESME CHEVALIER
> Je loeroye pour le miex,
> Sire, que nous retraissons,

[576] On retrouve la même action dans le *Miracle de Clovis*, effectuée cette fois par Aurelian (v. 2010-2017).

[577] « L'EMPEREUR : Or tost, mareschal, sanz attente, / D' aler encontre eulx vous oultrez / Et vostre pouoir leur monstrez, / Et nous vous suiverons après. », v. 2044-2047. le *pouoir* qu'évoque le chef n'est pas uniquement militaire : il est amplifié par la présence de toutes les forces représentées sur la scène, qui entourent Ysabel.

[578] « Most excellent technically and dramatically, and as having one of the few very elaborate settings » – D. Penn, *op. cit.*, p. 15.

[579] Un *messagier* y annonce l'invasion des *paians* dès le v. 1584.

[580] M. XXXIV, v. 1793-1806 ; M. XXXIX, v. 1970-1987.

Et qu'en vostre fort alissons
Nous esventer.
PREMIER CHEVALIER
Aussi le lo je, car doubter 1690
Maishuy Sarrazins ne devons,
Puis que le champ gangnié avons;
Alons men, sire.
L'EMPERIÉRE
Alons, ne vous vueil pas desdire.

Ore, seigneurs, or loons Dieu, 1695
Puis que sommes en seur lieu ;
Car huy nous a esté propices.
Sa le vin, ça, et les espices.
Toutes foiz pour les aventures
Je lo n' ostons de noz armeures 1700
Fors ce qu'es testes en avons;
Car de certain pas ne savons
S' il revenront[581].

L'empressement des personnages à quitter la scène est ici compensé par l'angoisse de la répétition. L'empereur, qui figure pourtant l'autorité et l'assurance sur la scène, exprime sa peur de voir les ennemis ressurgir à tout moment et en tout lieu, même dans son palais, figuré sur la scène par une mansion représentant son pouvoir – nommée dans le texte *vostre fort* (v. 1688). La joie de la victoire est donc teintée de risque, qui s'imprime jusque sur les corps des acteurs : jusqu'à la fin du *Miracle*, les personnages troquent leurs vêtements contre l'habit du guerrier, ainsi que le conseille l'empereur (v. 1700-1701). Ce changement de costume uniformise les acteurs, en annulant les spécificités sociales que pouvait marquer leur premier vêtement ; ainsi, il permet de convertir les individualités en un groupe mis au service d'une cause unique, terrasser l'ennemi. Ajouté à la marginalisation de l'armée adverse, à qui l'on prête un langage incompréhensible, et à son anéantissement au cours de la bataille, ces choix poursuivent un objectif à la fois politique et religieux : il s'agit en effet d'asseoir le pouvoir de l'empereur, représentant du pouvoir divin sur terre et d'ainsi signifier le triomphe de Dieu sur les païens. L'impression de cohésion de l'armée chrétienne étant maintenue par le costume, elle motive le retour de la guerre au cours d'une deuxième scène de guerre, très rapidement conclue par la bravoure du chevalier Robert. La communion des hommes sur la scène, représentée par l'identité des costumes, fédère le public autour de cette victoire à la portée symbolique universelle. Toutefois, si elle est ici porteuse d'angoisse, la répétition peut également être source de plaisir – celle du récit, dans le *Miracle de Clovis* :

AURELIAN

[581] M. XXXIII, v. 1686-1703

Alez : il vous fera savoir
Ce qu' il voulra que li faciez.
Sire, il est bon que vous lessiez
Ce pais et que retournons
En France : trop miex i serons 2130
Assez que cy.
DEUXIESME CHEVALIER CLOVIS
C'est voir, c'est nostre avis aussi :
Avecques noz parens serons,
Pour quoy souvent nous viverons
Des cuers plus liez. 2135
CLOVIS
Ore, puis que le conseilliez,
Je vueil qu' il soit a vostre dit:
Alons men tost sans contredit
Par ceste voie.
TROISIESME CHEVALIER
Alons. Certes, mais que vous voie, 2140
La royne grant joie ara,
Quant la victoire dire orra
Qu'avez eu.
CLOVIS
N' en doubtez, bien ramenteu
Li sera, mais qu' a elle viengne. 2145
Dame royne, Dieu vous tiengne
En s' amitié!
CLOTILDE
Chier sire, pour la Dieu pitié,
Qui vous a ce salut apris,
Ne ou avez vous vouloir pris 2150
De le me dire?
CLOVIS
ç' a fait Jhesu Crist, nostre sire,
M' amie, qu' a vray Dieu je tieng.
Savez pour quoy? D' un pais vieng
Ou guerres ay fait si grevaines 2155
Contre Alemans et contre Senes
Que **c' est merveille a raconter.**
[...][582]

Le cheminement de l'armée qui regagne le palais permet de mettre à la fois en valeur le lieu quitté et la perspective réjouissante du retour au pays. Le départ de la scène de combat est souligné avec insistance : trois répliques participent à sa description (v. 2126-2139). L'accent porté sur ce seuil obéit aussi bien à la nécessité de combler le silence du déplacement qu'à la transcription de sa réalisation scénique. En outre, une prolepse (v. 2140-2143) prépare le récit épique de la guerre menée par Clovis pour son épouse quelques vers plus tard. Ainsi, le souvenir de la scène de bataille se constitue progressivement par la parole, qui accompagne le regard du spectateur suivant les personnages, puis transforme la scène vue en objet de mémoire. Les affects positifs touchant à son

[582] M. XXXIX, v. 2126-2157.

évocation (en gras dans l'extrait) orientent sa réception par le public[583].

Si l'effet de la scène de bataille est prolongé par l'expression d'un sentiment – angoisse ou joie – d'autres *Miracles* prolongent les effets de la guerre de manière plus concrète : les vainqueurs emmènent leurs vaincus en prison. Le corps du vaincu s'offre explicitement aux spectateurs comme une réminiscence de la guerre, probablement là encore jusqu'à la fin du jeu. Dans ces *MNDpp,* on procède ainsi à l'arrestation des chefs, qu'on humilie d'abord :

Miracle de sainte Bautheuch	*Miracle de la fille d'un roy*
PREMIER BARON Il faut que nous leur avalons, Mais ostons les bacins des chiefs: Ilz en seront mains empeschiez Et miex veuz en plaine face. C' est fait; or sus, sanz plus d' espace, D' aler au roy ne nous tenons. Sire, voz filz vous amenons Com prisonniers. LE ROY Certes pour joiaux ou deniers, Seigneurs, que vous me donnissiez, Mon cuer tant lié ne feissiez Conme de ce que les voy pris. Avant ! pour ce qu' il ont mespris, Liez les ci et acouplez, Qu' estre ne puissent descouplez En nulle fin[584].	L'EMPEREUR Alons, et a Dieu graces rendre. Mareschal, voz prisons prenez, Ou vous voulrez les enmenez: Je les vous laisse. YSABEL Devant moy les feray en laisse Mener conme chiens acouplez. Seigneurs, deux et deux m' acouplez Ces Sarrazins; si en irons, Et prisonniers les en menrons Avecques nous[585].

L'enchaînement des prisonniers deux par deux est une marque d'infâmie : le geste les assimile à des chiens qu'on retrouve liés de telle manière ailleurs dans le corpus, dans les scènes de chasse. Ainsi animalisé, l'ennemi est définitivement soumis, son corps devient un bien, contraint au mouvement par son propriétaire, le vainqueur ; *accouplé* à un autre, il perd en outre son individualité et sa singularité ; réduits au silence, ces prisonniers figurent sur la scène un souvenir muet de l'épisode et permettent à son effet de perdurer.

Parallèlement à la mobilité des personnages, les *Miracles* prolongent la durée de l'affrontement en recourant à une autre stratégie : tandis que les vaincus déguerpissent, sont arrêtés ou bien faits prisonniers, l'armée victorieuse se déplace très progressivement sur l'espace de jeu. Ainsi, dans le *Miracle de la fille d'un roy* et dans le *Miracle de Clovis*, symétriquement au début de

583 On trouve la même stratégie dans le *Miracle de Sainte Bautheuch* : l'annonce de la bonne nouvelle est l'objet d'une prolepse qui prédit à plusieurs reprises la joie de la mère des fils félons, Bautheuch, à l'annonce de leur défaite (v. 1871-1886).

584 M. XXXIV, v. 1849-1864.

585 M. XXXVII, v. 2148-2157.

la bataille où les alliés partent au combat un par un, les ennemis se rendent un par un, comme Turquie et ses acolytes :

TURQUIE
Chevalier, sanz plus ferir, ho!
Onques mais ne vi ton pareil.
Mon corps t'offre; rendre me vueil
Du tout a toy.
LE ROY DE TARTRES
Sire, sire, si fas je moy 2140
Sanz plus combatre.
LE ROY DE CERCES
Dont ne me vault riens plus debatre:
Je me rens, sire[586].

Les actions et les déplacements font l'objet d'une écriture chorégraphique : le caractère visuel de la scène est souligné par le texte, comme l'indique la référence au *corps* placée dans la bouche de Turquie qui demande merci. Il est important de noter que l'allégorisation de l'adversaire turc ne débute qu'avec le combat, le chef des adversaires étant d'abord appelé « empereur de Turquie ». Cette représentation du personnage sous les traits d'une figure, exceptionnelle dans les *MNDpp*, contribue également à augmenter de manière illusoire l'enjeu de l'affrontement : la petite troupe de l'empereur parvient alors à écraser la figure inquiétante d'un pays entier de païens, et accroît par là même l'importance de son rôle. Le texte sert donc l'objectif spectaculaire du jeu, et inversement, le spectacle – ses accessoires, ses acteurs, leurs costumes – souligne les différents niveaux de signification du texte.

Le spectacle de la guerre est donc préparé et prolongé par l'amplification textuelle. L'émotion que celui-ci suscite repose en outre sur l'amplification du personnel présent sur le champ scénique. Dans le *Miracle de la fille d'un roy,* la scène fait intervenir au minimum huit personnages du côté des alliés, cinq du côté des ennemis, si l'on ne dénombre que les personnages dotés d'un rôle parlant. Il est toutefois probable que ce genre de scène fasse intervenir des figurants : dans le *Miracle de Clovis*, seuls quatre personnages constituent l'armée. Toutefois, lorsque la troupe quitte le palais pour le champ de bataille, Clotilde demande à son époux :

Dites, ou alez vous ainsi
Et **ces gens touz** [587]?

Un telle désignation appelle deux interprétations contradictoires : ou bien Clotilde amplifie illusoirement le petit nombre de soldats en recourant à l'indéfini[588], ou bien *touz* correspond à une

[586] M. XXXVII, v. 2136-2143.
[587] M. XXXIX, v. 1931-1932.
[588] Cet usage serait alors une occurrence de la technique d'amplification analysée dans le premier chapitre, qui consiste à suggérer un grand nombre par la présence de quelques personnages.

appréciation du nombre réel du personnel environnant le locuteur. Dans la première hypothèse, le combat verrait s'affronter des forces égales, l'armée allemande étant constituée elle aussi d'au moins quatre personnages. L'équilibre des forces pourrait alors expliquer de manière rationnelle la difficulté pour l'armée de Clovis de soumettre l'ennemi. D'autres exemples permettent une interprétation plus solide. Dans le *Miracle de sainte Bautheuch*, les fils félons enrôlent cinq *soudoiers* pour grossir leurs rangs :

L'AINSNÉ
Alons men contre eulx, car aussi
En avons nous grant avantage ; 1800
Il sont gens debrisez et d' aage,
Et nous touz frès et jonnes hommes,
Et plus de cinq contre deux sommes;
Si ne les devons point doubter[589].

Cet exemple est à l'inverse du précédent : le fils aîné dénombre assez précisément les participants à l'affrontement. Les *soudoiers* interviennent ensuite au cours du combat. Dans ce cas, la majorité numérique du camp des enfants constitue un défi pour l'armée du père, ce qui motive l'intervention divine pour obtenir la victoire. Mais ce faible nombre sonne comme l'aveu de l'illusion que constitue le drame, qui devient alors *jeu* d'enfant. Peut-être s'agit-il là d'une dévalorisation implicite du locuteur, destiné à perdre face au camp des hommes d'âge mûr. L'*ainsné* précise toutefois, avant la bataille :

[…] Ho! je vous diray,
Frére, ma pensée et m' entente ; 1355
Faire vueil garnir sanz attente
De gens d' armes toutes les villes,
Les chastiaux, les pors et les illes
Par ou il li faulroit passer,
S' en ce regne vouloit entrer, 1360
Afin qu' entrée, ne passage
Ne truit par terre ne par nage,
Par quoy se mette en ce royaume.
Je meismes, ou chief le heaume
Fer vestu, l' espée ou poing destre, 1365
Li pense bien a l' encontre estre,
Pour li l' entrée contredire[590].

L'ordre émis par le fils de barricader le royaume tout entier dépeint un arrière-plan saturé de soldats. Cette évocation reste très probablement de l'ordre de l'illusion textuelle, mais elle est prolongée sur la scène par le changement de costume du personnage qui enfile, tandis qu'il parle, armes et armure. Cet exemple souligne comment l'amplification du personnel lors de la scène de bataille repose sur le brouillage numérique et sur l'effacement de la frontière entre le jeu parlé et le jeu mimé. Le

[589] M. XXXIV, v. 1799-1804.
[590] M. XXXIV, v. 1354-1367.

personnel impliqué dans la guerre est enfin grossi de manière illusoire en intégrant le public dans le jeu comme témoin et potentiel acteur de la scène – ainsi cette scène de cri public dans le *Miracle de Robert le diable* :

L'ESCUIER
[…]
Or escoutez, petiz et grans:
L' emperiéres savoir vous fait
Que chascun se tiengne de fait
Armé et tout prest pour combatre, 1625
Car paiens se veulent embatre,
Mais sont venuz en ceste terre
Et la veulent pour eulx acquerre.
Pour ce l' ampereur a touz mande
Son arriére ban, et conmande, 1630
Aussy bien au clerc conme au lay,
Que chascun s' arme sanz delay
Et soit tout prest[591].

Le plus probable serait de supposer que l'écuyer s'adresse ici à la foule des spectateurs : figurer le peuple autrement (par des figurants par exemple) serait un moyen dispendieux garantissant peu d'effet. En s'adressant ainsi à tous, le combat engage toute la communauté humaine participant au spectacle et fédère public et acteurs autour du choc spectaculaire à venir.

La relative concision du texte de la bataille invite à apparenter cette scène à un tableau vivant qui, pour réussir, fait appel à des moyens visuels et sonores variés, souvent réutilisés d'un miracle à l'autre.

Dans cet intervalle réduit, le texte sert surtout de contrefort au jeu. Tout d'abord, il soutient la violence de l'affrontement, en dotant les soldats d'une langue verte, dont « chiennaille » ou « merdaille » constituent les termes les plus récurrents. Leur proximité morphologique fait de ces mots des marqueurs du débordement autorisé que constitue l'épisode[592]. La scène de bataille libère la parole et devient le terrain autorisé de l'insulte qui recherche l'humiliation de l'adversaire, souvent prolongée ensuite par l'arrestation de prisonniers de guerre.

Surtout, le texte constitue une interface permettant de repérer et de mesurer les effets

[591] M. XXXIII, v. 1622-1633.

[592] On trouve le mot de « chiennaille » dans le *Miracle de la fille d'un roy* (à trois reprises) et de *Robert le dyable*, celui de « merdaille » dans les *Miracles de sainte Bautheuch*, de *Robert le dyable* et d'*Oton, roy d'Espaigne*. Notons également que le seul autre endroit du corpus où ce mot apparaît se trouve dans les scènes de torture des *Miracles de saint Panthaleon* et de *saint Valentin,* c'est-à-dire dans l'autre type d'épisode où l'humiliation et le débordement langagier sont tolérés sur la scène. On retrouve l'insulte « merdaille » au début du *Miracle de Robert le* Dyable (v. 416), dans la bouche du Duc, père de Robert, pour désigner son fils et ses acolytes, qui sèment alors le chaos en son pays par leurs crimes. Le retour du mot dans la scène de guerre, désignant cette fois les païens, marque le retour à l'harmonie : la figure de l'altérité n'est désormais plus incarnée à travers l'enfant du pays, elle est rejetée en dehors des frontières, sur des étrangers dont le langage même reste hermétique.

scéniques. La parade sur scène des armures constitue un premier effet saisissant. Lorsque la bataille commence, le maniement des épées, le bruit des fers et les cris accentuent la tension spectaculaire, suggérée ou mise en valeur par les répliques :

Miracle d'Oton, roy d'Espaigne (XXVIII)	*Miracle de Robert le dyable* (XXXIII)	
L'EMPEREUR […] Que n'entrons dessus eulz ? **Avant**: un et un, deux et deux. Entrez touz ens. OSTES **A mort! a mort ceulx de ceens** ! Hommes et femmes, touz mourront Qui rendre a nous ne se voulront Benignement. PREMIER CHEVALIER L'EMPERIÉRE Grans et petiz onniement Mettons a mort[593].	L'EMPERIÉRE **Avant ! sus** Sarrazins huymais Alons, seigneurs; puis qu' armés [sommes, Deffendons nous com preudes [hommes; Courons leur sus, la les voy estre; **A mort, a mort** pensons de mettre Ceste merdaille[594].	
Miracle de sainte Bautheuch (XXXIV)	*Miracle de la fille d'un roy* (XXXVII)	*Miracle de Clovis* (XXXIX)
LE ROY Mes amis, en eulx vous boutez, **Ferez et d' estoc et de taille**; Certes vous y morrez, merdaille, Touz a ce jour[595].	LE ROY Fil a putain, bien m' as blecié Du cop qu' as sur moy estendu, Mais il te sera chier vendu Trestout en l'eure. LA FILLE N' arez ja qui si vous sequeure Que touz ne soiez a mort mis. **Ferez sus eulz fort**, mes amis, Sanz espargnier[596].	LE ROY ALEMANT De toy occire ay grant envie, Et si feray j'ains que je cesse. **Tien, va**, ta veue felonnesse Changier feray[597].

La réplique courte – cinq vers au maximum – est l'unique moyen d'échange des scènes de bataille. Ce phénomène indique clairement que le texte n'est pas dans cet épisode le moyen principal de signification et que le spectacle prend ici le relais. Le discours permet d'imaginer l'épaisseur émotionnelle de l'affrontement, qui reprend toujours les mêmes éléments d'un *Miracle* à l'autre : les combattants sont blessés (probable blessure au flanc du roi dans le *Miracle de la fille d'un roy,* aveuglement dans le *Miracle de Clovis*) tandis que résonne autour d'eux la rumeur du combat, ainsi que l'indiquent les multiples injonctions des chefs de « fer[ir] d'estoc et de taille » (*Miracle de sainte Bautheuch*) leurs ennemis. Le tumulte est en outre soutenu par les nombreuses interjections,

593 v. 399-407.
594 v. 1670-1675.
595 v. 1815-1820.
596 v. 2070-2077.
597 v. 2040-2043.

cris et formules d'attaque « Avant ! », « sus... ! », « à mort ! ». Il résulte de ce bruit un chaos général, qui se transmet parfois jusqu'aux rubriques : ainsi, l'identité du « roy » du Miracle XXXVII reste floue (il s'agit probablement d'un ennemi mais lequel ?) ; il n'est même pas certain qu'Ysabel s'adresse à lui dans la réplique suivante. Dans cet instant où les valeurs du bien et du mal sont suspendues, les personnages partagent l'unique objectif de mettre à mort, même de la manière la plus aveugle, toute une ville dans le *Miracle d'Oton* (« hommes et femmes », « granz et petiz »). Dans cet exemple, il n'est pas absurde d'imaginer que les acteurs pouvaient prendre à parti les spectateurs, afin d'accroître le sentiment de peur déjà provoqué par la violence de la scène. Ainsi répandue sur et hors la scène, la mort jouée suscite la terreur délicieuse de l'illusion.

Dans certains cas, ces stratégies communes sont amplifiées par l'ajout d'effets particuliers. Dans le *Miracle d'Oton*, la première bataille prend la forme d'un siège, qui s'étoffe de moyens scéniques élaborés. L'empereur et son neveu Oton (Ostes) entourent la ville fortifiée de Burs de leur armée et somment les bourgeois de se rendre (v. 356-375). Suite à leur refus, l'ordre d'assiéger est lancé : les archers se postent au pied des murs (v. 377), on enfonce la porte (v.379) et on se prépare à mettre le feu à la forteresse (v. 385). Exception des scènes de bataille des différents *Miracles*, cet épisode est agrémenté d'une didascalie : *Yci se fait la bataille* (après le v. 385). Cette indication suppose que le combat a pu accompagner un combat silencieux, non secondé par les répliques, afin d'allonger le temps de représentation et le divertissement qu'il induit. Les bourgeois mettent ensuite la riposte en place :

TROISIESME BOURGOIS
Puis que la bataille s'atise
Et qu' il sont sur nous si ysniaux,
Gettons leur ces gros mengonniaux
Et ces grans pierres.
QUATRIESME BOURGOIS
Vuidiez, vuidiez, pillars et lierres! 390
Vuidiez, vuidiez appertement,
Ou vous mourrez honteusement.
Fuiez, merdaille[598]!

Les *mengonniaux* désignent des projectiles, qui s'ajoutent aux grosses pierres. Malgré cet arsenal, la les bourgeois ne parviennent pas à éloigner les assaillants, qui mettent ensuite le feu à la porte de la ville (v. 394-395) et réussissent ainsi à entrer de force pour soumettre les habitants (v. 396). Pour préparer et soutenir l'effet, l'isotopie du feu traverse l'ensemble de l'épisode, soit pour décrire la scénographie (« le feu y bouterons », v. 384 « je vois bouter le feu sanz faille / A celle porte ardoir », v. 394-395, « C'est fait : elle art », v. 397), soit de manière métaphorique (« la bataille

[598] v. 386-393.

s'atise », v. 386). Ce guidage du public nous invite à formuler deux hypothèses : ou bien la mise en scène du feu sur la scène est peu convaincante et nécessite qu'on la décrive pour lui donner une consistance, ou bien sa mise en place était contraignante et nécessitait de « meubler » le temps pendant la préparation de la feinte. Quoi qu'il en soit, le *Miracle d'Oton* met en œuvre une scénographie très étudiée : accessoires encombrants (arcs, projectiles), ignition, escalade : tout suppose que la mansion de la ville de Burs a pris des dimensions suffisamment grandes pour que son siège suscite l'émoi et non le rire. Il faut ajouter à cela que la mansion comprenait une cachette, ce qui témoigne de l'existence d'un double-fond dans la mansion, ou peut-être sur la scène. Une fois vaincus, les bourgeois sont sommés par les chevaliers de l'empereur de révéler la cachette de la fille du roi d'Espagne :

TROISIESME BOURGOIS
Sire, leens la trouverez,
Honteuse, morne et esbahie;
Et certes ne m' en merveil mie:
Non doit on faire[599].

L'adverbe *leens* suggère que la forteresse comporte une partie cachée aux yeux des spectateurs. Puisqu'elle suppose une mise en scène élaborée, l'architecture du lieu devait donc être complexe. Dans le miracle de sainte Bautheuch, l'autre Miracle où la bataille consiste en une attaque et un siège, on peut supposer que le même type de lieu a été utilisé, même si la mansion du palais ne suscite pas une scénographie aussi complexe.

Dans le *Miracle de la fille d'un roy,* la scène de bataille est constituée de plusieurs phases successives : l'ordre de l'assaut général précède le duel entre le roi turc et l'empereur, tandis qu'Ysabel soumet les rois *des Arabiz* et *de Tartres*. L'héroïne remet ses prisonniers à Usére avant de retourner rapidement sur le champ de bataille :

YSABEL
Et je m'en revois par deça
Mon seigneur l' empereur secourre,
Car de paiens voy sur li courre 2120
Trop malement.
TURQUIE
Mourir te fault vilainement
Ou tu te rendes.
LA FILLE
Mais gardes que bien te deffendes,
Car tu ne l' aras pas ainsi. 2125
Je te feray crier mercy
Par temps, n' en doubtes.
TURQUIE
Encore touz sains ay les coutes.

[599] M. XXVIII, v. 436-439.

Ferir te vueil par tel eslais
Que dire te feray: Je lais 2130
Tout et m' en fuy.
LA FILLE
Tais toy: encore tout sain sui;
N' yra pas ainsi que tu cuides.
Tien ce cop; de devant moy vuides,
Je le te lo[600]. 2135

Cet affrontement final atteste le caractère visuel de la scène : tout au long de l'épisode guerrier, les personnages restent attentifs aux mouvements de leurs compagnons et invitent les spectateurs à faire de même. Les répliques, qui ne laissent d'habitude aucun doute sur l'identité de l'interlocuteur, cultivent dans cette scène un certain flou qui sert l'impression générale de chaos et oblige les spectateurs à se concentrer sur l'évolution des personnages sur le champ scénique. L'allégorisation dont l'empereur turc fait l'objet trouve sa pleine signification dans cet ultime duel : Ysabel, seule face au dernier ennemi, réalise un exploit à la mesure nationale. En outre, la maîtrise de l'ennemi s'apparente au paradigme de l'ange terrassant le dragon, ou encore du Christ chassant le démon (Luc, 8, 26-39). Dans ce *Miracle* où l'ennemi adopte la forme stéréotypée du Sarrasin, la bataille prend des dimensions épiques et s'agrémente d'une connotation religieuse. Toutefois, le fait que l'identité de l'ennemi constitue ou non un enjeu de l'intrigue n'influe pas sur le caractère spectaculaire du Miracle : les exemples du *Miracle d'Oton, roy d'Espaigne* et *de la fille d'un roy* rendent compte d'un même souci pour la réussite visuelle, moins évidente dans les autres scènes de batailles.

Véritable « tableau vivant », la scène de guerre saisit le spectateur pour une durée restreinte, mais mémorable. L'analyse permet de faire surgir la complexité de cet épisode : didascalies, déictiques, apostrophes sont autant d'indices permettant de reconstituer la vivacité du jeu. Les expérimentations scéniques sont de plusieurs types : elles sont principalement matérielles dans le *Miracle d'Oton, roy d'Espaigne* mais tiennent davantage à l'orchestration des déplacements dans le *Miracle de la fille d'un roy.* Le *Miracle de Robert le dyable* ajoute à ces deux principes celui de l'expérimentation langagière, en prêtant aux ennemis un idiome imaginaire qui participe pleinement à l'expérience spectaculaire. Les *Miracles de sainte Bautheuch* et de *Clovis, a priori* moins élaborés sur le plan technique, s'inspirent toutefois des modèles qui les précèdent : le premier reprend probablement le dispositif scénique du *Miracle d'Oton*, et le second, le caractère chorégraphique du *Miracle de la fille d'un roy.* Le spectacle peut prendre le pas sur le texte, mais jamais de manière définitive, car le texte dans ces scènes garde une importance évidente : il soutient les effets, les

[600] M. XXXVII, v. 2118-2135.

prolonge au-delà de l'épisode guerrier et inscrit le spectacle de la bataille dans la trame générale du jeu. Enfin, cette analyse indique que les *MNDpp* ne semblent pas mués par l'objectif d'améliorer le canon implicite du *Miracle*. En effet, chaque bataille prend en compte le scénario général du *Miracle* et traduit sur la scène un jeu établi en concertation avec les possibilités laissées par l'intrigue. Tendus entre un désir d'uniformisation et de singularité, les *MNDpp* témoignent, à travers cet épisode particulier, d'une harmonie composite toujours étonnante.

3. La violence ludique : la chasse

Si la violence peut exercer une certaine attractivité, il en de même pour les scènes de plaisir, où le divertissement crée le divertissement du public lui-même : l'épisode de la chasse combine ces deux traits. En effet la scène de chasse ressemble, à bien des égards, à la scène de guerre : on y trouve la même vivacité et le texte y exerce la même fonction de contrefort au jeu. En outre, elle met en avant une violence ritualisée, régie par différents codes qui se font mutuellement écho – notamment à travers l'animalisation de l'ennemi dans la bataille ou les préparatifs précédant les deux scènes. Activité noble entre toutes, la chasse est un *deduit* particulièrement représenté sur la scène des *Miracles*. En combinant la violence au plaisir, elle assure la réussite de son apparition, tout en révélant les ambiguïtés du divertissement qu'elle suscite. Comment la violence ludique est-elle mise en scène ? Laisse-t-elle deviner les effets qu'elle produit sur le public ? L'analyse de son évolution au sein du corpus, de ses résonances symboliques et de ses potentialités spectaculaires laisse entrevoir le goût pour la mise en scène des activités récréatives dans les *MNDpp* et invite à réfléchir sur les interactions entre jeu, violence et divertissement.

De nouveau, cette activité particulièrement spectaculaire est surtout mise en scène dans le dernier tiers du corpus : on trouve une occurrence dans le quatrième *MNDpp*, *Le Miracle de la femme du roy de Portigal*, puis à la fin du corpus : *Miracles de saint Jehan le Paulu* (M. XXX), *de Berthe* (M. XXXI)*, du roi Thierry* (M. XXXII)*, de la fille d'un roy* (M.XXXVII). À la différence de la scène de torture ou de guerre, la chasse constitue un surplus dans l'économie du drame : elle est avant tout une forme, un artifice spectaculaire par lequel les auteurs ont choisi de mettre en scène l'égarement d'un personnage. Dénuée d'une fonction autonome au sein de l'intrigue, son utilité est donc exclusivement dramatique. Elle trouve ses sources au sein même du corpus et se développe à partir des épisodes qui la précèdent. Ses propriétés sont donc facilement isolables et son déroulement particulièrement codifié. D'abord, le roi fait part de son désir de chasser à ses chevaliers ; ces derniers vont prévenir les *veneurs*, situés à l'extérieur du palais, de préparer leurs

chiens. Les veneurs se dirigent directement vers la forêt et y attendent le roi. On fait retentir les cors, la chasse débute. L'un des personnages aperçoit un animal ; on le poursuit ou on lui tend une embuscade. Mais dans ce tumulte, l'un des personnages principaux s'égare, mettant ainsi un terme à l'épisode cynégétique. Seul l'épisode de chasse du *Miracle de la fille d'un roy* se distingue de ce modèle : il met rapidement en scène une chasse au blanc cerf[601], forme animale prise par l'ange Gabriel pour rassurer l'héroïne en lui révélant que sa nature de femme ne sera pas reconnue par l'empereur lorsqu'elle entrera au bain. Le caractère merveilleux de cet épisode explique sans doute la différence de traitement dont il est l'objet. Étonnamment, cet épisode se distingue bien plus profondément des scènes de chasse des *MNDpp* qui le précèdent de peu que de l'épisode du M. IV ne se distingue des *MNDpp* de la fin du corpus. La distance chronologique entre ces épisodes ne semble pas avoir ici affecté de manière importante la structure de ce syntagme. Les seules modifications marquantes concernent l'ajout d'éléments scéniques ou de personnages. Le tableau synoptique qui suit rend compte de la standardisation de la scène, constituée de cinq étapes évidentes :

	Désir d'aller chasser	Sollicita-tion des veneurs	Préparatifs	chasse	égarement	Nombre total de vers de l'épisode	% épisode / pièce	
Miracle de la femme du roy de Portigal (M.IV)	v. 1-6	/	v. 7-37	v. 38-75	v. 75 sq.	75	4,87%	
Miracle de saint Jehan le Paulu (M. XXX)	v. 125-188	v. 188-204	v. 205-224	v. 225-254	v.255 sq.	130	8,00 %	18,60 %
	v. 930-937	v.938-945	v.946-965	v. 1034-1101	/	171	10,60 %	
Miracle de Berthe (M. XXXI)	v. 2235-2250	/	v. 2251-2257	v. 2271-2282	v. 2289 sq.	47	1,62%	
Miracle du	v. 1123-	v. 1134-	v. 1144-	v.1161-	v. 1203-	121	4,70%	

[601] Motif bien connu de la littérature arthurienne, le blanc cerf présenté comme l'avatar de l'ange Gabriel témoigne du caractère hétéroclite du M. XXXVII. Sur ce motif dans la littérature narrative, voir notamment les études de Reto R. Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour : Chrétien de Troyes*, Paris, La Jeune Parque, 1947, p. 92-100 ; Sergio Cigada, *La Leggenda medievale del Cervo bianco e le origini della « Matière de Bretagne »*, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1965, vol.12 ; Jean-Guy Gouttebroze, « La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Érec et Énide* », dans *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à Alice Planche*, 1984, p. 213-224 ; Laurence Harf-Lancner, « La chasse au blanc cerf » dans *Les Fées dans la littérature française du Moyen Âge. Morgane et Mélusine*, Paris, 2000, p. 221-241 ; « La chasse au blanc cerf dans le *Méliador* de Froissart et le mythe d'Actéon », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 143-152.

roy Thierry (M. XXXI)	1133	1143	1160	1202	1244[602]		
Miracle de la fille d'un roy (M. XXXVII)	/	/	v. 2848-2855	v. 2855-2865	v. 2866-2873	25	0,75%

Malgré sa codification, les proportions prises par la scène de chasse varient beaucoup : anecdotique dans le M. XXXVII, elle forme un cinquième du M. XXX. Le *Miracle de saint Jehan le Paulu* offre d'ailleurs un cas intéressant de dédoublement, qui souligne la structure circulaire du *Miracle* et préfigure la résurrection de la jeune fille, retour conclusif à la situation initiale. Cette variation laisse deviner que là encore, les auteurs des *MNDpp* ont le souci d'adapter l'ampleur des scènes à leur sujet. Ceci passe également par l'ajout ou la suppression de dramèmes : l'intervention des veneurs est ainsi une invention du M. XXX, qui ritualise davantage l'épisode. Très codifiées dans ce *Miracle*, les deux scènes de chasse se distinguent alors par leur raffinement, ce qui permet de les opposer, dans le cadre sylvestre, à la sauvagerie du crime de Jehan, puis à son animalité. À l'inverse, le *Miracle de la fille d'un roy* traite l'épisode d'une manière allusive et ramassée. L'empereur et Ysabel, apercevant un mystérieux blanc cerf, se lancent à sa poursuite. La chasse est donc spontanée et ne s'inscrit que par réminiscence dans le paradigme des autres épisodes cynégétiques. Il semble que dans le cas de la chasse, l'extension de la scène et sa standardisation soient corrélées : les scènes comprenant le plus d'étapes sont les plus longues et les plus fournies en nombre de personnages. Cette longueur est normalisée.

En effet, le syntagme cynégétique est particulièrement repérable au sein de la progression dramatique. Son début, sa fin et ses différentes étapes sont aisément reconnaissables d'un *Miracle* à l'autre. La proximité structurelle peut être prolongée par des emprunts textuels[603] , par exemple motivés par la volonté de tempérer l'aspect réaliste de la séquence par un brouillage temporel au début de la scène :

Miracle de Jehan le Paulu	*Miracle de Berthe*

[602] Dans cet épisode, le dramème est subverti : ce n'est pas le personnage qui annonce qu'il est perdu, c'est sa compagnie qui remarque sa disparition.

[603] On notera également que le vers central ressemble précisément à un vers que l'on trouve chez Gautier de Coinci, « un an ou deux ou trois ou quatre », qui apparaît dans le *Miracle de de l' empeeris qui garda sa chasteé contre mout de temptations* [II, 9], adapté par ailleurs en *MNDpp* (M. XXVII), dans un contexte tout à fait différent de celui de la chasse – Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, *op. cit.*, p. 387. Cette proximité contribue à confirmer l'idée selon laquelle les auteurs ne faisaient pas une copie servile de leur source lors de leur adaptation, mais fabriquaient une œuvre originale à partir de matériaux composites.

DEUXIESME CHEVALIER Creez l'et nous alons esbatre Un jour ou deux ou trois ou quatre Et chacier pour nous deporter [...][604]	LE ROY PEPIN En la forest me vueil esbatre Un jour ou deux ou trois ou quatre Et y chacier[605].

La reprise concerne l'extension de la scène : elle contribue à instaurer une atmosphère propice à l'égarement du personnage principal. D'une manière générale, les scènes de chasse cultivent un flou temporel – par exemple, le roi du *Miracle de la femme du roy de Portigal* précise ne vouloir « c'un poy […] demourer[606] » dans la forêt. L'épisode cynégétique du *Miracle de la fille d'un roy*, quant à lui, exploite particulièrement ce brouillage, en ajoutant à l'égarement l'apparition miraculeuse, deux événements pour lesquels la chronologie doit être suspendue afin qu'ils puissent opérer.

Ce brouillage temporel renseigne sur les fonctions de la scène de chasse. Elle joue d'abord un rôle élémentaire : elle instaure un espace-temps particulier, à mi-chemin entre l'ancrage référentiel et la merveille. Lorsqu'elle est située au début du jeu[607], elle participe ainsi aux missions dévolues à l'exposition. Elle contribue notamment à la caractérisation indirecte des personnages : à la différence de l'épisode guerrier, la scène de chasse ne vise pas à fédérer les personnages et le public autour d'une même cause, mais a pour fonction de révéler les rapports hiérarchiques qui s'établissent. On en trouve un exemple dans le *Miracle de la femme du roy de Portigal,* à l'occasion d'une petite escarmouche entre le chevalier et le *garçon* venu accompagner la sortie :

LE CHEVALIER.
Que fais tu, larronciau destrois?
Que ne lais tu aler ces chiens? 40
Tu te vantes, si ne scez riens
De ton mestier.
LE VARLET
Encore ara on bien mestier,
Seigneur, de ce que je scé faire,
Mais il m' estuet, se m' est vis, taire 45
Par devant vous.
LE ROY
Tu as dit voir, mon ami doulx;
De bouches, errant, si le laisse,
Et ces levriers aler en laisse
Ou il vouldront[608]. 50

[604] M. XXX, v. 166-168.
[605] M. XXXI, v. 2220-2222.
[606] M. IV, v. 16.
[607] C'est le cas des scènes du *Miracle de la femme du roy de Portigal* et du *Miracle de saint Jehan le Paulu* (pour le premier épisode).
[608] M. IV, v. 39-50.

Située au début du corpus, cette altercation mêle à sa rudesse la légèreté du jeu de mots sur le terme *mestier* (v. 42-43). Incongrue et amusante, cette parenthèse, qui ne joue pas de rôle précis dans l'économie du drame, participe à l'ancrage référentiel de l'épisode. Le chevalier signale ainsi sa position médiane et le roi, en prenant la défense du jeune homme, fait montre de la hauteur de vue qui sied à son rang – un trait dont il fera la preuve dans sa mansuétude envers son épouse à la fin du jeu. Dans les épisodes de chasse ultérieurs, la hiérarchie entre les personnages transparaît de façon implicite, dans la simple présence des veneurs se mettant au service du roi et des chevaliers. C'est ainsi qu'on mesure la consolidation progressive de l'épisode au fil du corpus : il s'enrichit de nouveaux codes et trouve de nouvelles stratégies pour concentrer davantage son propos sur l'action principale. À partir de ce prototype, les miracles brodent une nouvelle convention dramatique : le *varlet* se donne ainsi à lire comme l'ébauche des veneurs du M. XXX.

En outre, comme dans la scène de guerre, les déplacements sont nombreux lors de la préparation, mais on note une différence car ils se standardisent progressivement. Grâce au jeu des déictiques, ils sont en outre particulièrement clairs : les chevaliers se déplacent du palais vers les veneurs, situés probablement dans une zone du champ scénique ; les veneurs vont au bois, tandis que les chevaliers regagnent le palais. Là, le roi, et son éventuelle compagnie (sa fille dans le M. XXX) s'apprêtent à partir. On gagne le bois, au détour d'une réplique[609] . La chasse commence au son du cor[610]. Ce signal sonore marque une rupture dans cette chorégraphie ordonnée : les mouvements ne sont plus régis par les conventions, mais par l'animal traqué. Dès lors, l'harmonie cède la place au désordre et à la gesticulation. Le changement rythmique est traduit dans le texte, par la récurrence des exclamations et interjections : « Hou! hou! volant, a li, a li ![611] », s'écrie le sénéchal du *Miracle de la femme du roy de Portigal* ; les répliques transcrivent en outre le son du cor, comme dans le *Miracle de saint Jehan le Paulu* :

> DEUXIESME CHEVALIER
> Corner vueil, car j' en ay talent:
> Truhu! truhu! je le voy la.
> Après le cerf, sire! il s' en va
> Par la fuiant[612].

Le bruit remplace ainsi progressivement le *dit* : les efforts des personnages pour maintenir l'ordre de leur équipe sont finalement vains, car la rupture de la communication entre les personnages aboutit

[609] Par exemple, les déictiques du M. IV renseignent sur la progression des personnages sur l'aire de jeu : « En **ce bois la** a lievres grans », v. 9, « Vien après nous, si les amaine / **En ce bois** ou il a garainne », v. 22-23.

[610] M. IV : « Corner vueil au conmencement / Pour ces lievres esmauveillier », v. 39-40 ; M. XXX, « LE ROY : Avant, seigneurs, soiez engrés / De corner, nous sommes au bois », v. 239-240 ; M. XXXI, « Corner vueil, sire, en lieu de chant, / Puis qu' a l' entrée du bois sui. », v. 2255-2256.

[611] M. IV, v. 56.

[612] M. XXX, v. 245-248.

inexorablement à l'égarement de l'un d'entre eux – celui ou celle, d'ailleurs, dont la vie importe le plus, le roi, ou sa fille. Ce dérèglement progressif des attitudes apparaît particulièrement clair dans le *Miracle de Berthe* :

LE ROY PEPIN
Avant, seigneurs, n' arrestons pas.
Un grant cerf voy la, ce me semble;
Alons l' assaillir touz ensemble.
Avant: cornez.
PREMIER CHEVALIER
Il nous faulsist estre ordenez. 2275
Alons men nous deux par deça,
Tandis que le roy va par la
Pour le chacier.
DEUXIESME CHEVALIER
Alons, et pour nous adrescier
Encontre le cerf s'il s'enfuit; 2280
Car de sa nature il est duit
Trop bien du faire[613].

Le démantèlement du groupe est source de chaos : la cohésion requise par le roi (v. 2273) et l'ordre professé par le *deuxiesme* chevalier (v. 2275) sont contrecarrés par l'intelligence naturelle de l'animal qui cherche à fuir à tout prix ses chasseurs (v. 2281-2282). Ainsi, l'épisode est un échec permanent : la scène répète, dans chaque *Miracle* où elle apparaît, la défaite de l'humanité face à l'animalité. Seul le second volet du *Miracle de saint Jehan le Paulu* conduit à une victoire – mais à cette occasion, les chasseurs capturent un homme contrefaisant l'animal. C'est probablement parce que l'animal constitue l'enjeu de la scène que le chaos constitue l'horizon inéluctable de l'épisode : l'infériorité animale met à l'épreuve les codes humains. Afin de circonscrire la place dévolue à la proie, une volonté de plus en plus grande de régler les déplacements et d'accélérer les mouvements se dessine au fil du corpus. L'invention des veneurs, évoquée plus haut, fait disparaître le *garçon* et son impertinence. Les réactions des personnages sont donc lissées et policées. La double occurrence de la scène dans le *Miracle de saint Jehan le Paulu* permet de saisir avec précision quels éléments essentiels l'auteur souhaite conserver d'une scène à l'autre, et par conséquent, quels sont les éléments les plus standardisés de la scène. Plus rapide, la seconde scène ne met pas en avant l'égarement d'un personnage, mais une reconnaissance : Jehan est traqué comme un animal et finalement reconnu comme un être humain par le roi et sa compagnie. La répétition de la scène permet de souligner la réparation de la faute commise dans les mêmes circonstances au début du jeu.

La standardisation de la scène dans son déroulement accompagne la réglementation des

[613] M. XXXI, v. 2271-2282.

comportements des personnages Implicitement, la séduction grandissante du drame est donc tempérée par la normalisation du jeu. Cette standardisation obéit à des objectifs spectaculaires, mais aussi symboliques : le cadre sylvestre, espace de tous les fantasmes, est en effet particulièrement propice à la normalisation. De fait, l'humanité, exposée dans la forêt au risque de sombrer dans l'animalité, résiste grâce à la multiplication des signes extérieurs de civilité. Les épisodes cynégétiques des *MNDpp* témoignent ainsi des conceptions contradictoires des relations entre l'homme et l'animal qui traversent la période médiévale et que Michel Pastoureau résume en ces termes :

> D'une part il faut opposer le plus nettement possible l'homme, qui a été créé à l'image de Dieu, et la créature animale, soumise et imparfaite, sinon impure. Mais d'autre part il existe chez plusieurs auteurs le sentiment plus ou moins diffus d'un lien entre les être vivants et d'une parenté – non pas seulement biologique mais aussi transcendante – entre l'homme et l'animal[614].

Dans les *MNDpp,* la visée édifiante des *Miracles* privilégie la représentation pessimiste de l'humanité et préfère ainsi définir les personnages par leur peccabilité : les miracles opposent clairement l'animalité à l'humanité à travers quelques exemples emblématiques. Jehan le Paulu, par son péché, a perdu son humanité et prend lui-même, pour se punir, l'apparence d'un animal.

En rejouant de manière systématique les rapports conflictuels de l'homme face à l'animal, la scène de chasse traite métaphoriquement d'une autre question fondamentale : la question féminine. De fait, sur les cinq drames mettant en scène la chasse, trois appartiennent au paradigme des femmes injustement accusées, tandis que les deux autres (M. IV, M. XXX) mettent respectivement en scène une jeune femme violée qui tue son violeur, le sénéchal de son futur époux, l'autre le meurtre de la fille du roi par un ermite poussé au crime par le diable. Dans l'économie du drame, la chasse cède souvent le pas à une rencontre féminine (M. IV, XXXI), quand elle ne met pas explicitement en scène l'égarement d'une jeune fille (M. XXX) – au cours d'une scène de chasse destinée à faire divertir le roi nouvellement veuf. De plus, le décor sylvestre suggère au public la sauvagerie humaine, la déréglementation des conduites et la suspension des tabous : la forêt constitue un cadre qui autorise tous les débordements. La chasse instaure ainsi une discrète analogie entre l'animal traqué et l'héroïne persécutée. Cette équivalence implicite point tout particulièrement dans le *Miracle de Berthe*, où l'entrelacement des scènes et l'utilisation de décors simultanés mettent en présence deux espaces distincts qui pourtant deviennent le théâtre de situations analogues. Le roi Pépin se perd au cours de la chasse, Berthe est délaissée par ses compagnes dans l'église où elle est venue prier. Les dialogues résonnent par-delà les frontières conventionnelles des espaces de jeu :

[614] Michel Pastoureau, « Les procès d'animaux : une justice exemplaire ? » dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, Points, 2004, p. 32-33.

LE ROY
Alons: j' ay grant fain sanz doubter
D' avoir l' esbat.

↑Chronotope du Roy Pépin (chasse)
↓Chronotope de Berthe (maison de Simon, départ pour l'église)

CONSTANCE
Sus, toutes trois, sus sanz debat. 2235
Tandis que nous sommes sanz presse,
Alons men savoir s'orrons messe
Toutes ensemble[615].

L'expression *avoir l'esbat* est ici à double entente : le divertissement qu'elle désigne n'est finalement pas produit par la partie de chasse, mais par la rencontre inopinée du roi avec Berthe, tandis que les deux personnages sont esseulés dans la forêt : Pépin perd la trace du cerf et tombe aussitôt sur la jeune femme. L'expression *avoir l'esbat*, détachée au sein du quadrisyllabe, souligne alors le double sens : *l'esbat* recherché par le roi avec Berthe s'assimilera à une tentative de séduction insistante qui à bien des égards ressemble à la chasse. Plus loin, la même stratégie d'utilisation des décors simultanés se poursuit et prolonge l'écho entre la chasse et la situation des jeunes femmes. Cette fois, la collusion des deux chronotopes suggère une analogie plus inquiétante, mais toujours liée à la question de la féminité. Constance, la femme de Simon qui a recueilli Berthe, entend les veneurs corner. Le bruit lui fait redouter la présence dans les parages de voleurs, qui pourraient détrousser les jeunes femmes :

[…]
DEUXIESME CHEVALIER
Corner vueil, sire, en lieu de chant, 2255
Puis qu' a l' entrée du bois sui.
Je n' oy si grant joye meshuy
Certainement.

↑Chronotope du Roy Pépin (chasse)
↓Chronotope de Berthe (église)

CONSTANCE
Mes filles, sus, venez vous ent:
J' ay oy corner en ce bois, 2260
Que ne fis plus a de dix mois.
Je ne scé se ce sont veneurs
Ou se ce sont de gens robeurs.
Partons de cy[616].

La situation met en évidence l'ambiguïté des signes dont se parent les chasseurs : leur rumeur les assimile à des pillards, des brutes qui représentent pour le groupe des femmes un danger immédiat.

615 M. XXXI, v. 2233-2238
616 *Ibid.*, v. 2255-2264.

Que ce soit par un jeu de mots ou bien par un quiproquo auditif, les chasseurs sont donc parés d'une aura prédatrice. Dans cette optique, la proie s'associe facilement à l'image de la femme, dont le blanc cerf est l'expression la plus merveilleuse : dans *Le Miracle de la fille d'un roy*, le parallèle entre la récréation des sens par la chasse et le plaisir procuré par le badinage amoureux est de nouveau opéré par la mise en contact de deux espaces opposés dans leurs formes et proches dans leurs fonctions. Descendus au *vergier*, l'empereur, sa fille et son faux gendre (Ysabel) s'apprêtent à prendre un bain – qui fournira également l'occasion de vérifier le sexe d'Ysabel, après qu'elle a été accusée de mentir sur son identité – lorsqu'apparaît l'archange Michel, sous la forme d'un *blanc cerf.* L'apparition miraculeuse est un détournement qui permet de convertir l'enquête visant à déterminer le sexe d'Ysabel en une chasse merveilleuse :

En se rendant au bain	***Du bain à la chasse***
L' EMPEREUR. Ce fu pour plus l'amour parfaire Qui par mariage s'est mise En homme et en femme et assise. De ce ne nous fault ja debatre: 2815 Alons men ou vergier **esbatre** Touz trois ensemble[617].	L' EMPEREUR. Puis que nous sommes ci, biau sire, 2840 Mon conmant entendre vueilliez. Faites tost, si vous despoulliez Et si entrez dedans ce bain: Je le vueil, soit perte ou soit gain, Qu' ainsi soit fait. 2845 YSABEL. Voulentiers, chier sire, et de fait Tout maintenant. ANNE. Sire, sire, la voi venant Un blanc cerf; chacier le nous fault. Ce sera nostre grant deffault 2850 Se soudainement l'abatons Avant que nous nous **esbatons** A li chacier[618].

L'isotopie de l'*esbat* apparaît dans les deux situations de la chasse et du bain et consolide ainsi la proximité fonctionnelle des deux espaces : à l'espace clos, policé du *vergier* répond l'immensité (conventionnelle) de la forêt qui débarrasse les corps des conventions du vêtement – signe minimal qui permet de déterminer le genre et l'identité des personnages sur la scène. Le terme de *despouille* joue à ce titre un rôle essentiel : dans l'ancienne langue, il peut aussi bien désigner l'habit que la peau d'un animal. Le choix d'associer l'animal miraculeux à la chasse dans les *Miracles* centrés sur la question féminine semble donc délibéré : il est traité par le même réseau lexical, et met en jeu des

[617] M. XXXVII, v. 2812-2817.
[618] *Ibid.*, v. 2840-2853.

questions similaires. Miraculeuse échappatoire pour l'héroïne du *Miracle de la fille d'un roy,* la chasse peut également constituer un horizon inquiétant, comme dans le *Miracle de Berthe* : tout dépend si le destinateur de l'épisode est Dieu ou bien un homme, le roi.

La scène de chasse permet donc la mise en scène d'interrogations fondamentales : la mystérieuse séduction de la cruauté y est jugulée par la multiplication des conventions. En cela, les *MNDpp* laissent affleurer à travers la scène de chasse le conflit intérieur qui anime tout être humain. La perte du héros dans la forêt est le signe d'une marginalité éphémère, qui le fait passer de la proie animale à la proie féminine. Ce déplacement de l'enjeu permet de mettre au jour le fonds très ancien dont héritent les *Miracles :* depuis l'Antiquité, la chasse est anthropologiquement liée au thème de la construction du sujet en marge de la société[619]. La tension entre la cruauté et les conventions fait de l'épisode cynégétique un syntagme particulièrement souple, qui associe à la profondeur herméneutique les joies du divertissement.

En effet, l'épisode cynégétique excelle surtout dans la mise en place de dispositifs scéniques originaux. L'analyse des scènes en diachronie rend très nettement compte d'une surenchère dans le spectaculaire. Les espaces parcourus sont de plus en plus grands, les moyens de transport plus efficaces, les proies, de plus en plus nobles. Le personnel dévolu à ce *deduit* se multiplie également. Le tableau ci-dessous rend compte de la complexité grandissante des dispositifs :

	Nombre de personnages	**Lieux / moyens de transport**	**Animaux**
***Miracle de la femme du roy de Portigal* (M. IV)**	4 Le roi, un chevalier, le sénéchal, un *garçon* ou *varlet*	Un petit bois à proximité du palais → à pied	Deux lévriers un lièvre
***Miracle de saint Jehan le Paulu* (M. XXX)**	8 Le roi, sa fille, deux chevaliers, deux sergents, deux veneurs	Un bois comprenant des sentiers et un carrefour → à cheval	Quatre chiens Deux chevaux (pour le roi et sa fille) un cerf
	8 Le roi, deux chevaliers, deux sergents, deux veneurs Jehan (imitant l'animal)	Même lieu → déplacement jusqu'au bois à pied / chevaux menés sur place pour la chasse	Des chevaux (nombre indéterminé) des chiens (probablement quatre)
***Miracle de Berthe* (M. XXXI)**	3 le roi, deux chevaliers	Bois (du domaine d'Anjou – v. 2219) → à cheval	Un coursier (pour le roi) deux autres chevaux (pour les chevaliers)

[619] Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, François Maspero, 1981, La Découverte, 2005.

			un cerf
***Miracle du roy Thierry* (M. XXXII)**	7 Le roi, deux chevaliers, deux sergents, deux veneurs	Une *forest*, une *sente* principale (v. 1182) parcourue à cheval	Des chiens (probablement quatre) Trois chevaux un sanglier
***Miracle de la fille d'un roy* (M. XXXVII)**	3 L'empereur, Ysabel, Anne	Un bois attenant au *vergier* du palais	Un blanc cerf

À partir du *Miracle de saint Jehan le Paulu*, la scénographie connaît un bond en avant : la chasse se fait désormais à cheval (sauf dans dans le M. XXXVII), les proies s'ennoblissent – cerf ou sanglier, que le discours des personnages s'ingénie à mettre en valeur : « […] Je vois leuc le greigneur / Sanglier qu'onques mais je veisse[620] » s'exclame ainsi le roi Thierry. L'espace de jeu consacré à la chasse semble s'agrandir pour se stabiliser, au moins des M. XXX à XXII : le petit bois attenant au palais devient une grande forêt comportant au moins un chemin duquel il est dangereux de s'éloigner. L'espace de la forêt associe à sa densité proclamée une signification symbolique : le sentier où se perd la fille du roi du *Miracle de saint Jehan* devient «chemin de desroy » (v. 258) ; sa progression au cœur de la forêt est une source d'angoisse qui trompe ses perceptions :

> Il m' est avis, plus avant vois,
> Plus truis espès et hault ce boys[621].

Un triangle interprétatif se crée alors entre la scène, le personnage qui la perçoit et la parcourt et le public qui contemple l'ensemble. Chaque pôle de ce triangle soutient la construction symbolique de l'espace scénique. En ce qui concerne la forêt, le décor soutient le discours de la jeune fille qui témoigne de son épaisseur, tout comme à son tour, elle reconnaît l'authenticité du décor et admet en tant que forêt l'espace qu'elle parcourt : son regard contribue à agrandir de manière illusoire l'espace de jeu. La jeune fille valide en outre la lecture morale du lieu en usant d'un lexique abstrait faisant de la forêt le lieu d'une double perdition, pour le corps et pour l'âme.

Le texte contribue donc à la construction de l'espace, qu'il agrandit illusoirement et auquel il prête une signification morale. D'une manière générale, le texte traduit de manière hyperbolique l'ensemble des dispositifs scéniques, comme dans le *Miracle de saint Jehan le Paulu*, lorsque le sergent demande aux veneurs de préparer tout leur chenil :

> DEUXIESME SERGENT
> Nous vous faisons conmandement,
> Seigneurs, que voz roiz, **voz levriers** 190

[620] M. XXXII, v. 1193-1194.
[621] M. XXX, v. 394-395.

Voz chiens de trace et voz lemiers
Menez au bois tost sanz laissier
Il nous convient aler chacier:
Le roy veult istre[622].

L'arrivée effective des animaux dans la forêt ne révèle la présence que de deux couples de chiens. Entre la préparation et la réalisation effective des recommandations, il existe parfois une différence qui pouvait soit décevoir le public, soit contribuer à accroître l'attente qui, une fois révolue, laissait place au seul plaisir des sens. Les textes oscillent ainsi entre la précision référentielle et une indétermination propre à la fiction, qui favorise l'apparition de la merveille, du miracle. Tandis qu'on peut penser que la première renvoie à une réalité scénique, la seconde permet d'individualiser la réception en laissant place à l'imagination, qui varie selon les expériences de chacun. Entre le jeu et le texte, il existe donc un *jeu* dont il est parfois difficile de sonder l'importance. Comment savoir si le texte décrit une réalité scénique ou bien grossit illusoirement le décor ? Bien que l'impossibilité de répondre à cette question puisse gêner l'historien, qui échoue à obtenir des réponses concrètes, il faut conclure au fait que la béance entre le texte et la scène est le signe de l'adaptation permanente du jeu à son public : le texte fournit plus de spectacle quand le dispositif en souffre, et se fait discret pour laisser place à la récréation des sens dans les moments spectaculaires.

À cet égard, l'apparition d'animaux sur la scène constituait une véritable *acmé*. Dorothy Penn estime à propos des chiens et des chevaux qu'il s'agissait d'animaux véritables, qu'on faisait patienter à l'extérieur de la salle le plus longtemps possible avant qu'ils soient menés sur scène[623]. Elle appuie son hypothèse sur les affirmations de l'historien Froissart, qui rapporte la tenue d'une joute en 1389 dans une salle de banquet – concluant ainsi : « if horses could enter banquet halls, they could tread the boards[624] ». Dorothy Penn s'oppose en cela à l'hypothèse d'Émile Roy, qui suggère la présence d'animaux mécanisés, dotés de roues, dont l'usage est attesté à la même époque[625]. De fait, l'aspect dramatique aurait sans doute été amoindri en recourant à des chevaux mécaniques. Un autre indice suggérerait l'usage d'animaux réels : les personnages se servent des chevaux de manière très momentanée, tel le roi du M. XXX, qui souhaite se rendre au bois à pied mais chasser à cheval (v. 953-957) ; sa fille, lorsqu'elle se perd, est finalement invitée à descendre de cheval par l'*Ennemi*, devant la hutte de Jehan, au plus profond de la forêt :

L'ENNEMI
Dame, **descendez** a court plait:

[622] M. XXX, v. 189-194.
[623] Dorothy Penn précise que l'étable elle-même est souvent évoquée, notamment dans le *Miracle de Theodore* (M. XVIII).
[624] « Si les chevaux pouvaient entrer dans les salles de banquet, ils pouvaient fouler les planches » – D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, p. 34.
[625] Émile Roy, *Études sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle, op. cit.* , p. 135 note a.

Mon seigneur a vostre personne
Son hostel de cuer habandonne,
Je vous dy voir.
LA FILLE
Dieu li en vueille gré savoir!
Et je li promet bien sanz faille
Ceste bonté, s' il chiet a taille,
A double rendre.
L'ENNEMI
Ce cheval vueil en cure prendre :
Laissiez le moy.
LA FILLE
Si fas je, mon ami, par foy:
Faites en a vostre plaisir[626].

Tout porte à croire que, dans cette scène, le diable prend en charge le cheval pour le mener en dehors de l'espace de jeu. Le diable ajoute alors à sa fonction dramatique un rôle d'auxiliaire technique, en se muant pour quelques instants en écuyer. En outre, la diligence de l'Ennemi à prendre soin du cheval signale l'irréversibilité de la perdition de la jeune fille : en se séparant du cheval, animal noble, emblème de la civilisation, la jeune fille devient la proie de la sauvagerie de l'ermite possédé. Le blanc cerf du *Miracle de la fille d'un roy*, quant à lui, devait nécessairement être mécanisé[627], et abriter un acteur, puisque l'animal est doué de parole (M. XXXVII, v. 2904-2929). Il faut donc conclure à la coexistence sur scène d'animaux véritables et factices – réels quand ils sont communs, domestiqués et inoffensifs (les chiens, les chevaux, les lièvres), factices quand ils sont merveilleux ou dangereux (c'est le cas du blanc cerf du M. XXXVII ou des lions évoqués plus haut, lors du martyre de saint Ignace, M. XXIV). La parole des personnages contribue à doter de la même authenticité le cheval et le blanc cerf, dans un même mouvement herméneutique.

La scène de chasse expose une violence récréative, ludique. *A priori* moins ambiguë que le martyre ou la guerre dans la mesure où elle est reconnue comme un véritable *esbat*, elle met en œuvre des dispositifs complexes et contraignants. Elle n'est toutefois pas exempte de profondeur : intimement liée à la question de l'initiation sexuelle, elle convoque sur la scène des *Miracles* des interrogations éthiques fondamentales. Sa reprise régulière au cours du corpus, et particulièrement au début de son dernier quart, témoigne clairement du succès du spectacle qu'elle propose auprès du public, qui a notamment dû goûter le plaisir procuré par l'apparition d'animaux sur la scène. La scène de chasse peut ainsi être considérée comme un témoignage historique à deux niveaux. D'abord, elle renseigne sur la complexité des codes présidant à son déroulement. Tout comme le

[626] M. XXX, v. 465-476.
[627] Là encore, Dorothy Penn fonde ses hypothèses sur Froissart, qui évoque les cerfs blancs du cortège d'Isabel de Bavière, animés de façon complète, en 1389. Le blanc cerf est d'ailleurs très à la mode, sous Charles VI : le roi en fit un rêve marquant. Son apparition sur la scène des *Miracles* est une réaction à la mode de ce motif depuis les romans arthuriens (voir *supra*).

martyre ou la guerre, la chasse prend des allures rituelles, malgré son caractère tout à fait profane. L'ambition grandissante de l'épisode permet en outre de mettre au jour le mimétisme croissant de l'aristocratie à l'œuvre dans les *Miracles*. L'ennoblissement progressif des proies – du lièvre au blanc cerf –, des moyens de déplacement – du pédestre à l'équestre, l'apparition d'un personnel spécialisé en vénerie soulignent la distance progressivement prise avec les mœurs bourgeoises dans les *MNDpp* pour jouer à épouser, de plus en plus, les habitudes aristocratiques, ainsi que le remarque Karoly Ginter : « Ces *Miracles* sont une preuve de la puissance qu'occupent ces artisans dans la société parisienne du XIVe siècle. L'imitation est au cœur des principes d'adaptation »[628]. L'adaptation des sources narratives en jeu est en effet influencée par l'idéal nobiliaire auquel aspirent les bourgeois orfèvres : la petite chasse bourgeoise se change en chasse à courre ; l'ultime proie que l'on poursuit dans les Miracles, le blanc cerf, est d'ailleurs un emblème royal. Les scènes de chasse dessinent alors un portrait fantasmé de la royauté et de l'aristocratie : raffinement des codes, multiplication des rites, du matériel[629], des armes signalent le plaisir pris par les auteurs et le public à imiter les Grands. Ainsi, la surenchère spectaculaire, sans doute permise par une amélioration des moyens techniques et financiers dédiés à la mise en scène, trouve très probablement ses causes dans la construction identitaire et idéologique de la Confrérie des Orfèvres.

Par ailleurs, l'épisode cynégétique constitue un troisième témoignage du goût pour la violence dans l'écriture des *Miracles.* D'apparence plus légère que les autres syntagmes de violence ritualisée des *MNDpp*, la chasse se donne pourtant à lire comme un trope de la sauvagerie masculine, tout particulièrement exercée contre les femmes. La récurrence du sujet au sein du corpus semblerait témoigner d'un souci de la condition féminine. Celui-ci naîtrait de la préoccupation des confrères pour le religieux, favorisée par leur dévotion à la Vierge, mais pourrait également provenir d'une inquiétude sociale à l'égard du traitement réservé aux femmes. La confrérie, en jouant ces pièces, aurait cherché à corriger les mœurs violentes. Cette hypothèse en appelle toutefois une autre, qui ne l'exclut pas : la condamnation implicite de la prédation sexuelle peut également témoigner de la volonté de réguler les mœurs des hommes, et inviter à la maîtrise de soi. L'écriture des *Miracles* se situerait alors dans la tradition grégorienne où le désir, soumis à un fort contrôle est une preuve de virilité[630].

Quoi qu'il en soit, la congruence thématique entre la séquence cynégétique et la pièce dans

---

[628] Karoly Ginter, *La Société médiévale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Paris, 1969, p. 14.

[629] On évoque par exemple les *roiz* et le *raisieux* (des *rêts* de différentes dimensions) dans le *Miracle de saint Jehan le Paulu.* La scène de chasse décrit avec une acuité référentielle particulière les réalités de l'activité.

[630] Sur ces questions, voir Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XIIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 48-49.

laquelle elle s'inscrit révèle la façon dont le dramatique peut soutenir la portée éthique du Miracle : en reproduisant à l'échelle du syntagme dramatique ses enjeux, le jeu s'affirme en tant qu'objet didactique offert à la conscience de chaque spectateur. Le caractère récréatif de la chasse instaure une double distance dans la réception, un jeu dans le jeu qui favorise l'interprétation individuelle. Témoignage historique du rituel cynégétique et image intemporelle du désir de cruauté qui anime l'Homme, la scène de chasse dans les *MNDpp* signale la superposition permanente des niveaux de signification du spectacle.

Conclusions : le succès de la violence sur la scène

Le martyre, la guerre et la chasse dressent un panorama des stratégies adoptées par les auteurs des *MNDpp* pour mettre en scène la violence. Elles sont de plusieurs types : tout d'abord, nous avons mis en évidence la parenté thématique de ces scènes, qui transparaît à travers de puissants réseaux lexicaux ou bien la récurrence de chorégraphies similaires – comme l'isotopie de la nourriture utilisée dans les scènes de martyre et lors de l'humiliation des héroïnes persécutées, ou encore la multiplication des déplacements lors des scènes de bataille et de chasse. Ensuite, la proportion prise par ces séquences témoigne de leur nécessité scénaristique : tandis que la scène de torture constitue entre un sixième et un tiers de la pièce, les scènes de guerre et de chasse sont plus anecdotiques. En outre, si aucune amplification significative n'apparaît dans la scène de martyre ou de guerre, elle est évidente dans la scène de chasse. Ce développement témoigne de l'autonomie de la séquence vis-à-vis du scénario de la pièce ; toutefois, particulièrement repérable, la croissance de la scène au sein du *Miracle* ne nuit pas à l'harmonie de l'ensemble. Ce phénomène s'explique par le fait que l'amplification n'est pas textuelle, mais spectaculaire et doit donc être entrevue comme une intensification des moyens scéniques. En cela, la scène de chasse suit le développement général du spectaculaire dans les *MNDpp* : les dernières pièces font la somme de toutes les expériences dramatiques et sélectionnent ainsi quelques syntagmes au fort potentiel théâtral – dont le martyre, la guerre et la chasse sont emblématiques, comme pour parfaire leur mise en scène : les enchaînements, les déplacements, le rythme et les moyens scéniques semblent ainsi faire l'objet d'une recherche accrue.

La violence ainsi constituée en une scène ou en une série de scènes (tel le martyre) s'institue en étape nécessaire du *MNDpp* : dans la deuxième moitié du corpus, tout miracle comprend un des

syntagmes violents étudiés, chacun s'excluant mutuellement[631]. En outre, la réapparition de chacun de ces syntagmes au fil du corpus montre que les drames fonctionnent selon une logique cyclique qui s'établit lentement. Dans les trois cas étudiés, la scène apparaît une première fois dans la première moitié du corpus, avant d'être reprise dans la seconde moitié, où elle apparaît à plusieurs reprises et de façon périodique. La violence semble donc faire l'objet d'une interrogation protéiforme dont les évolutions laissent deviner le profil spirituel des commanditaires et des auteurs des pièces.

En définitive, si le succès de la violence sur la scène obéit bien à une logique dramatique, il correspond également à un besoin communautaire. Il s'agit en effet de nourrir le public de spectacle, de le mystifier autant que possible pour le récréer davantage et le rendre émotionnellement disponible à l'édification, religieuse ou bien plus largement éthique, selon les types de scène. Dans cette optique, les épisodes de violence accroissent le degré de cruauté des *Miracles*, *réalistes* au sens où ils soumettent à la vue le jeu des corps souffrants, et en même temps maintiennent une part d'émerveillement – grâce à la mise en scène d'animaux véritables ou mécaniques, par exemple – et cultivent la curiosité des spectateurs – à l'occasion des scènes de torture notamment. Ainsi, la représentation de la violence à travers ces scènes provoque chez le public des émotions variées – mystique à travers le martyre, épique lors de la scène de combat, ludique à l'occasion de la séquence cynégétique. Ces adaptations de la violence à des sujets particuliers rendent compte d'un mouvement général de contrôle de la violence, qu'on voit apparaître également dans l'iconographie de la même époque, comme le souligne Christiane Raynaud : « l'État naissant se construit en canalisant la violence par la guerre et les châtiments. Entre le public et le privé, l'État nouvelle manière est seul pour discipliner, modérer et ordonner[632] ». Les *Miracles* des Orfèvres rendent compte de cette régulation en transformant les codes en stratégies chorégraphiques, en convertissant le code social en code dramatique.

Cette stratégie univoque de contrôle se manifeste sous différentes formes. Ainsi, une ligne de partage semble se constituer dans les *Miracles* entre la violence religieuse et la violence laïque. D'une part, les *Miracles* centrés autour d'un héros profane font davantage l'objet d'expérimentations spectaculaires : le divin y étant plus discret, il apparaît davantage dans les feintes que dans l'intrigue, plus dans les images suggérées que dans les discours. C'est particulièrement le cas dans les *Miracles* d'héroïnes persécutées, qui présentent des scènes de chasse, des voyages en bateau ou des scènes de combat. Dans ces *Miracles,* le spectaculaire vient compenser la discrétion des figures

[631] Sauf dans le *Miracle de la fille d'un roi* (M. XXXVII), terrain d'expérimentations et de réussites scénographiques, qui comprend une scène de bataille et une scène de chasse.

[632] Christiane Raynaud, *La Violence au Moyen Âge, XIIIe-XVe siècle : d'après les livres d'histoire en français*, Paris, le Léopard d'or, 1991, p. 31.

divines afin de suggérer la puissance omniprésente de Dieu. La violence de la contemplation des saints, quant à elle, correspond à la tendance hyperbolique, à la fin du Moyen Âge, à adorer les plaies du Christ. En effet, la violence démonstrative du martyre actualise la Passion ; en tant que telle, elle doit être entrevue comme la preuve de l'amour de Dieu pour les hommes et la promesse de la rédemption, conformément à la parole de Pierre : « dans la mesure où vous participez aux souffrances du Christ, réjouissez-vous, afin que, lors de la révélation de sa gloire, vous vous réjouissiez dans l'allégresse » (I P, 4, 13)[633]. Le martyre mis en scène comporte toutefois une dimension plus trouble, liée à un besoin de cruauté, que le théâtre parvient à mettre à distance en le représentant. Il en va de même pour la violence guerrière : la subordination de la violence au politique rend le combat moralement acceptable. Les miracles à sujet religieux mettent donc en place une violence plus explicitement mystique qui suscite la dévotion ; les autres revêtent une dimension exemplaire. Dans tous les cas, la présence de Dieu est suggérée avec force à travers son action providentielle.

B --Silences et insuccès

Les phénomènes de reprise ou d'amplification des scènes révèlent la tendance des *MNDpp* à obéir à une logique d'écriture cyclique et sérielle. Toutefois, toutes les scènes des miracles ne fonctionnent pas de la même manière ni ne possèdent le même degré d'autonomie. De fait, certaines séquences apparaissent de manière diffuse tout au long du corpus, sans jamais faire l'objet d'un développement particulier : c'est le cas de la scène de taverne. D'autres, comme la scène infernale, semblent bénéficier d'une certaine popularité au début du corpus avant d'être progressivement délaissées. Sonder ces scènes mineures et ces séquences dédaignées permet de compléter l'étude du processus scriptural du recueil. D'une part, l'analyse de la représentation de la taverne au fil du corpus visera à mettre en lumière les procédés dramaturgiques qui organisent la scène des miracles : la taverne étant fondamentalement située en marge de la pièce, elle contribue à comprendre ce qui en constitue le centre. Analyser les raisons de cette marginalité permet également d'interroger le système de valeurs qui sous-tend les *MNDpp* et la façon dont ce système se traduit en termes scénographiques et cinétiques. La scène infernale, qui semble progressivement délaissée, fournit des indices de l'évolution de ce système au fil du temps.

1. La taverne, le « hors-champ » du miracle

[633] Cité par Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 30.

Au Moyen Âge, la taverne fait partie du quotidien : elle représente par excellence le lieu de la convivialité et de la fête. Son importance croît tout au long de l'époque médiévale : on dénombre pas moins de deux cents débits de boisson à Paris au XVe siècle[634]. Lieu d'ivresse et de débauche, la taverne est toutefois entrevue avec méfiance : espace de la marginalité intégré au cœur du tissu urbain, elle comporte une dimension subversive. Comme le note Nicole Gonthier, la taverne est en effet le lieu de rencontre « des couche-tard, des individus qui ne réintègrent pas l'espace familial après une journée de dur labeur »[635] et, parfois, le cadre de pratiques déclarées illicites par les pouvoirs laïcs et ecclésiastiques, telles que le jeu ou la prostitution.

Très tôt, le théâtre a intégré cet espace à celui de la scène. En migrant ainsi vers l'univers dramatique, le lieu a conservé sa dimension subversive et est devenu un pôle négatif de l'espace théâtral[636]. Ainsi, les pièces arrageoises du XIIIe siècle font de la taverne un lieu de perdition pour le malheureux protagoniste qui s'y aventure : c'est le cas de Courtois, héros éponyme de *Courtois d'Arras*[637], ou de l'Adam du *Jeu de la Feuillée*[638]. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, le lieu est assailli par des voleurs et une armée de païens. Qu'elle soit peuplée ou envahie de personnages inquiétants, la taverne, parfois convertie en auberge, est dotée d'une dimension immorale : elle exerce une forte attraction avant de rejeter sur les routes les voyageurs naïfs ou les truands qui viennent y tenter leur chance. Dans le théâtre arrageois du XIIIe siècle, la taverne n'est pas le théâtre de quelques séquences : elle en constitue le lieu essentiel, sinon unique.

Dans les *MNDpp*, la représentation de la taverne subit un traitement bien différent, tant sur le plan scénique que sur le plan symbolique. On repère deux types de séquences liées à la taverne : celles où on évoque un départ vers ce lieu et celles, bien moins fréquentes, qui induisent la représentation du lieu sur scène. Cet espace qui, dans les jeux arrageois, incitait les personnages à une marginalisation sociale et morale, est désormais situé à la marge, bien concrète, de l'espace scénique. En outre, la taverne, pôle attractif du jeu arrageois, devient dans le corpus un lieu anecdotique où les personnages secondaires disent aller pour trinquer à la fin d'une tâche pénible ou pour fêter un événement. Dès lors, la taverne ne constitue plus que très rarement une mansion à part entière ; au contraire, elle est le plus souvent rejetée en dehors de l'espace de jeu et devient un

---

634 Jacques Rossiaud, *in* Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, Tome 2, *La ville médiévale, des Carolingiens à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1980, p. 551, cité par Nicole Gonthier, *Cris de haine et rites d'unité. La violence dans les villes, XIIIe-XVIe siècles*, Turnhout, Brepols, 1992, p. 98.

635 *Idem.*

636 Voir à ce sujet les études de Guy Paoli, *La Taverne au Moyen Âge : Arras et l'espace picard*, Lille III, ANRT, 1988 ; Jean Dufournet, « La taverne dans le théâtre arrageois du XIIIe siècle » dans *Farai chansoneta novele. Hommage à Jean-Charles Payen*, Presses universitaires de Caen, Caen, 1980, p. 161-174 ; Henri Rey-Flaud, « Signification de la Taverne et herméneutique du vin » dans *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, *op. cit.*, p. 102-128.

637 Jean Dufournet, *Courtois d'Arras : L'enfant prodigue*, Paris, GF- Flammarion, 1999.

638 Adam de La Halle, *Le Jeu de la feuillée*, traduit par Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1989.

horizon où s'anéantissent les personnages aux yeux des spectateurs. Pourtant, on l'évoque souvent : les personnages se délectent à l'idée de s'y rendre et appellent de leurs vœux le moment de disparaître entre ses murs.

Enquêter sur cette étonnante discrétion de la taverne dans nos *Miracles* permet de mettre au jour plusieurs phénomènes. D'abord, l'étude révèle l'évolution de la représentation de l'espace à travers la représentation de la taverne, entre le théâtre arrageois et le théâtre des orfèvres parisiens[639]. Ensuite, l'analyse montre que le lieu occupe d'étonnantes fonctions : la taverne devient un outil dramaturgique suggérant le départ des personnages vers les coulisses ; en outre, l'évocation de ce hors-scène fourmillant permet d'ancrer davantage le jeu dans l'espace référentiel des orfèvres parisiens. Enfin, l'analyse de ses rares représentations permet de rendre compte de l'évolution de la perception de cet espace, qui perd de sa négativité en passant à la scène. Ainsi, malgré la discrétion du lieu dans le corpus, la taverne permet de comprendre la spécificité de la scène des *MNDpp* vis-à-vis des productions antérieures et renseigne ainsi sur la singularité de son public, parisien et dévot.

Repérer les apparitions de la taverne requiert tout d'abord une étude minutieuse de ses appellations, car sa désignation est souvent flottante. En effet, le lieu est très rarement qualifié de *taverne* dans le corpus, mais plus souvent d'*ostel*/*hostel.* Ce terme désigne alors une auberge, qui propose, en plus de la boisson des tavernes, le gîte et le couvert. Toutefois, dans l'ancienne langue, le terme *hostel* recouvre de nombreuses significations, ce qui complexifie encore l'identification : il peut aussi bien faire référence à une humble demeure bourgeoise qu'à un palais seigneurial, à une auberge qu'à un bâtiment officiel[640]. Pour reconnaître une occurrence évidente de la taverne, il faut donc déterminer des critères supplémentaires à rechercher dans le discours des personnages : l'évocation de la consommation de boisson, vin ou cervoise, l'allusion à un *tavernier* ou à un *ostellier*/ une *ostellière*, et surtout, la spécification du nom précis de l'établissement permettent de reconnaître le lieu. La recherche aboutit alors à un nombre assez réduit de références, compte tenu de la banalité de l'endroit[641]. Une ligne de partage apparaît alors : selon qu'elle est simplement

[639] Évolution repérée par Pascale Dumont : « [...]au gré de l'exploration progressive du monde, s'est forgée peu à peu une vision du monde plus unifiée qui prélude à celle des époques historiques ultérieures. Et on constate que, parallèlement, [...]dès la suite du XIVe siècle,[...] les œuvres, quasi sans exception, pratiquent désormais le déplacement entre plusieurs espaces, parfois proches, parfois éloignés, et où la suggestion du voyage devient évidente, pour ne pas dire impérative. » – Pascale Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? », art. cit., p. 235.

[640] *DMF*, entrée « hotel ».

[641] Deux occurrences d' « ostel » (M. XXXVI, v. 104 ; M. XXXVIII, v. 1525) et quatre d' « hostel » (M. XII, v. 927 ; M. XXVII, 1590 ; M. XXXI, v. 2310 ; M. XXVIII, v. 965) sont à entrevoir comme des références probables à une auberge. On trouve en outre cinq occurrences du substantif « taverne » : M. XXXVI, v. 273 ; M. XL, v. 2025 et 2035 ; M. IX, v. 1046 ; M. XV, v. 603. On évoque en outre un « tavernier » et un « cervoisier » M. XXXV, v. 235 et 236. Les références à des lieux précis sont courantes, voir notamment : « chez Petillon à la *Lymace* », M. XV, v.

évoquée ou mise en scène, le lieu fera l'objet d'une désignation différente. Si l'ancrage de la taverne dans l'univers de connaissance des spectateurs est particulièrement activé lorsqu'on y fait allusion pour s'y rendre, le lieu, lorsqu'il est concrètement mis en espace, perd sa dimension référentielle réelle pour devenir un espace dramatique, fictionnel et partant plus universel. Cette déperdition référentielle entre l'allusion et la représentation s'accompagne d'une atténuation de la symbolique négative du lieu.

Lorsqu'un personnage fait allusion à la taverne, c'est la plupart du temps dans l'objectif de s'y rendre. Le lieu est alors désigné à l'aide de termes particulièrement référentiels qui l'ancrent dans la réalité quotidienne des orfèvres parisiens. La taverne fait ainsi entrer l'univers de connaissance des spectateurs sur l'espace de jeu, tout particulièrement lorsque la scène se déroule à Paris. La première scène du *Miracle de Pierre le Changeur* est à ce titre emblématique. Trois « povres », nommés Didier, Menait et Gile, y font l'éloge de leurs bienfaiteurs :

DEUXIESME POVRE		Si fait aussi un bon bourgeois	
C' est bien. Or pensez d' assommer,	60	C' on appelle **Pierre le Maistre**.	85
Vous deux, quans je vous en diray.		Si tost qu' a son huis me voit mettre,	
Premiérement vous nommeray		Je ne fail point, quel jour que soit,	
Une dame ja bien viellete		Que de ses biens il ne m' envoit	
Qui veuve est, appellée **Huguette** :		Pain ou argent.	
A son hostel ne faux je goute	65	TROISIESME POVRE	
Que touz jours n'y aie, sanz doubte,		Quant tu as tant de bonne gent	90
Char ou poisson, potage ou pain,		A chalans, tu doiz estre riche.	
Puis qu' a son huis d'aler me pain;		Ne cuides pas que je te triche,	
Dieu ses biens li croisse et foisonne!		Je n' en sui pas de tant acointe:	
Après souvent aussi me donne	70	Je n' ay seulement qu' a la pointe	
Une seue bonne voisine		Saint Eutasse un tournois par jour.	95
Que Dieu face de gloire digne,		D' ilec je m' en vois sanz sejour	
Qui surnommée est **la Bossue** ;		**Par les halles au Grant Godet,**	
Riche femme est, assez cossue :		**Puis a Simon Triquefadet,**	
D' elle, chascun jour de karesme,	75	Qui demeure **au port Nostre Dame.**	
Ay une escuelle que j'esme		**D' ilec m' en revien a la dame**	100
Et prise a plus de six deniers.		**Du Chastel, la femme Raulin:**	
Aussi me donne voulentiers		La ay je du pain et du vin	
Un preudomme c'on nomme **Hernault**		Et de la char et du potage;	
De Bisquariel ; Diex le consault!	80	C' est l'ostel ou plus d' avantage	
De moy donner rest moult engrant		Ay entre touz[642].	105
Un c' on nomme **Jourdain le Grant**,			
Toutes foiz qu' a son hostel vois;			

L'extrait met en lumière les deux phénomènes d'ambiguïté et de référentialité précédemment évoqués. Il est en effet difficile d'affirmer si toutes les occurrences du terme *ostel* font référence à

274 ; « Robert de Ruffes / Assez près du four Saint Martin », M. XXXV, v. 230 ; « Pierre Filion », v. 238 ; « *Grant Godet* », M. XXXVI, v. 97 ; « Colin Hallé », M. XXXVIII, v. 573 ; « *La Teste Noire »,* v. 1520. Les allusions sont parfois très discrètes : les personnages disent simplement « aller boire » (par exemple dans le M. X, *Miracle d'un marchant et un* larron).

642 M. XXXVI, v. 62-105.

une auberge ou à un bienfaiteur quelconque. Le texte semble d'ailleurs cultiver l'incertitude : certains lieux font référence à un établissement identifié (c'est le cas du *Grant Godet*[643]), d'autres, désignés par le nom de l'hôte, semblent référer à des adresses de particuliers (*Huguette, la Bossue*[644], *Hernaut de Bisquariel, Jourdain le Grant, Pierre le Maistre*[645], *la femme Raulin*). *Gille,* le « troisiesme pauvre », peint ainsi à ses compagnons le parcours singulier de sa mendicité hypocrite et gloutonne. En confondant maisons et auberges, les trois indigents sont présentés de manière caricaturale et satirique sous les traits d'oisifs et de parasites. Toutefois, les multiples noms lancés par Menait et Gile semblent confirmer la réalité de la cartographie qu'ils complètent tour à tour. Il est fort probable que les compères évoquent des personnalités parisiennes existantes et connues du public pour leur charité. Ces patronymes réalistes, et sans doute réels, se mêlent à des noms fantaisistes – par exemple, le nom de *Simon Triquefadet*, qui est un sobriquet amusant, ne faisant pas nécessairement référence à une personne réelle[646]. Naviguant ainsi entre référence et truculence, le monde urbain apparaît sous de vives couleurs ; il est doté d'une épaisseur authentique, malgré l'ambiguïté persistante. En choisissant de débuter dans la marge, tant au niveau discursif – évocation d'un ailleurs qui n'est pas représenté sur scène, mais qui existe bel et bien – que personnel, en confiant aux trois *povres* le soin d'ouvrir le jeu, le *Miracle de Pierre le changeur* fait un choix dramaturgique particulièrement efficace : le choix du décentrement se prête particulièrement à la fonction d'exposition de l'ouverture du jeu, qui en tant que seuil doit convier le spectateur à entrer dans le drame.

Lorsqu'elle est seulement évoquée, la taverne désigne donc un lieu extérieur, doté de l'épaisseur du réel. En outre, son apparition est motivée par une nécessité dramatique : son évocation traduit, en termes couverts, le départ des personnages de l'espace de jeu vers les

[643] Émile Roy suggère d'ailleurs que les auteurs faisaient bien référence à un lieu spécifique : « Les auteurs des Miracles n'ont garde de confondre [...] le cabaret du Grant-Godet aux Halles, rue de la Cossonnerie, comme le dit « l'*Esbatement du mariaige des IIII fils Hemon ou les enseignes de plusieurs hostels de la ville de Paris sont nommés* » avec le Grant-Godet de Grève, rue de la Vannerie, mentionné par Villon dans son *Grant Testament* ». É. Roy, *Études sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle*, *op. cit.*, p. CXCI-CXCII. Même si le médiéviste ne connaissait pas l'identité des commanditaires à l'époque, il semble en effet pertinent de penser que le *Grant Godet* évoqué dans le texte est bien celui de la rue de la Cossonnerie, située à deux rues de l'église Saint Josse, où les orfèvres avaient leurs quartiers.

[644] Là encore, Emile Roy confirme la crédibilité du patronyme, qu'on retrouve dans l'ouvrage d'Hercule Géraud, *Paris sous Philippe le Bel : d'après des documents originaux et notamment d'après un manuscrit contenant le rôle de la taille imposée sur les habitants de Paris en 1292*, Paris, Impr. de Crapelet, 1837. – É. Roy, *ibid.*, p. CLXXXVIII.

[645] *L'Histoire de l'Église de Meaux* reproduit le texte d'une archive du Monastère Saint Fiacre attestant, en 1468, l'existence de « Perrette, vefve de feu Pierre le Maistre en son vivant Orfevre Bourgeois de Paris ; Jean et Charles ses enfans, aussi orfevres demeurant a Paris » – Toussaint Du Plessis, *Histoire de l'église de Meaux*, Paris, Julien-Michel Gandouin et Pierre-François Giffart, 1731, p. 259. Cette dynastie d'orfèvres existait probablement déjà au XIVe siècle, étant donné que la charge d'artisan se transmettait de génération en génération. Il est donc possible que parmi les noms mentionnés par les pauvres se trouvent quelques bourgeois orfèvres reconnus pour leur charité.

[646] On remarque le même phénomène dans le *Jeu de la Feuillée*, où les noms fantaisistes s'associent aux véritables patronymes des habitants d'Arras, comme l'enseigne l'index des noms propres composé par Jean Dufournet dans son édition (Adam de La Halle, *Le Jeu de la feuillée*, *op. cit.*).

« coulisses ». Le temps passé à la taverne équivaut alors à un temps mort, un temps d'attente pour les personnages dont le rôle dans l'économie du drame est suspendu pendant un instant plus ou moins long. La taverne s'assimilerait donc à ce que Henri Rey-Flaud appelle *lieu*, ces lieux qui « ne sont rien » : « ils ne sont que des « refuges (c'est le sens exact du synonyme alternatif « herberge ») qui jouent le rôle de nos coulisses modernes »[647] : les auteurs des *MNDpp* semblent jouer sur les mots en mettant en scène le départ vers l'*herberge.* C'est le cas dans *Le Miracle de Pierre le changeur*, où l'évocation de la taverne dès l'exposition prédit la future disparition des pauvres dans le néant que constitue l'extérieur de la scène. Devenus momentanément inutiles après le péché d'avarice que Pierre a commis envers eux, les pauvres quittent subtilement la scène en se déplaçant, comme à leur accoutumée, vers un nouveau lieu de débauche. L'auteur a toutefois pris soin de justifier cette défection : le *premier povre*, Didier, a gagé avec Menait qu'il obtiendrait l'aumône de Pierre, réputé comme l'homme le plus avare de la ville. Étonnamment victorieux, le mendiant revient vers son compère réclamer son dû :

PREMIER POVRE
Seigneurs, je revien, vez me ci, 250
Et vous afferme pour certain
Que sire Pierre de sa main
M' a donné ce pain qui est tendre.
Avant, Menait: sanz plus attendre,
Pour ta conscience apaier, 255
Vien la quarte de vin paier
Que gagié m' as.
DEUXIESME POVRE
Se Dieu t' aist, ne me mens pas,
Didier: l' as tu si pourmeu
Que ce pain que tiens receu 260
As de sa main?
PREMIER POVRE
Par la foy que doy saint Germain,
Oil, Menait.
TROISIESME POVRE
Je tien que de nouvel renait,
Quant aumosnier est devenu. 265
Marie ! il t' est bien advenu,
Car onques mais n'oy parler
Qu' a nul, tant y sceust aler,
Il donnast rien.
PREMIER POVRE
Je ne scé, mais je vous dy bien 270
Qu' il meismes ce don m' a fait.
Si vous pri, Menait, que de fait
En la taverne nous menez
Et ce pot de vin nous donnez
Qu' avez promis. 275
DEUXIESME POVRE

[647] Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 361.

Je le feray de cuer, amis,
Puis qu' ainsi est; or nous hastons,
Et si vous pri que nous chantons
En alant; suivez m'ou je vois.
Or sus, disons: Au bois, au bois ![648] 280

Le départ des pauvres de la scène, deux fois suggéré par Didier (v. 254-257 puis v. 272-275), est particulièrement mis en valeur, d'autant que le petit groupe finit par prendre la route dans un tumulte chanté. La fin de cette séquence revêt donc un aspect particulièrement récréatif et ludique. Mais curieusement, le jeu et le pari, traditionnellement affiliés à la taverne, sont ici présentés comme les prétextes de sa fréquentation. Cette dislocation des caractéristiques de la taverne est à l'image de l'éclatement de ses fonctions : le vice ne semble plus lui être intrinsèque, mais il vient à elle. La chanson à boire qu'entonnent les *trois povres* pour accompagner leur départ de la scène (v. 280) souligne toutefois l'étrangeté du lieu : le *bois* évoqué peut être le nom de l'établissement où ils se rendent, mais la forêt suggère également l'idée de marginalité, – idée d'autant plus soulignée par l'homonymie du *bois* et de la forme impérative de *boire*, la consommation excessive d'alcool étant un facteur évident de marginalisation. Dans cet exemple, la taverne semble donc être partiellement dépossédée de son atmosphère de vice : puisque les *Miracles* choisissent désormais de suivre les individus interlopes qui la fréquentent, elle cesse de constituer le lieu exclusif de la perdition morale[649] ; elle est surtout l'horizon d'un anéantissement physique, pour les besoins du théâtre.

Un autre exemple permet de consolider cette impression. Dans le *Miracle d'un pape qui vendist le basme* (M. VIII), l'évocation de la taverne offre l'évidence d'une utilisation purement dramatique. Le *bourgois,* heureux d'avoir conclu un marché avec le pape pour se débarrasser de l'entretien de deux lampes qui éclairaient une statue de la Vierge, rejoint ses *escuiers* en sa maison, bien décidé à aller fêter ce soulagement :

PREMIER ESCUIER
Est vostre besongne parfaitte? 195
Mon seigneur, dites nous en voir:
Grant desir avons du savoir,
Mais qu' il vous plaise.
LE BOURGOIS

[648] M. XXXVI, v. 250-280.

[649] Pascale Dumont note le phénomène inverse dans *Courtois d'Arras*, par exemple, à l'égard des personnages de Pourette et Manchevaire qui « ont quelque chose d'inquiétant : [elles] semblent sorties de nulle part et y retournent de nouveau, dès qu'elles ont réussi à séduire le jeune Courtois […]. Le jeu ne les suit pas dans leurs déplacements : il se contente de les faire apparaître et disparaître, sans conférer la moindre réalité dramatique à leurs allées et venues » – P. Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? », art. cit., p. 220-221. Les *povres* de ce *Miracle*, et des *MNDpp* en général, sont présentés à rebours de ce modèle : on ne suit que leurs allées et venues, tandis que leur disparition dans l'antre des tavernes reste celée aux yeux des spectateurs. Ce phénomène traduit une différence de signification des mouvements entre les deux oeuvres : les *povres* se caractérisent surtout par leur déplacements, tandis que les mouvements de Pourette et Manchevaire à l'extérieur de la taverne ne font pas l'objet d'une focalisation particulière.

Oil, voir, soiez ent tout ayse;
Vezcy lettre que j' en apport. 200
Alons men dyner par deport
Au meilleur vin que nous sarons,
Et illec nous desgoiserons
Toute vesprée.
PREMIER ESCUIER
Qui fust en celle belle prée, 205
Sire, qui est chiez Guillemin
Enguerren ! il y a bon vin
Et mesnie bien serviable
Et bien gente, et si delictable
Que c' est merveille. 210
SECOND ESUIER
Il dit voir, sire. Il nous conseille
Si bien vraiement que ne say
Lyeu nul si faitiz ne si gay
Pour prendre esbat.
LE BOURGOIS
Or y alons donc sanz debat. 215
Mouvez entre vous deux devant:
De près vous pens aler suivant,
N' en doubtez mie.
PREMIER ESCUIER
Alons men en celle gaudie,
Puis qu' il li plaist appertement. 220
Or nous suivez, sire, briefment;
Devant alons.
LE BOURGOIS
Vous m' arez touzjours aux talons,
Je vous promet.
---------- [changement de lieu]
LE PAPE
Seigneurs cardinaux, avis m' est 225
C' om m' ait le corps tresbien batu,
Tant sui de sommeil abatu.
Il m' esconvient dormir un poy:
Alez chascun a son recoy
Tant que vous mande[650]. 230

On vérifie encore une fois le caractère référentiel de la taverne, désignée par le nom de son propriétaire, « Guillemin Enguerren ». Mais surtout, le dialogue dévoile bien le rôle purement formel du débit de boissons : il est ici un simple outil dramaturgique qui traduit les actions parallèles se succédant dans le temps du jeu. En effet, le retour du bourgeois chez lui ne revêt qu'un intérêt informatif limité : il s'agit seulement pour lui d'annoncer la bonne nouvelle à ses domestiques à qui il a précédemment recommandé d'attendre son retour. Le départ du groupe pour la taverne permet de justifier, au sein de l'intrigue, le passage à une nouvelle séquence, où l'on retrouve dans son palais le pape qui, très fatigué, s'apprête à dormir. La similarité des deux activités renforce

[650] M. VIII, v. 195-230.

l'effet de simultanéité : le délassement du bourgeois fait écho au sommeil qui assaille le pape. Ivresse des sens, sommeil de la raison : ces deux horizons traduisent successivement sur la scène la faute commise par les deux partis qui ont précédemment conclu la simonie. Par ailleurs, le dialogue permet ici de saisir les valeurs liées à la taverne : l'isotopie du délassement et de « l'esbat », soutenue par de nombreuses formules positives, dépeint un véritable Pays de Cocagne, une utopie rejetée en dehors des marges de la scène. Toutefois, malgré l'éloge qu'en font les pécheurs, la taverne conserve une dimension négative.

Si les effets de proximité et de banalité du lieu semblent avoir rehaussé la réputation de la taverne, son évocation reste majoritairement prise en charge par des personnages négatifs, ou bien secondaires : les pauvres, les sergents et les pécheurs constituent l'essentiel de sa clientèle. En outre, dans l'économie du drame, l'évocation de la taverne apparaît souvent dans un contexte négatif : c'est sur le chemin de la taverne que le marchand du *Miracle d'un marchant et un larron* M. XI) se fait surprendre par un voleur ; les sergents de l'empereur, dans le *Miracle de saint Laurent* (M. XXXVIII), n'ont de cesse de s'y rendre, mais c'est en leur absence que se produit l'assassinat de Philippe ; les mendiants y passent leur temps et y dépensent le moindre sou[651]. Se rendre à la taverne apparaît comme une défection, par les personnages, de l'espace de jeu, une renonciation à l'action, alors même que ce départ est rendu nécessaire par l'économie du jeu. Ainsi, par un habile stratagème, les auteurs des *Miracles* changent la nécessité dramatique de la sortie de scène en caractérisation morale : les clients de la taverne délaissent leur fonction, leur famille et quittent l'espace public, représenté par la scène, pour l'oubli offert par le vin[652]. Un exemple issu du *Miracle d'un marchant et un juif* montre avec clarté comment la disparition hors de l'espace de jeu est discrètement dotée d'une valeur morale. La pièce reprend le paradigme de la scène de pauvres, comme dans *Le Miracle de Pierre le changeur.* L'exposition se fixe pour objectif d'illustrer la générosité d'Audry, dont l'écuyer affirme qu'il « Il donne au povre, il donne au riche, / Du sien n' est point aver ne chiche »[653]. En quelques vers, le bourgeois a donc successivement invité l'évêque à un

[651] D'autres exemples sont analysés par Pascale Dumont : notamment, le juge du *Miracle de un enfant que Nostre Dame resucita*, M. XV, dénonce « le vin des tavernes et l'argent qu'on y dépense », accusant son sergent « de relaxer les prévenus en échange de boisson et de pot-de-vin, plutôt que de les lui amener ». Voir Pascale Dumont, « Boire et manger dans le théâtre religieux des XIIIe et XIVe siècles : est-ce un modèle à suivre ? » dans Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert (dir.), *« Contez me tout » : mélanges de langues et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2006, p. 83.

[652] Perte d'énergie et perte de temps, comme l'affirme Bernard Ribémont : « L'ivresse grandissant avec la consommation peut aussi apparaître comme un vol du temps. Car l'homme perd la conscience de la durée et, conjointement, la volonté de remplir le temps que Dieu lui a donné avec ses devoirs de chrétien et de membre d'une société particulièrement structurée dans laquelle chacun a un rôle à remplir. Le buveur est donc finalement en infraction par rapport au temps du travail, et le tavernier, qui profite toujours plus de ce temps gaspillé, s'identifie à l'usurier qui, plus le temps passe, plus gagne d'argent, sans véritablement fournir de travail ». Bernard Ribémont, « Arras, le vin, la taverne et le "capitalisme" », *Le Moyen Âge*, 2005, Tome CXI, n° 1, p. 60-61.

[653] M. XXXV, v. 66-67.

plantureux dîner puis donné une belle aumône à un groupe de pauvres. Le jeu met ensuite en scène la réaction de chaque groupe face à la singulière prodigalité du bourgeois. Les pauvres décident bien vite d'aller dépenser leur argent dans la nourriture et le vin. Dans cette séquence, la taverne fait l'objet d'une représentation complexe, entre réalité et symbole :

PREMIER POVRE
Seigneurs, escoutez me parler.
Yci maishuit estre pourrons,
Mais je tien que nous n' y ferons
De nostre prouffit qu' un petit; 220
Et j' ay trop bien bon appetit
De mengier et s' ay soif trop grant.
A nul de vous le cuer engrant
D' avec moy venir sanz attendre
Trois deniers ou quatre despendre? 225
Qu' en dictes vous?
DEUXIESME POVRE
S' aler y voeil, ou irons nous?
Or ne me truffes.
PREMIER POVRE
Nous yrons chiez Robert de Ruffes
Assez près du four Saint Martin. 230
A trois tournois y arons vin
Et bon et gent.
LE TIERS POVRE
Il y va et vient trop de gent;
Tu diz en la fourmajerie
Assez près de la guanterie ? 235
Mais alon chiez le tavernier
Qui soloit estre cervoisier,
C'on nomme Pierre Filion.
J'ay trop bien en regipcion
Qu' i serons miex. 240
LE QUART POVRE
Tu as dit voir, se m' aist Diex:
Il y a pour nous meilleur place.
C' est a la pointe saint Uitasse,
Oultre un petit.
PREMIER POVRE
Or vien avant, puis qu' il est dit : 245
Je vois devant.
DEUXIESME POVRE
Et je t' iray de près sivant,
Mais que tu m' y vueilles mener;
Car autrement mie assigner
Je n' y saroie. 250
TROISIESME POVRE
Je t' i menray, Boute en Courroie,
Et m' iray avec vous esbatre.
Sa, la main. Alons men touz quatre;
Marchiez devant[654].

[654] M. XXXV, v. 217-254.

La description réaliste de l'espace est investie d'une dimension morale : les lieux désignés par les pauvres se réfèrent à l'univers de connaissance des orfèvres tout en conservant un fort pouvoir métaphorique. Pascale Dumont précise à propos de cette séquence qu' « il est loisible de rechercher des lieux et des noms réels dans ces précisions, mais [que] celles-ci permettent surtout de créer un effet de ville familière et concrète »[655]. En réalité, l'espace décrit est plus que concret : la toponymie est, au moins partiellement, parisienne. Ainsi, *la pointe Saint-Uitasse* désigne la place de l'église Saint Eustache[656], dans le quartier parisien des Halles, bien située « *oultre un petit* » (un peu plus loin) de l'église saint Josse. Cette précision est d'autant plus singulière que la source de ce miracle, le *Miracle dou guïs qui receut Dieu en wages*[657], situe l'action à Byzance : il faut reconnaître là un choix délibéré d'ancrer l'action dans le monde connu du public, sans que cet univers soit toutefois parfaitement mimétique. En effet, les autres précisions, plus floues, ajoutent à l'effet d'authenticité une signification symbolique : par exemple, l'évocation de la *fourmagerie*, dans le discours des mendiants, connote leur folie, leur inadéquation au monde – le fromage étant reconnu comme un attribut traditionnel de la folie[658]. Cette marginalité est d'ailleurs soulignée : de façon assez ironique, les *povres* – sans doute déjà enorgueillis par la belle somme que leur a donnée Audry – renoncent à l'idée de se rendre dans un endroit trop fréquenté, par dédain de la cohue. Dans cet univers symbolique, la taverne de Pierre Filion contribue donc à la caractérisation des pauvres en tant que marginaux, au même titre que la *fourmagerie*. Ainsi, il apparaît que le réalisme de la taverne n'annule pas sa connotation négative, mais la garantit : l'authenticité du lieu fait l'objet d'une mise en valeur qui permet sans doute au public de jeter sur le monde qui l'entoure un regard conscient des dangers dont il est rempli. L'évocation de la taverne participe donc à la création d'un univers proche de la réalité mais fondamentalement symbolique, dont la fonction est essentiellement critique. Selon ce principe, la leçon didactique pénètre ainsi jusqu'aux séquences de jeu les plus banales.

Cette leçon prend une allure spécifique, singulièrement différente de celle du théâtre arrageois. Dans le théâtre picard du XIIIe siècle, les personnages qui sortent de l'action et plus généralement, qui se meuvent à l'intérieur et à l'extérieur du lieu ont majoritairement un rôle négatif[659]. Le mouvement général dont sont saisis les personnages des *MNDpp*[660] modifie les valeurs

[655] Pascale Dumont, *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, Paris, Paradigme, 2010, p. 95.
[656] Comme l'indique le glossaire de François Bonnardot – *MNDpp,* Tome VIII, p. 317.
[657] Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, *op. cit.,* II Mir 18, t. 4, p. 110-133.
[658] Voir Philippe Ménard, « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XIIe-XIIIe siècles) » dans *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, *op. cit.*, 1989, p. 253-265.
[659] Voir à ce propos l'étude de P. Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? », art cit.
[660] Voir chapitre I, C.

négatives liées au déplacement : ce n'est plus le fait de se mouvoir qui signifie la perdition morale, c'est le but qu'on assigne au déplacement qui engendre une jugement moral. Dans le cas des trois pauvres du *Miracle de un un marchant et un juif,* la volonté affichée d'aller se perdre à la taverne est implicitement intolérable, non pas l'errance des personnages en tant que telle.

Faire allusion à la taverne est donc le signe d'une sortie de scène. Les auteurs des *MNDpp* prennent néanmoins le soin d'habiller cette feinte dramatique d'un discret apparat moral. L'authenticité partielle de l'univers urbain dans lequel s'inscrivent la taverne et ses clients permet une distanciation critique du public vis-à-vis du monde dans lequel s'inscrit leur théâtre.

Entre la simple évocation du lieu et sa représentation sur scène, une double déperdition s'opère. Cette déperdition est d'abord référentielle : la taverne gagne sur la scène en matérialité ce qu'elle perd en authenticité. Elle est ensuite sémiotique : le lieu est davantage propice à la célébration d'événements au moins neutres, parfois positifs. Ce phénomène tient peut-être d'abord au fait que c'est une auberge qui est à chaque fois mise en scène, et pas un simple débit de boisson. Dès lors, la charge négative du lieu se trouve affaiblie. Pourtant, même si l'auberge fait l'objet d'une mise en scène à six reprises[661] , le lieu échoue à fournir le cadre d'une *scène à faire* : la fréquentation de l'auberge ne produit pas d'actions stéréotypées, son apparition est motivée par des causes propres à l'action.

Dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine*, le chevalier Anthenor, de retour d'un pèlerinage à Jérusalem, annonce à son écuyer Grimaut qu'il a l'intention de faire un détour par *la Gaudine* pour aller rendre visite à son ami le Marquis, et surtout à la Marquise, qui le sauva jadis d'une fausse accusation. Sur le chemin de *La Gaudine*, le chevalier et son écuyer font halte dans une auberge pour se reposer. Le chevalier y entame une conversation avec l'*oste*, qui lui apprend le malheur qui frappe son amie, accusée à tort à son tour d'un péché d'adultère qu'elle n'a pas commis, comme le fut autrefois le chevalier Anthenor :

GRIMAUT
Sa, mon seigneur, vezci nostre hoste
Qui nous fera aise, se dit,
Et s' arons blans draps et mol lit 930
Sur toute rien.
ANTHENOR
Et nous le paierons moult bien.
Je le vueil, entre ens; Diex y soit.
Seoir me vueil ici endroit;

[661] Dans les M. XII (v. 928-1039), XVIII, XXVII, XXXII, XXXVII et XXXVIII. Des personnages d' « oste »/ « ostesse » ou d'« ostellier » /« ostellière » apparaissent alors dans les rubriques de personnages.

A boire ! a boire ! 935
L' OSTE
Tantost, sire; vezcy un voire.
Tenez; essaiez, mon seigneur:
Je me vans que c' est du meilleur
De ceste ville.
ANTHENOR
Il est bon, hoste, par saint Gille: 940
Vous en avez m'amour acquis.
Dites moy que fait le marquis;
En savez rien ?
L'OSTE
Dieu mercy, sire, il le fait bien,
Et nostre dame. 945
ANTHENOR
Et que fait ma dame sa femme ?
Je vous en pry.
L'OSTE
Trop mal, sire, ce poise my,
Se Dieu me voie.
[…][662]

L'authenticité de la taverne est traduite, lors de la mise en scène, en une série d'effets de familiarité et de quotidienneté. Cette prise de contact entre Anthenor et l'*oste* permet au premier de sortir de la rigidité de son stéréotype : le ton badin (v. 936) de l'échange et l'évidente bienveillance du personnage (v. 941) changent le chevalier courtois en un gentilhomme familier. Le décalage entre le personnage et le contexte – par exemple, Anthenor témoignant de son *amour* à l'aubergiste pour sa promptitude à lui servir du vin – augure d'une scène récréative. Mais dès que le protagoniste apprend l'histoire de la Marquise, l'échange informatif cède rapidement la place à l'action. L'hôte et le chevalier concluent d'abord une affaire :

ANTHENOR
Biaux hostes, par m' ame, il m'en poise :
Se je le peusse amender?
Or vous vueil je cy demander
Se je pourray pour mon avoir 985
Un bon harnois de guerre avoir,
Bien fait pour moy.
L'OSTE
Oil, sire, foy que vous doy.
J' en ay un ceens bon et cointe
Ou il ne fault plate ne pointe. 990
S' il vous plaist, vous l'essaierez;
S' il est bon, vous l' acheterez
Ce qu' il vaulra.
ANTHENOR
Voulentiers, hostes, monstrez ça,
Pour Dieu, bonne erre. 995

[662] M. XII, v. 928-957.

L'OSTE
Chier sire, je le vous vois querre.
Tenez : est il et gent et frais ?
Je le vous baille a touz essais,
N' en doubtez point.
ANTHENOR
Or essaions s' il m' est a point, 1000
Par amours, maistre.
L'OSTE
Il n' y a qu'oster ne que mettre,
Ce m' est avis.
ANTHENOR
Hostes, tout a vostre devis 1005
En paieray; c' est un mot court.
[…][663]

L'achat du harnais permet de donner davantage de relief au chevalier Anthenor avant son entrée sur le véritable théâtre de l'action. Son portrait est ainsi élaboré au plus près des attentes du public des orfèvres : c'est par l'échange commercial, qui est au cœur des activités du public, que le personnage accède à la matérialité d'un personnage de théâtre. La séance d'essayage achève de rendre le personnage familier. En outre, le chevalier se place définitivement dans le paradigme des personnages positifs : en ne discutant pas le prix du harnais, Anthenor fait preuve de largesse, qualité essentielle du chevalier. Une fois le marché conclu, la scène d'auberge devient enfin l'occasion pour le héros de se préparer pour aller défendre l'honneur de la jeune femme. Anthenor prie donc l'*oste* de se rendre auprès du Marquis pour le prévenir de son arrivée :

ANTHENOR
[…]
Mais, pour Dieu, alez vers la court;
Et se vous veez que l' en isse
Pour aler faire la justice,
Venez le moy tantost nuncier 1010
Par quoy je me puisse avancier
D' estre au devant.
L'OSTE
Sire, ne fineray mais tant
Qu' a la court soie[664].

L'inversion des valeurs liées au déplacement montre ici son parachèvement : l'aubergiste n'est plus lié à sa mansion, qu'il peut quitter librement afin de troquer son rôle contre celui de serviteur. La séparation du personnage de son lieu d'origine renseigne sur le dynamisme intrinsèque à la dramaturgie des *MNDpp,* dans laquelle la compétence interprétative des spectateurs joue un grand rôle : les lieux traversés par les personnages sur le champ scénique ne déterminent plus l'orientation morale de ces personnages. Il revient au spectateur de la saisir. Dans cet exemple, l'auberge n'est

[663] M. XII, v. 982-1006.
[664] M. XII, v. 1007-1014

qu'une étape et ne constitue pas un obstacle ou un danger particulier. Au contraire, on voit dans cette scène combien elle peut être investie de valeurs positives : l'*oste* devient un adjuvant précieux, qui fournit au héros son aide et des armes ; la séquence cherche à susciter l'identification de chacun au chevalier en soulignant son adhésion aux bienfaits du commerce.

L'exemple du *Miracle de la Marquise de la Gaudine* montre que la représentation matérielle de l'auberge peut être dotée d'un rôle similaire à celui qu'elle revêt lorsqu'elle est seulement évoquée. Paradoxalement, elle conserve la fonction de coulisses : l'auberge présente bien ici les éléments nécessaires à la compréhension des événements qui vont suivre (les relations d'Anthenor et de la Marquise) et constitue, sur le plan spatial, l'antichambre de l'action principale (la préparation au combat). À cette occasion, l'*ostel* est investi de valeurs positives visant l'identification du public au protagoniste.

La conversion du lieu en un espace positif se retrouve particulièrement dans le paradigme des *Miracles* de l'héroïne persécutée[665], où l'auberge devient un refuge temporaire pour ces femmes condamnées à l'exil. L'impératrice de Rome se fait héberger par une aimable *ostesse* qui apprécie la dignité de la malheureuse (M. XXVII) ; Osanne rencontre un couple d'aubergistes si désintéressés du profit qu'ils se retirent du monde en léguant leurs biens à la jeune femme (M. XXXII) ; Anne et sa suivante Ysabel établissent leurs quartiers chez une *belle hostesse*[666], déguisées en *sodoiers errans*[667]. L'auberge s'inscrit dans ces séquences comme l'espace de la familiarité au sein d'une contrée étrangère : *Celanne* (comté de la région napolitaine, M. XXVII), Jérusalem (M. XXXII), Grèce (M. XXXVII) ; le lieu initie en outre la réhabilitation sociale de ces héroïnes devenues « estrange[s] et povre[s] »[668]. Par une curieuse inversion, le lieu devient l'espace du *même* au cœur de l'altérité, tandis qu'ailleurs, lorsque l'auberge n'est pas mise en scène mais seulement évoquée, elle peut représenter les dangers de l'altérité lorsqu'ils s'insinuent au sein même de l'espace parisien.

Le lieu constitue ainsi un espace intermédiaire entre l'exclusion et la réhabilitation. Même si, dans ces exemples, l'auberge est encore un espace situé à la marge, tant sur le plan référentiel (elle se trouve sur une terre éloignée du foyer des protagonistes) que dans l'espace du jeu, les jeunes femmes y reconstituent leur identité perdue. La rencontre avec l'*ostesse* permet à l'impératrice de guérir un comte malade et d'acquérir ainsi une réputation de guérisseuse, qui permettra à son époux de la retrouver (*Miracle de l'empereris de Romme*) ; l'auberge sert de cadre à la scène de reconnaissance finale entre Thierry et Osanne (*Miracle du roi Thierry*) ; dans le *bon hostel* où l'ange Gabriel a conduit Anne et Ysabel, les jeunes femmes se font enrôler comme mercenaires par

[665] *Miracles de l'Empereris de Romme* (M. XXVII), *du Roi Thierry* (M. XXXII), *de la fille d'un roy* (M. XXXVII).
[666] M. XXXVII, v. 1696.
[667] M. XXXVII, v. 1720.
[668] M. XXVII, v. 1602.

l'empereur, avant que ce dernier ne décide de faire de l'héroïne son maréchal (*Miracle de la fille d'un roi*). Dans ces exemples, l'auberge apparaît dans la deuxième partie de la pièce, au cours du grand mouvement de résolution qui mène les jeunes femmes à reconquérir la place qui leur fut usurpée. Les propriétaires du lieu y tiennent le rôle d'adjuvants ; leur statut de commerçant invite à les entrevoir comme une version idéalisée des spectateurs – en particulier lorsque les personnages se distinguent par leur charité (dans le *Miracle du Roi Thierry*, par exemple). Dans ces exemples, l'auberge constitue un espace de bienveillance, un cadre où renaissent les vertus qui président au dénouement positif du Miracle : espérance et charité.

Le corpus présente toutefois deux occurrences qui invitent à relativiser le caractère positif de l'auberge en tant que mansion : dans les *Miracles de Theodore* et *de saint Laurent*, le lieu génère et attire des personnages aux actions répréhensibles. L'auberge apparaît comme un lieu négatif, dans la lignée de ses représentations traditionnelles. Comme dans les *Miracles* des héroïnes persécutées, le *Miracle de Theodore* (M. XVIII) fait de l'auberge un espace intermédiaire, une étape ; mais à la différence de ces exemples, le lieu constitue un obstacle dans la recherche de rédemption et de réhabilitation de la jeune femme. Theodore, qui a fui sa maison et pris l'habit de moine après avoir commis l'adultère, est envoyée par l'abbaye chercher de l'huile à Rougeval. Le voyage est long et supppose de faire halte une nuit à l'auberge[669] . L'accueil par l'hôte et sa fille est chaleureux ; mais la nuit venue, la jeune servante cherche à se glisser dans le lit de Théodore, qui refuse ses avances. De dépit, la jeune fille s'abandonne avec le valet de Théodore, Guillot. Le lendemain, la jeune femme-moine reprend la route, et rapporte l'huile demandée par l'abbé. La séquence suivante présente la jeune servante qui, éplorée et travaillée par les douleurs de l'accouchement, se rend chez sa tante pour donner naissance à l'enfant qu'elle a conçu avec Guillot. L'aubergiste, qui ne sait où se trouve sa fille, vient demander de l'aide au valet de Théodore, qui l'envoie vers l'abbaye. Mais la jeune fille reparaît, un enfant dans les bras, et accuse Théodore d'en être le père. L'aubergiste va se plaindre du forfait auprès de l'abbé, qui décide, pour punir le jeune moine qu'il ignore être une femme, de le chasser avec l'enfant. L'héroïne atteint alors le paroxysme du malheur, mais comprend malgré tout que cet obstacle lui a été envoyé par le destin pour la punir de son premier péché. La pécheresse devient alors une héroïne persécutée. Dans le chemin de rédemption entrepris par Theodore, l'auberge constitue une étape supplémentaire qui, bien que négative, concourt à une résolution positive. Ainsi, cet exemple ne diffère pas fondamentalement des occurrences précédentes : l'auberge constitue toujours un lieu médian, même si cette fois-ci, le cadre génère des personnages négatifs. Cette exception invite à élargir la conception du lieu dans les *MNDpp* : l'auberge semble avant tout être un espace intermédiaire qui, selon le moment de son apparition dans l'économie du

[669] M. XVIII, v. 678 sq.

drame, est investi de valeurs positives ou négatives. Dans le *Miracle de Theodore*, l'auberge renoue ainsi avec ses caractéristiques traditionnelles, la tromperie et l'illusion, comme le suggérait Jean Dufournet, analysant la taverne de *Courtois d'Arras* : « Derrière ce séduisant décor, la taverne reste le lieu du mal, peut-être symbole de la condition humaine et lucide représentation du monde […] les échanges sont truqués, l'amitié y est factice, chacun agissant pour son compte […] Ce lieu de délices ne voile que médiocrité, misère et mensonge[670]». Difficile de déterminer combien la représentation négative du lieu, dans ce cas, est tributaire de la tradition théâtrale qui la précède. L'auberge apparaît au moment stratégique où le destin des personnages qui la fréquentent n'est pas encore scellé. Dans le *Miracle de Theodore*, l'auberge est le lieu du retournement, où les rencontres façonnent les destinées, à l'image des jeux de hasard qu'on y pratique. Pascale Dumont affirme, à propos des jeux picards du XIIIe siècle, que l'auberge possède un « rôle négatif aussi indéniable qu'indispensable au Miracle[671] ». Dans le théâtre des orfèvres, si l'auberge constitue un outil dramaturgique essentiel aux Miracles où elle apparaît, sa négativité n'est pas évidente : elle dépend majoritairement du contexte dans lequel elle s'inscrit. Outil de perdition dans un miracle mettant en scène une femme en quête de rédemption, elle devient un instrument de réhabilitation dans les cas, plus nombreux, où la protagoniste est injustement accusée.

La taverne, changée, lors de sa transposition scénique, en auberge, constitue un lieu de conversion. Espace intermédiaire, elle génère ou attire des personnages dont la vertu s'accorde à celle de celui qui la fréquente. Sans se débarrasser totalement de son caractère négatif, le lieu devient avant tout un espace de mouvement, une étape éphémère, discrète, mais toujours déterminante. Ce cadre est à l'image de tous les personnages des *MNDpp* : cinétique. Lieu traversé par le mouvement des personnages en quête d'action, de réhabilitation ou de rédemption, la taverne se fait l'image d'un monde ouvert, convertible au Mal ou au Bien par la seule force du libre arbitre de sa clientèle, un monde singulièrement différent de l'espace qu'il représentait dans le théâtre picard du XIIIe siècle.

À tous égards, la taverne est donc le lieu de l'oubli. Elle s'affirme en effet comme une *scène à faire* très discrète : régulièrement présente tout au long du corpus, elle est bien dotée d'une fonction purement dramatique, au sens où sa présence n'est pas dictée par les sources narratives, mais à la différence des syntagmes analysés précédemment, elle ne revêt aucune dimension spectaculaire. Qu'on assiste à une scène de départ à la taverne où à une véritable scène d'auberge, le lieu échoue donc à devenir le cadre de la normalisation d'une séquence, dans la mesure où il

670 *Courtois d'Arras, l'enfant prodigue*, éd. Jean Dufournet, GF-Flammarion, Paris, 1995, Introduction, p.11.

671 P. Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? », art. cit., p. 225.

s'adapte sans cesse aux nécessités de l'action. Qu'elle serve de coulisses ou d'antichambre à l'intrigue, la taverne est avant tout un outil dramaturgique qui sert l'efficacité didactique du jeu, où il s'agit de montrer, dans toutes les situations, l'étendue de la liberté humaine à choisir le péché ou la vertu. À ce titre, la valeur majoritairement positive du lieu reflète l'optimisme général des *Miracles.* Cette mutation de la « valeur taverne » traduit, à une petite échelle, l'espérance inébranlable dans la rédemption des héros. Cette idéologie dominante est également à l'œuvre dans le délaissement progressif des séquences diaboliques.

2. La scène infernale

Dans l'histoire du théâtre médiéval, le diable apparaît sous des traits variés – lui qui est *légion* (Marc 5,9) – et connaît un succès grandissant avec le développement du théâtre : présent dès le premier jeu dramatique en français, le *Jeu d'Adam* (fin du XIIe siècle), et personnage emblématique des *diableries* des Mystères, le Diable est un personnage dramatique particulièrement plastique, qui semble accompagner l'éclosion et le développement des formes théâtrales. La *diablerie*, qui connaîtra ses heures de gloire sur la scène des Mystères, peine cependant à s'imposer sur la scène des Miracles. En effet, la scène des *MNDpp* est moins visiblement partagée entre les mains de Dieu et les griffes du Diable que les grandes représentations des Mystères du XVe siècle, bien que la dramaturgie des *Miracles* soit souvent construite sur l'antagonisme du Bien et du Mal. En tant que produits de l'époque médiévale, les *MNDpp* ont bien sûr recours à la représentation diabolique, mais pas autant que dans la peinture ou le reste du spectacle vivant qui semblent consacrer une place grandissante au diable au fil du temps[672].

On pourrait mettre en relation ce désintérêt progressif avec la place discrète du diable dans le discours théologique des XIIe-XIIIe siècles relevée par Jean-Charles Payen[673]. Le médiéviste soulignait la contradiction apparente entre la « révolution théologique » du XIIe siècle, qui voit naître un grand mouvement d'intériorisation de la culpabilité sous l'impulsion d'Yves de Chartres, de

[672] Jérôme Baschet montre ainsi que les Passions, contrairement aux Jugements derniers, « ne se prêtent guère au développement de cet aspect [infernal] », les Passions du XVe siècle (celles de Semur, d'Arnould Gréban) développent néanmoins le rôle du diable, montré dans sa violence, et son impuissance – Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie, XIIe-XVe siècle*, Rome, Italie, École Française de Rome, 2014, p. 451 sq.

[673] Jean-Charles Payen, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils scrupule à croire au démon ? » dans *Le diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 401-425.

saint Anselme, d'Hugues de Saint Victor ou encore d'Abélard, et le succès culturel du diable – présent partout, des jurons à l'enseignement biblique et religieux en général – qui objective le péché et déplace le combat entre Bien et Mal hors de l'âme humaine. Parmi les formes populaires de l'enseignement religieux, le médiéviste cite les *exempla* et les miracles, qui « font intervenir volontiers [le diable], de façon d'ailleurs optimiste, puisque ses victoires sont de fausses victoires et qu'il est toujours vaincu *in extremis* »[674]. Cette remarque s'applique aux miracles narratifs comme dramatiques. Toutefois, l'étude diachronique de notre corpus révèle un désintérêt croissant pour cette figure, ce qui nous conduit à nuancer cette affirmation. Ce délaissement, à rebours du succès croissant du diable dans le théâtre, permet d'affiner, en creux, le portrait de la communauté commanditaire de ces œuvres dramatiques. En effet, pourquoi les *MNDpp* délaissent-ils ce ressort dramatique, pourtant efficace tant sur le plan dramatique que comique[675] ? Pourrait-on y reconnaître l'influence de la « révolution théologique » dans le matériau dramatique ? Ou bien le diable a-t-il seulement été délaissé pour d'autres formes de divertissement ? L'observation des modalités de disparition de la scène diabolique et du personnage infernal, associée à une analyse de leur mise en scène, nous permettra de proposer quelques hypothèses quant à l'arrière-plan moral et philosophique des *MNDpp*.

a. L'évolution de l'incarnation du diable au fil du corpus

Dans la première moitié du corpus, jusqu'au vingtième miracle, on dénombre neuf apparitions concrètes du diable (c'est-à-dire qu'il bénéficie d'un rôle écrit), tout particulièrement au début des représentations : jusqu'au *Miracle* XVIII, le diable apparaît physiquement dans un miracle sur deux. Dans la deuxième moitié du corpus, des *Miracles* XIX à LX[676], le diable n'apparaît que trois fois en tant que personnage[677]. Le tableau synoptique suivant détaille l'évolution de sa représentation.

Nom du *MNDpp*	Nombre de	Nombre de	% / nombre de vers

[674] *Ibid*., p. 403.
[675] Comme l'indique l'étude du discours diabolique, chapitre II, B. 2. a. 2.
[676] Notons que la séparation du corpus ne coïncide pas avec la division en deux volumes du manuscrit : le premier volume comporte les *Miracles* I à XXII, le second les *Miracles* XXIII à XL. Notre distinction entre ces deux parties repose sur la forme des pièces, plus courtes dans la première partie (1397 vers en moyenne, contre 2082 dans la seconde), et sur leurs sources (la première partie est davantage influencée par la littérature mariale (six pièces de la première partie ont pour source directe les *Miracles de la Vierge* de Gautier de Coinci, deux dans la seconde). Nous reprenons ici la séparation proposée par Pierre Kunstmann dans son étude. L'analyse du discours diabolique confirme sa pertinence – voir Pierre Kunstmann, « The Virgin's Mediation: Evolution and Transformation of the Motif », art. cit., p. 164-165.
[677] *Miracles de saint Valentin* (XXV)*, de Jehan le Paulu* (XXX), *de Pierre le Changeur* (XXXVI).

	séquences dédiées au(x) diable(s)	vers proférés par le(s) diable(s)	de la pièce
Miracles I à XX			
Miracle de l'enfant donné au diable (I)	7	161	10,55%
Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit (III)	4	84	7,40%
Miracle de saint Jehan Crisothomes (VI)	2	40	2,53%
Miracle de saint Guillaume du désert (IX)	1	45	3,14%
Miracle de l'empereur Julien (XIII)	2	68	4,28%
Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra (XIV)	3	84	6,27%
Miracle de la mere du pape (XVI)	3	181	9,92%
Miracle de Theodore (M. XVIII)	2	42	2,46%
Miracles XXI à XL			
Miracle de saint Valentin (XXV)	2	22	1,61%
Miracle de Jehan le Paulu (XXX)	4	146	9,05%
Miracle de Pierre le Changeur (XXXVI)	1	82	0,38%

Le Diable tient un rôle prépondérant voire structurant dans trois des *MNDpp* répartis harmonieusement au sein du corpus (I, XVI, XXX, lorsque sa présence avoisine 10% de la pièce). Le diable ne disparaît donc jamais définitivement de la scène des *Miracles* ni ne prend un rôle anecdotique, même si son apparition se fait de plus en plus rare et subit des changements. En outre, le diable apparaît sur un nombre restreint de séquences (jamais plus de quatre apparitions au cours d'une pièce). S'il peut devenir catalyseur de l'action, il n'occupe jamais pour autant le centre de la scène. En outre, le diable se fait discret après le Miracle XVIII, créé en 1357[678], qui constitue pour la Confrérie des Orfèvres une date charnière. Le *Miracle de Theodore* fut en effet suivi d'une pause de trois années, probablement causée par les troubles parisiens de l'époque dans lesquels les orfèvres jouèrent un rôle important[679]. Un changement fondamental, d'ordre matériel et/ou

[678] Selon la date lue par Graham A. Runnalls, « The *Miracles de Nostre Dame par Personnages* : Erasures in the MS, and the Dates of the Plays and the "Serventois" », art. cit.

[679] Les rois successifs font supporter à la bourgeoisie des taxes toujours plus nombreuses pour couvrir les dépenses causées par la guerre de Cent Ans. Première touchée par ces décisions, la bourgeoisie s'oppose systématiquement à toute nouvelle taxe ou modification du cours de la monnaie. En 1357, les orfèvres s'associèrent à l'insurrection menée par le prévôt de Paris, Étienne Marcel. Graham A. Runnalls a ainsi noté que les bourgeois arrêtés en 1358 lors de la révolte portent les mêmes noms que ceux des gardes élus par la corporation des orfèvres (*Giffart,*

idéologique, semble s'être opéré par la suite : les pièces sont plus longues, puisent davantage leurs sujets dans les sources épico-romanesques (six *Miracles* dans la seconde partie contre un seul dans la première) ou bien délaissent Gautier de Coinci (six *Miracles* dans la première moitié du corpus, deux dans la seconde) pour la *Légende dorée* (trois contre huit adaptations de part et d'autre du manuscrit). Le changement des sources, très clair après 1357, semble donc favoriser la disparition du diable. Celle-ci peut être mise en parallèle avec la discrétion prise par la figure de la Vierge dans la seconde moitié du corpus, ainsi que l'a noté Pierre Kunstmann[680]. La disparition du diable ne rend pas l'univers miraculeux moins angoissant : elle témoigne seulement de la désincarnation progressive de la polarité entre bien et mal. L'analyse des intrigues diaboliques confirme également cette évolution.

b. Les scénarios diaboliques : des canevas évolutifs

La mise en relation des *Miracles* présentant une incarnation diabolique avec leurs sources (quand elles nous sont connues ou accessibles) révèle que le choix de l'incarnation diabolique n'est pas une pure invention dramatique, mais qu'il est lié à l'origine narrative :

Nom du *MNDpp*	**Source directe[681]**	**Présence du diable dans la source**
Miracles I à XX		
Miracle de l'enfant donné au diable (I)	Gautier de Coinci (I, 22)[682]	incarné
Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit (III)	inconnue	?
Miracle de saint Jehan Crisothomes (VI)	inconnue	?

Demante, Lefevre, La Fontaine...). Un certain *Pierre le Blont* fut même exécuté alors qu'il était garde de la confrérie entre 1350 et 1356. Voir l'article de G. A. Runnalls, « Medieval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.

680 P. Kunstmann, « The Virgin's Mediation », art. cit.

681 Nous reprenons principalement ici les conclusions de Pierre Kunstmann (Pierre Kunstmann, *ibid.*) et de Jacqueline Vastel (Jacqueline Vastel, *Recherches sur la dramaturgie et la spiritualité des Miracles de Nostre Dame par personnages du ms. Cangé*, *op. cit.*), dont les travaux s'appuient sur la compilation des différentes recherches à ce sujet.

682 Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, Genève, Droz, 1961. Les références suivantes renvoient à la même édition.

Miracle de saint Guillaume du désert (IX)	*Vita sancti Guilielmi eremitae*[683]	?
Miracle de l'empereur Julien (XIII)	Gautier de Coinci (II, 11) (première partie) + source inconnue (probablement originale) (+ *Legenda Aurea* (XXVII[684]))	évoqué
Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra (XIV)	Gautier de Coinci (I, 24), *Vie des Pères, Legenda Aurea*	incarné
Miracle de la mere du pape (XVI)	inconnue	?
Miracle de Theodore (M. XVIII)	*Legenda Aurea* (CXXIII)	incarné
Miracles XXI à XL		
Miracle de saint Valentin (XXV)	Inconnue (*Legenda Aurea* (XLII))	? (absent dans *Legenda Aurea*)
Miracle de Jehan le Paulu (XXX)	*La Vie saint Jehan Paulus* en monorime	incarné
Miracle de Pierre le Changeur (XXXVI)	*Vitae Patrum*, *Legenda Aurea* (XXVI)	Incarnés – apparaissent en rêve dans *Legenda Aurea*

D'après ces résultats, malheureusement lacunaires, la présence du diable semble intimement liée à la littérature hagiographique et aux miracles mariaux. Aucun *Miracle* dramatique d'inspiration romanesque ne propose d'incarnation diabolique. Toutefois, les modalités d'apparition du diable varient dans ces récits-source : le diable peut être un personnage incarné – auquel cas il constituera nécessairement un personnage incarné dans le *Miracle* dramatique, mais il peut également apparaître en rêve, ou être seulement évoqué. Dans ce cas, il revient au *Miracle* dramatique d'inventer les conditions d'apparition du diable. Une simple allusion peut ainsi être changée en scène. C'est le cas du *Miracle de saint Basile* (II Mir. 11), dans lequel le saint annonce en quelques mots au peuple de Césarée le sort de l'empereur Julien, assassiné pendant la nuit par saint Mercure :

D'or en avant petit m'esmai 370
Des grans manaces Julïen,
Car ja dyable d'un lïen
En enfer ont loyé s'amme.
Sains Mercures et Nostre Dame
De lui nous ont si bien vengié 375
Qu'el fons d'enfer l'ont enfangié[685].

Dans cette évocation, le personnel céleste semble disposer de l'univers infernal, où il envoie sans

683 In *Acta sanctorum*, Joannes Bollandus, febr. X, col. 452-462. - cité par Marie-Odile Bodenheimer, « La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Senefiance*, 1994, nº 36, p. 65.

684 Theodor Graesse (éd.), *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, *op. cit*. Les références suivantes renvoient à la même édition.

685 Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, *op. cit*., II Mir. 11, v. 370-376, p. 15.

intermédiaire le méchant empereur. Dans la version dramatique, les frontières entre les mondes apparaissent plus rigides. Dans le *Miracle de l'empereur Julien* (M. XIII), l'allusion à l'enfer est reprise par *saint Basille*[686], mais se trouve confirmée par l'ajout de deux saynètes diaboliques autonomes. Le texte de théâtre propose alors une variation assez distanciée autour de la source. Dans une première séquence, deux diables, Sathan et Belial, échangent quelques nouvelles sur les intrigues qu'ils mènent : Belial apprend ainsi à son compère comment il a semé la discorde entre Basille et Julien, décuplant ainsi la colère destructrice de l'empereur, dont Belial dit être *« pieça seigneur »* (v. 318). L'empereur entend bien anéantir la ville de Césarée et brûler « *l'image* » de « *Maroie* » (v. 323). Belial se félicite de cette réussite. La seconde séquence offre un contrepoint à la première : les diables se désolent de ne pouvoir s'arroger le mérite de la mort de Julien, qui a finalement été tué par saint Mercure pendant la nuit. Le duo infernal se console en allant chercher le défunt pour le mener en enfer :

LE PREMIER DYABLE
Haro! Mon ami, ne voiz tu 665
Pas Julien, nostre grant maistre,
Que Mercure vient d' a mort mettre?
Je cuiday Cesaire gaingnier
Par lui et Basille engignier,
Et tout le peuple decevoir; 670
Or avons tout perdu, pour voir,
Par ceste mort.
DEUXIESME DYABLE
De par le diable, trop est fort
Maroie, qui ce nous a fait.
Au mains alons prendre de fait 675
Le corps et l' ame Julien;
Si l' emportons: car tu scez bien
Nostre est pieça[687].

Tandis que l'enfer ne représentait qu'une ultime destination pour le pécheur chez Gautier de Coinci, le *Miracle* dramatique attribue aux diables une part de responsabilité dans les désordres politiques de Césarée. Le *MNDpp* devient ainsi le théâtre d'une lutte entre le Bien et le Mal, toujours marquée par le triomphe de Dieu. En se désolant de leur défaite, les diables ajoutent un enjeu supplémentaire à la mort de Julien (v. 671-672) : la déception de Belial devient un moyen implicite de rendre grâce à la ruse de la Vierge (v. 672-673) et intègre finalement la scène infernale au projet encomiastique

[686] « A si de saint Mercure esté /Que de sa lance ou corps bouté /Ly ait si rudement le fer /Que trebuchiez est en enfer / Son corps et s' ame, et enfangié » (M. XIII, v. 770-774). Il est important de noter que dans l'adaptation dramatique, la référence à saint Mercure et à Nostre Dame, pourtant sujets de l'action dans la version narrative (*l'ont enfangié*), ont disparu : Julien y apparaît davantage responsable de son malheureux destin.

[687] M. XIII, v. 665-678.

de l'ensemble de la pièce[688].Cette analyse semble confirmer l'interdépendance des rôles de la Vierge et du diable : la réduction des fonctions de la première a pour conséquence la disparition du second. En effet, la Vierge, d'abord protectrice, adjuvante, qui se bat pour sauver les âmes et agit en avocate pour plaider la cause des pécheurs, devient de plus en plus le porte-voix de Dieu et adopte plus ou moins le rôle de l'ange messager traditionnellement tenu par Gabriel et Michel[689]. Dans ce contexte, le diable, privé d'adversaire, devient un opposant inutile. Les adaptations dramatiques sont donc guidées par des objectifs qui changent au fil du temps. Témoignages d'un canon en perpétuelle élaboration, les scènes diaboliques font les frais des mutations du rôle de la Vierge.

Ainsi, bien que le diable apparaisse dans les sources, le miracle organise son apparition et adapte le rôle diabolique à la scène. Il s'opère donc, sur la scène des *Miracles*, un lissage : tandis que le diable peut apparaître aussi bien en tant que personnage, vision ou être simplement évoqué dans les sources narratives, les *MNDpp* standardisent les conditions de son surgissement, particulièrement lorsque le diable apparaît en couple.

Le diable tient en effet deux rôles principaux au sein des *MNDpp* : ou bien il vise à faire tomber un pécheur ou un saint dans ses *laz*, ou bien il se présente comme un agent de l'*enfer le chaut*[690], et par conséquent un adjuvant – malgré lui bien souvent – de Dieu. La plupart du temps, ces deux rôles s'excluent l'un l'autre[691]. En outre, on peut relier le rôle du diable au nombre d'actants diaboliques sur scène : ils sont toujours deux lorsqu'ils ont pour mission de réclamer une âme ou de l'emmener en enfer. Le nombre, figurant peut-être une foule, est à la fois métonymie de la victoire infernale et de sa puissance momentanée, mais dans le même temps, elle permet de créer une dynamique comique. En revanche, le diable est toujours un tentateur quand il agit seul. Le tableau ci-dessous résume ces différentes fonctions et le nombre d'actants y étant associés.

Nom du *MNDpp*	Rôle		Nombre de personnages diaboliques
	Tentateur	Auxiliaire de Dieu	
Miracle de l'enfant donné au diable (I)	X	X	2

688 En effet, une autre importante amplification de ce *Miracle* vise à exalter le rôle de la Vierge, qui apparaît sous les traits d'une amante exigeante : la deuxième partie du drame (à partir du v. 1243) décuple ainsi le rôle de Libanius, ancien soldat de Julien se convertissant à la religion chrétienne parce qu'il est tombé amoureux de la Vierge. Même si la scène diabolique et cet épisode recouvrent d'autres fonctions, les importantes amplifications de ce drame semblent converger vers la mise en valeur implicite du rôle de Nostre-Dame.

689 P. Kunstmann, « The Virgin's Mediation », art. cit., p. 168.

690 *Miracles de l'evesque que l'arcediacre murtrit*, v. 968*, de un prevost que Nostre Dame delivra*, v. 456.

691 Sauf dans le premier *Miracle*, qui, à plus d'un titre, diffère fondamentalement de tous les autres *MNDpp*.

Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit (III)		X[692]	2
Miracle de saint Jehan Crisothomes (VI)	X		1
Miracle de saint Guillaume du désert (IX)	X		2
Miracle de l'empereur Julien (XIII)		X	2
Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra (XIV)		X	2
Miracle de la mere du pape (XVI)	X		2
Miracle de Theodore (XVIII)	X		1
Miracle de saint Valentin (XXV)		X	2
Miracle de Jehan le Paulu (XXX)	X		1
Miracle de Pierre le Changeur (XXXVI)		X	2

Même dans les pièces où son rôle est organique et donc très amplifié (M. I, XVI, XXX), le scénario infernal est stéréotypé. Lorsqu'il tente le pécheur, le diable en informe son compère (lorsqu'il existe) ; il met ensuite son plan à exécution ; un agent céleste contrecarre ses plans et il est alors mis en échec (M . I, XVI, XVIII). Le scénario peut aussi faire l'objet d'une réduction et ne commencer qu'après ce premier échec (IX, XIV). L'épisode peut faire l'objet d'une duplication, lorsque le diable décide de tenter de nouveau le pécheur. Le diable fait alors partie de la dynamique de la pièce, dont il constitue un élément indispensable.

Lorsqu'ils sont auxiliaires de Dieu, deux diables surgissent pour réclamer ou emmener l'âme du pécheur en enfer (M. III, XIII, XXV). Le diable revêt alors un rôle instrumental, conformément à la vision augustinienne selon laquelle Dieu a permis le Mal pour en tirer le Bien ; les diables semblent prendre part au grand « complot divin » et s'emploient à faire triompher la volonté humaine, secondée par Dieu. Parfois, la requête des diables est refusée par le paradis (la Vierge ou les anges) ; s'ensuit alors une scène de procès, présidée par Dieu, dans laquelle l'âme sera disputée par les deux partis (M. I, XIV, XXXVI). La victoire du parti céleste est systématique. Même s'ils agissent en tant que force d'opposition, les diables ont donc invariablement peur du Créateur, qu'ils reconnaissent comme le *vray juge*[693], et de Marie, puisqu'ils sont contraints de travailler sous les ordres de cette *advocate*[694]. Il n'y a jamais triomphe du Mal sur le Bien, les deux ayant partie liée ;

[692] Dans le *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit,* le diable s'arroge la responsabilité de la tentation du crime qu'il a insufflée chez l'archidiacre, mais on ne le voit pas à l'œuvre : il n'apparaît que pour emmener l'âme du meurtrier qu'il a gagnée. On retrouve la même stratégie dans le *Miracle de l'empereur Julien* (M. XIII).

[693] M. III, v. 971.

[694] *Ibid.*, v. 978.

en refusant un dualisme égalitaire, le théâtre des orfèvres parisiens s'inscrit dans la tradition chrétienne, conforme à l'idéal de piété véhiculé par la confrérie[695].

Malgré ces éléments communs, la standardisation du canevas diabolique semble confiner au minimalisme dans la seconde moitié du corpus. En effet, le *Miracle de saint Jehan le Paulu, ermite* (M. XXX), dans lequel la présence du diable est essentielle à l'intrigue, propose une adaptation singulière du diable : celui-ci se présente sous des traits humains[696], agit seul et est affublé du diminutif hypocoristique *Huet* – unique surnom humain attribué au diable dans le corpus. Dans les *Miracles de saint Valentin* et de *Pierre le changeur*, le surgissement des diables est assez anecdotique : le premier, bien que stéréotypé, assure une conclusion rapide et frappante en faisant enlever l'empereur tortionnaire par les diables ; le second convoque les diables au chevet de Pierre, pour proposer une version très naturalisée des scènes de procès de Paradis ou de Purgatoire qu'on pouvait trouver dans la première moitié du corpus (M. I, III ou XIV). Ainsi, dans cette seconde moitié du corpus, ou bien le diable occupe un rôle purement formel, ou bien il s'humanise : en somme, il n'est plus que l'ombre de lui-même.

Les *MNDpp* dépeignent donc deux scénarios diaboliques principaux, la tentation et l'enlèvement. La coexistence de ces deux tendances constitue une étape intermédiaire dans l'histoire de l'incarnation dramatique du diable, qui gagne en indépendance autant qu'en comique, selon Edelgard DuBruck :« At first following divine command, the devil gradually becomes an Anti-Lord (Anti-Christ) and is placed in hell. The more he is polarized with God, the more he develops into a comic figure »[697]. Les canevas des *MNDpp* s'opposent, s'entremêlent, se recomposent : ces *dramèmes* se combinent sous des formes variées, toujours inédites.

À onze reprises, les *MNDpp* font donc le choix d'incarner le diable. Dès lors que cette option adaptative est retenue, elle implique l'invention du corps diabolique, de ses attitudes, de ses gestes, ainsi que d'un univers infernal nécessairement spectaculaire. Tout comme ils semblent fixer, sans le

---

[695] R.L.A Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit*., p. 120 sq.

[696] Le *Miracle de saint Jehan Le Paulu* n'est toutefois pas le seul à mettre en scène un diable qui se déguise sous des traits humains : voir à ce titre les M. IX (*Miracle de saint Guillaume du désert*) et M. XVI (*Miracle de la mère du Pape*). Dans le premier Miracle, Guillaume reçoit la visite de deux diables, déguisés en un chevalier et son écuyer, pour rappeler Guillaume aux exigences qui échoient à son statut aristocratique ; ce déguisement se soldant par un échec, Sathan essaie de tenter de nouveau Guillaume, en empruntant cette fois les traits de son père. Dans le *Miracle de la mère du Pape,* Bélial se présente à la mère du pape comme un messager envoyé par ses fils, et la prie d'abandonner sa pénitence pour revenir auprès d'eux. Mis en échec par un signe de croix, le diable se présente ensuite au pape et aux cardinaux. De nouveau démasqué, il prend la fuite. Sur le rôle du diable dans ces deux *Miracles*, voir Élyse Dupras, « Stratégies de séduction diabolique dans deux *Miracles de Nostre-Dame par personnages* » art. cit. Dans le *Miracle de Theodore*, le diable, ayant pris les traits du beau-frère de Theodore, reproche à la jeune femme d'avoir abandonné son époux ; par tous les moyens, en jouant sur l'affectivité des personnages, le diable entend détourner les pénitents de leur quête de rédemption.

[697] Edelgard DuBruck, « The Devil and Hell in Medieval French Drama : Prolegomena », *Romania*, 1979, vol. 100, nº 398, p. 177.

figer, le scénario diabolique, les *Miracles*, attentifs à la cohérence de leur univers, standardisent cette incarnation.

c. L'invention de l'univers et du corps diaboliques

Ce que nous pouvons deviner du corps diabolique ne nous est suggéré que par son discours, dont nous avons pu précédemment noter la normalisation. Toutefois, le discours de tout le personnel du corpus étant très auto-descriptif, nous pouvons formuler quelques hypothèses quant à la mise en scène des séquences diaboliques.

- ***Le monde infernal, une absence éloquente***

Les *MNDpp* ne dépeignent pas un monde bipolaire clairement divisé entre Paradis et Gueule d'Enfer, à la différence de nombreux Mystères[698]. L'enfer semble n'être qu'un ailleurs distant, dépeint par les personnages diaboliques ou divins à travers les menaces qu'ils adressent aux pécheurs. Dans les *MNDpp,* l'univers infernal est donc à l'univers spirituel *mutatis mutandis* ce que la taverne est à la vie terrestre : un hors-champ du jeu, d'autant plus fantasmatique qu'il est invisible. Toutefois, il existe une représentation concrète de l'enfer, dans le *Miracle d'un prevost que Nostre Dame delivra* (M. XIV), qui mène à nuancer cette idée. L'étude des déplacements permet de reconstituer une scénographie précise. Tout d'abord, deux diables s'entretiennent sur le succès ou l'échec de leurs intrigues conduites sur terre. Le « second dyable » se désole d'avoir échoué à gagner l'âme de *l'arcediacre de Milan* (v. 430) qui a fait pénitence à la fin de sa vie ; le « premier dyable » le réconforte en lui disant qu'ils doivent aller chercher l'âme du frère de celui-ci, le prévôt Estienne, pour le mener en enfer, car celui-ci a confisqué les biens des églises de saint Laurent et de sainte Agnès, par avarice : Dieu l'envoie, vivant, au Purgatoire. Les deux diables « hap[ent] en un sursaut » (v. 455) le prévôt pour le « traîner » en « enfer le chaut » (v. 456) ; en bons tortionnaires, les diables lient le damné par les mains et le cou. Arrivé au Purgatoire, Estienne rencontre son frère l'archidiacre et lui demande les raisons de sa présence. Le prévôt voit son frère brûler dans la douleur et s'en étonne, mais l'archidiacre lui apprend qu'il a péché par avarice ; il lui affirme

[698] Gabriella Parussa note : « il ressort que la place occupée par les diables sur la scène est beaucoup plus importante dans les textes plus longs et structurés selon une polarisation qui a été bien mise en évidence [...]dans les Mystères de saints où cette polarisation est moins importante, parce que ces pièces ne proposent pas une vision globale de l'univers et de l'histoire humaine, le rôle des diables semble être plus modeste » (Gabriella Parussa, « Paroles de diables. Essai d'une typologie du discours diabolique dans les Mystères religieux du XVe siècle », *op. cit.*, p. 420). Il semble donc s'établir une ligne de partage entre les grands Mystères de la Passion et les Mystères hagiographiques, dont les parentés avec les *Miracles* sont évidentes.

également qu'il sait qu'il sera un jour délivré de ses souffrances et rappelle à son frère le pouvoir de la surérogation[699]. Le *premier dyable*, Sathan, intervient pour couper court à la discussion : l'archidiacre sortira demain du Purgatoire. Le diable, converti en geôlier, mène alors le prévôt Estienne « faire le tour du propriétaire », selon une logique horrifique apparemment bien établie :

SECOND DYABLE
Sathan, il nous fault entremettre
Sez tu de quoy premiérement?
Il n' y ara ceens tourment
Que nous ne li monstrons a l'ueil;
Ce sera le premier accueil 530
Qu' ara de nous[700].

L'expression tautologique *monstrer a l'ueil* suggère l'ampleur de l'impression visuelle que doit laisser l'Enfer au damné ; celle-ci devait revêtir le même rôle auprès de l'assistance. Mais la souffrance infernale réside dans la répétition des châtiments ; aussi, à Véhémot qui languit de torturer Estienne, Sathan répond :

Nanil, mais lors li sourdra haire,
Car nous le menrons derrechief,
Pour lui faire plus de mechief,
Ou plus ort lieu et ou plus noir[701].

Le châtiment d'Estienne consiste donc précisément dans la contemplation des horreurs de l'Enfer. Le douloureux effroi du prévôt est converti, chez le public, en une terreur délicieuse, permise par la distance existant entre l'action et la passivité – certes relative – de l'assistance. Le *voir* devient pour Estienne une souffrance en soi : l'enchâssement de la figure du spectateur, qu'il représente, change alors discrètement le diable en un sournois metteur en scène.

À cette séquence succède une longue scène de paradis, où l'on voit successivement saint Prist négocier le rachat de son fidèle avec saint Laurent et sainte Agnès, victimes de la spoliation d'Estienne, puis prier pour l'intercession de la Vierge auprès de Dieu. Une fois la hiérarchie céleste acquise à la cause de saint Prist, le Ciel se met en branle pour venir délivrer directement Estienne du Purgatoire (v. 858-969). Les diables essaient de faire honte aux saints qui viennent s'avilir dans leur monde ; leur discours ne fait cependant pas le poids face à toute la cohorte céleste et ils doivent laisser partir leur ancien serviteur.

Cette représentation de l'enfer dans ce miracle suggère trois remarques. Les deux premières concernent la mise en scène : tout d'abord, dans ce Miracle, le Purgatoire est une donnée temporelle,

[699] « Et dès maintenant scé je tant / Qui au pape seroit comptant / Comment sui en ce purgatoire / Et qu'en priant le roy de gloire /Pour moy voulsist messe chanter / J'ystroie de cy sanz doubter », M. XIV, v. 513-518.
[700] M. XIV, v. 526-531.
[701] *Idem*, v. 536-539.

et non spatiale. Il désigne le laps de temps passé par une âme en Enfer pour effacer les taches du péché. Pas de « troisième lieu », donc, sur la scène : seul le Paradis et l'Enfer structurent l'espace de jeu, conformément à l'architecture que les historiens de la mise en scène ont mise en évidence[702]. Les personnages délivrent assez peu d'informations sur cette mansion : on sait que le frère du prévôt brûle[703], et que le lieu est un « val /Meschant, chetif, lait et hideux, /Puant, orrible et tenebreux », selon Estienne, *ort* et *noir* selon Sathan[704]. La séquence suggère une mansion constituant une dépression de terrain ou au contraire une montagne[705]. Ensuite, ce Miracle rend compte de la porosité entre les mondes : les diables vont de la terre à l'enfer, avant que la cohorte céleste ne s'y rende à son tour. Cette facilité de déplacement reste toutefois très exceptionnelle : jamais plus on n'assistera dans les *MNDpp* à une telle visite. Le diable, en revanche, continue de hanter le monde ; mais les portes du Paradis lui sont, bien évidemment, strictement fermées.

Ce constat en appelle un autre, concernant l'identité diabolique : naviguant à l'envi entre la terre et le bas-monde, les diables empruntent autant leurs caractéristiques à des figures humaines que ces figures humaines n'empruntent leurs traits aux diables. Tour à tour mercenaires, tortionnaires, geôliers dans cet épisode, les diables se fondent aisément dans divers rôles. Dans ce *Miracle*, les diables semblent d'ailleurs se contenter du simple rôle de geôlier que leur a conféré Dieu. Ainsi, ils témoignent du rôle essentiel que le diable occupe dans la croyance chrétienne, comme participant pleinement au projet divin. Même en enfer, les diables épousent d'autres rôles que le leur, attestant ainsi de la plasticité de leur *ethos*. L'unique occurrence de la représentation de l'enfer dans ce *Miracle d'un prevost que Nostre Dame delivra* suggère un lieu sombre, en tous points opposé au paradis. Il est très peu probable que cette mansion ait servi dans d'autres *Miracles* possédant une séquence diabolique : l'économie et la logique suggèrent que si l'Enfer n'est pas visité explicitement, il est relégué en dehors de la scène.

D'autres occurrences laissent toutefois imaginer un enfer plus discret, figuré sous la forme d'une prison, telle qu'on peut l'apercevoir plus tard, notamment dans l'illustration d'Hubert Cailleau du *Mystère de la Passion* de Valenciennes de 1547, le *Pourtrait du theatre ou hourdement*[706]. Cette

---

[702] Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, *op. cit.* ; Grace Frank, *The medieval French drama*, *op. cit.* ; Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*, 1975.

[703] Cela peut éventuellement supposer une feinte assez élaborée, comme celles relatées par Gustave Cohen G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 156-157.

[704] M. XIV, v. 910-912.

[705] La montagne peut être associée à l'enfer : Élie Konisgon dégage cette équivalence dans *L'Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*, p. 272-273.

[706] Cette miniature existe sous deux versions : 1. *La Passion et Résurrection de nostre saulveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547*, Ms Fr. 12536, f. 1v. - 2r., ca. 1562. 2. Ms. Rothschild, *Le Mistere par personnaiges de la vie, passion, mort, resurrection et assention de Nostre-Seigneur Jesus Christ*, *en 25 journées*, BNF, Manuscrits : 3010 (1073d), ca. 1577, Gallica.

mansion pouvait s'adapter à différents usages au fil du temps, et être convertie en une prison terrestre (que l'on trouve dans les M. XII, XV, XXIII, XXIV). En effet, Belial qualifie de *meurjoye* (« réserve ») l'enfer, quand il y dépose l'âme de l'archidiacre meurtrier avant de revenir chercher son corps sur terre[707]. Cette mention peut suggérer que la prison suffisait à peindre l'enfer ; ou bien, associée à une disparition momentanée des diables, elle peut également suggérer que l'enfer se trouvait hors-scène.

Privé d'enfer, et la plupart du temps en quête d'âmes à piéger, le personnage diabolique rôde dans le monde humain en permanence. Présent au détour des chemins, dans la forêt, le diable se présente toujours à un personnage esseulé. Entre-temps, il semble se cacher, errer sur le champ scénique, ainsi que l'attestent d'assez nombreuses occurrences, dont voici quelques exemples :

PREMIER DYABLE Sathan, bien soiez tu venant: **Dont viens tu ?** ne te vi pieça. Tu as bien jetté ça et la, Je croy, ton dart. (*Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (M.III, v. 883-885))	SECOND DYABLE [contrefaisant un messager pour séduire la *mere du pape*] Dame, qui alez ce chemin, Arrestez vous: attendez moy. (*Miracle de la mere du pape*, (M. XVI, v. 910-911))
PREMIER DYABLE Vehemot, dy moy sanz respit, Tu fais malement l' esperdu. Qu' as tu ? je t' en pri; **dont viens tu**, **Ne de quel part?** *(Miracle d'un prevost que Nostre Dame delivra*) M. XIV, v. 429-432)	DEUXIESME DYABLE [après avoir perdu l'âme de Pierre, décidant de ne pas se laisser abattre] Je scé **en la rue du Plastre** Un biau visage femenin Que trop convoite un turlupin. **Alons y**, et si faisons tant Que l' un soit l' autre combatant, Et puis qu' il s' en voisent ensemble: Ainsi a un cop, se me semble, Deux en arons. (*Miracle de Pierre le changeur* (M. XXXVI, v. 594-601))

Tous ces exemples, pris au long du corpus, font du diable un être actif, qui agit sur le monde qui l'entoure et qui s'y meut, comme l'indiquent les verbes de mouvement surlignés. Ce monde peut même être familier et suggère alors la proximité et l'omniprésence du diable : la *rue du Plastre* est une rue parisienne située à quelques minutes à pied de l'église saint Josse, près de laquelle se tenaient sans doute les représentations.

S'ils habitent le monde, les diables peuvent toutefois se cantonner à ne hanter que certaines régions. L'étude des noms donnés aux démons révèle ainsi qu'ils peuvent occasionnellement constituer une discrète touche référentielle. La troupe diabolique ne se limite qu'à quelques entités : outre les termes génériques d'*en(n)emi / anemi,* de *dyable* ou encore de *maufé*[708], le démon se

[707] M. III, *De l'evesque que l'arcidiacre murtrit*, v. 1070.

[708] L'étude des noms des diables précise les fonctions afférant aux répliques et aux rubriques. Alors que les dialogues préciseront les noms des diables, les rubriques choisiront le plus souvent des appellations plus génériques, telles que

nomme *Sathan(az), Bele/i/al*[709]*, Behemot*[710], ou encore *Be(e)lzebus/ Belgibus/z*[711]. Satan constitue l'entité stable du duo infernal : il est présent dans tous les *Miracles* recourant à un duo diabolique, et même à une apparition du diable seul[712] ; son nom ne connote pas d'aire géographique particulière ; il n'est pas non plus supérieur à son acolyte, avec qui il entretient donc un rapport d'égalité. Cet autre compère peut, quant à lui, conférer une discrète référence pittoresque à la scène. Par exemple, le diable *Belial* (qui apparaît notamment dans les *Miracles de l'empereur Julien* (XIII) et *de la mère du pape* (XVI)) est un diable lié à l'Orient – ce qui semble logique et cohérent puisque le *Miracle de l'empereur Julien* se déroule à Césarée et que le personnage éponyme du *Miracle de la mère du pape* rencontre ce diable au moment où il entreprend un voyage en Terre Sainte. Toutefois, tous ces noms – Sathan, Belial, Belzébuth, tous issus de la tradition biblique – restent très courants et largement connus : ces personnages sont en effet considérés comme des Princes de l'Enfer et forment pour ainsi dire des clichés infernaux, plus ou moins interchangeables. Seul Behemot s'assimile à une Bête, mais doué de parole, il avait sans doute la même apparence que ses comparses. Il n'est donc pas évident que les diables étaient dotés d'un costume particulier permettant de les différencier.

Dans ce paradigme toutefois, le *roy Lucifer*[713] occupe une place singulière, en brillant par son absence. À la différence de Dieu qu'on voit s'exprimer et se mouvoir, même s'il quitte rarement le Paradis, le roi de l'Enfer n'apparaît jamais corporellement sur la scène des *MNDpp*, sauf dans le premier d'entre eux (*Miracle de l'enfant qui fust donné au diable*)[714]. C'est donc en creux que se dessine son portrait : au sommet de la hiérarchie infernale, il réserve à ses sbires – Sathan, Belial et les autres – les pires tourments lorsqu'ils échouent :

PREMIER DYABLE [Sathan]

---

le dyable ou *l'ennemi* - que le diable apparaisse seul sur scène ou en couple. Cet usage souligne la fonction pragmatique des rubriques, qui indiquent un rôle davantage qu'un personnage précis ; il confirme l'absence d'individualisation des démons, qui devait donc se traduire par l'uniformité de leurs costumes. Le terme de *maufé,* quant à lui, désigne un diable personnifié, mais indéterminé : il peut s'agir de n'importe quel démon ou de Lucifer lui-même.

[709] Nom d'un diable dans les M. XIII et XVI.

[710] Nom d'un diable du M. III.

[711] Nom d'un diable dans les M. I et IX.

[712] C'est ainsi le cas dans le *Miracle de Jehan le Paulu* où, si le diable est nommé « l'ennemy » dans les rubriques, il est parfois désigné sous forme d'antonomase « le Sathan » (v. 878) par Jehan lui-même. Dans ce cas, l'article défini signale que le personnage parle du diable qui l'a précipité dans le péché de manière générique. « Le Sathan » est alors parasynonyme de « l'ennemy ». Sathan comme nom générique du diable apparaît encore dans le discours de saint Alexis dans le *Miracle* du même nom (v. 1264).

[713] *Miracle de saint Jehan Chrisothomes* (VI), v. 1175 ; *Miracle de Jehan le Paulu* (XXX), où *l'ennemi* se fait fort de faire tomber Jehan pour plaire au roy Lucifer.

[714] Le *premier dyable* (c'est ainsi qu'il est appelé dans les rubriques) est en effet nommé *Lucifer* par *Belgibus*, le *second dyable*, au début du jeu (v. 68). Il se fait ensuite nommer *li Sathans* (v. 721) par le personnage de l'époux puis *Sathan* par Dieu (v. 1368). Cet usage n'est donc pas significatif, d'autant plus que la première pièce contient un certain nombre d'irrégularités vis-à-vis de l'ensemble du corpus ; en témoignent par exemple le fait que les vers terminant chaque réplique sont des octosyllabes alors qu'on trouve des tétrasyllabes dans le reste du corpus.

Haro ! Haro ! Touz mes effors
Sont bien venuz et mis au neant. 860
En enfer aller me convient
Querre. Ay ! Helas ! Que feray ?
Je say que tourmenté seray de Lucifer.[715]

La seule évocation de Lucifer semblerait donc suffire à faire surgir dans l'imagination du public l'enfer et ses tourments[716]. Plus précisément, Lucifer est davantage convoqué dans les rares pièces où le diable apparaît seul sur scène ; la mention du nom de *Lucifer* permet en effet de suggérer l'enfer que *Lucifer* représente par métonymie, ce qui rend la présence du diable sur scène plus inquiétante. Son évocation devient inutile lorsque les diables sont en binôme, puisque la nomination de l'un et de l'autre dans le cadre du discours suffit à suggérer la multiplicité du personnel infernal.

Le groupe restreint des diables, qui n'apparaissent jamais à plus de deux sur la scène, conduit à relativiser la puissance spectaculaire de la scène infernale. L'enfer étant suggéré et non représenté, les diables importent dans l'univers humain quelques scories de la violence infernale ; toutefois, la nature de leur mission, dans l'économie du miracle, les invite à être solidaires[717]. Là encore, les *MNDpp* usent du texte comme d'un renfort au spectacle.

- ***L'ethos du diable : un être bestial mais rusé***

Bien que le diable soit fortement présent dans les Miracles et *exempla* narratifs, il est peu décrit car il est d'abord un principe théologique, celui du Mal. De fait, les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci et la *Légende dorée* développent très peu la caractérisation de ce personnage. Il revient donc aux auteurs des *MNDpp* d'inventer l'enveloppe physique du personnage, son apparence sensible. Toutefois, bien que les *Miracles* fournissent habituellement de nombreux indices de représentation, les didascalies internes visant à décrire le personnage diabolique sont inexistantes ; seule une brève description nous permet de reconstituer en partie l'apparence du personnage diabolique. Dans le *Miracle d'un paroissian exconmenie,* le fils de l'empereur, en quête d'une lourde contrition, feint la folie après avoir fait un étrange rêve, dans lequel le jeune homme se voit emporté à dos de bœuf

[….] vers un assault
De gens cornuz a rouges testes
Qui tenoient les gens pour bestes, 410

[715] *Miracle de la mère du Pape* (XVI), v. 859-864.

[716] Son absence physique ne serait donc pas à expliquer par son manque de succès auprès du public : double inversé de Dieu, Lucifer habite l'enfer, mais ne peut cependant veiller à tout car il est limité par la puissance d'action de ses agents, à la différence de Dieu. L'apparition des diables sur la scène paraît erratique, à la différence des déplacements des anges, réglés par la Vierge ou par Dieu.

[717] Cette spécificité des rôles diaboliques dans le miracle dramatique se perpétue par-delà les *MNDpp* : on la voit à l'œuvre dans les Mystères hagiographiques, ainsi que l'a remarqué G. Parussa, « Paroles de diables. Essai d'un typologie du discours diabolique dans les Mystères religieux du XVe siècle », art. cit., p. 416, n. 27.

Se ne fussent de genoulz deux
Renouans et coupans par eulx
Cornettes de viez chapperons,
Et couvrans de viez napperons
La fumée de leurs langages[718]. 415

Le récit du fils « come fol » est une prolepse narrant la rencontre imminente d'un groupe de *compagnons* qui malmènent le jeune homme. Passé par le prisme de l'imaginaire, le songe change les traits des opposants en faciès diaboliques. Bien que le récit ne décrive pas une réalité matérielle, il puise dans les représentations stéréotypées du Mal, et s'appuie sans doute sur la culture visuelle du public. En outre, cette description est d'autant plus précieuse qu'elle s'accorde avec les images ou les paradoxes associés à la figure diabolique sur la scène des *MNDpp*. L'expression *gens cornus*, antithétique, résume l'hybridité du démon, mi-homme, mi-bête.Tout en empruntant des éléments du scénario à venir (le *fol* évoque plusieurs fois les « chapperons » auprès de ses agresseurs), le récit distille quelques images archétypales du diable de théâtre. Ainsi, la méchanceté des compagnons devient une *fumée,* qui pouvait s'échapper de la bouche des diables, moyennant quelques artifices ; concernant l'attitude démoniaque, nous verrons qu'il est courant que le diable réduise ou souhaite réduire l'homme à l'état de bête (comme le suggère le v. 410). Ainsi, plus qu'il ne déforme la réalité, le récit de rêve révèle la nature des opposants, et fournit au critique de précieuses informations, confirmées à travers le corpus par d'autres indices, notamment sonores.

Le diable, lorsqu'il mène les âmes et les corps en enfer, mène un tapage caractéristique[719]. Celui-ci est d'abord langagier : sa parole, empreinte d'une forte dimension affective, recourt souvent à des interjections exprimant sa violence ou son désespoir (*haro* et *egar* en particulier). Ces cris peuvent également renseigner sur la *gesticulatio*[720] particulière du personnage. Cette présence tonitruante du diable témoigne de sa violence démesurée. Dans le *Miracle de saint Guillaume du désert*, les diables, frustrés de n'avoir su faire tomber Guillaume dans le péché (le personnage a été auparavant rendu sourd par miracle pour pouvoir ignorer la tentation), le mettent physiquement à terre avant de le rosser de coups :

BEELZEBUZ
Fait il le sourt, ou il est mournes?
Puis qu' autrement point ne l' arons, 1170
Sachons le hors, si le batons
Tant qu' il s' en sente.
SATHAN

[718] M. XVII, v. 408-415.
[719] Qu'on retrouve dans les mesnies infernales du siècle suivant : on relève de semblables expressions associant le bruit aux diables – voir G. Parussa, « Paroles de diables. Essai d'un typologie du discours diabolique dans les Mystères religieux du XVe siècle », art. cit., p. 412.
[720] Sur cette notion, qui désigne le dérèglement des gestes dans les textes médiévaux, voir J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 30 sq.

Avant a la terre l'adente:
Fiers de la, je ferray de ça.
Hu! ha! bouf! nif! Tien : pren cela, 1175
C' est a estraine[721].

Les interjections utilisées se situent entre le cri et l'onomatopée : les deux premières suggèrent l'effort physique du diable qui bat Guillaume, tandis que la troisième et la quatrième semblent mimer le bruit des coups eux-mêmes. L'invention lexicale produite par le personnage est minimale : elle vient étoffer les effets d'une action violente. Elle s'oppose, en cela, à la dextérité poétique des anges.

En plus de ses cris qui le ravalent au rang animal, le diable peut évoquer explicitement les bêtes qui comme lui, habitent l'enfer, comme lorsqu'il invective Jehan Crisothomes, insensible à sa séduction :

Des bestes te feray mengier,
Puis que tu n' as de moy que faire[722].

Il existe une relation privilégiée entre le diable et l'animal : la comparaison utilisée ici ne permet pas de décider si Sathan évoque ses comparses ou des bêtes sauvages, mais il semble que le diable entretienne avec la bestialité un lien étroit. Quelques vers plus loin, Jehan nomme d'ailleurs le diable « beste d'iniquité » (v. 727). Le diable épouse en effet tous les vices : si, dans les *Miracles*, on observe surtout la violence diabolique, la caractéristique générale du démon est son intempérance, sa démesure. C'est ce qui explique notamment son acédie (on voit ainsi Sathan réveiller son compère dans le *Miracle de l'empereur Julien*), son inquiétude ou encore sa joie, marquée par son rire tonitruant :

Hahay ! Hahay ! que je me ri
De ce que l' as si bien trouvée ![723]

Bestiaux dans leur langage et dans leur attitude, les diables tentent néanmoins de tromper ingénieusement les hommes, lorsqu'ils prennent forme humaine. Leur *ethos* est donc souvent ambigu, à l'image même du mal, protéiforme. Toutefois, cette ambivalence est soulignée sur la scène dans le cas où le diable se déguise lorsqu'il tente de séduire le pécheur : la duplicité du personnage devait être suggérée par un empilement d'identités, marquées par le masque et le costume, comme l'affirme Élyse Dupras : « dans les *Miracles*, comme plus tard dans les Mystères, les diables superposent une nouvelle apparence à celle, hybride et monstrueuse, que leur confère leur costume »[724]. Le spectateur n'est donc pas livré à lui-même dans la réception du message

[721] M. IX, v. 1169-1176.
[722] M. VI, v. 716-717.
[723] M. XIII, v. 346-347.
[724] É. Dupras, « Stratégies de séduction diabolique dans deux *Miracles de Nostre-Dame par personnages* », art. cit.,

diabolique : les signes de l'hypocrisie l'avertissent de la distance critique avec laquelle les paroles doivent être perçues.

Si le bruit et l'attitude physique, bestiale et rusée, font partie de la *gesticulatio* traditionnellement attribuée au discours du diable[725], cette exubérance sonore et visuelle se double sur la scène d'une violence suggérée par un accessoire spécifique : lorsque les méchants sont damnés[726], les diables viennent les chercher à l'aide d'une brouette[727]. Leur arrivée est bruyante et s'oppose ainsi à l'harmonie du chant des anges (apparaissant d'ailleurs peu de temps avant dans cet exemple) :

SECOND DYABLE [à propos de l'archidiacre]
Prens contre moy et ne l'epargne ; 1080
Jette cy dedans ma brouette
De joye menray grant tempeste
En la menant.
PREMIER DYABLE
Alons ment, grant bruit demenant,
Par ceste voie.[728] 1085

La brouette pourrait être une réminiscence parodique de la hotte de la Mesnie Hellequin[729], que les diables évoquent lorsqu'ils s'associent pour former un petit cortège infernal, aux allures de charivari. Dans tous les effets associés à la diablerie, l'inversion est la règle[730] : ici, les diables prennent évidemment le contrepied des traditions funéraires chrétiennes, qu'ils changent en une fête infamante pour le mort.

Enfin, la présence des diables s'accompagne également d'effets de lumière. Par exemple, le fils de l'empereur qui torture saint Valentin ne peut voir son père emporté par les diables :

LE FIL A L'EMPEREUR
[...]

p. 35.

725 Voir précédemment, chap. II

726 Phénomène cependant rare dans le corpus, puisque le seul péché ne pouvant pas être défendu par la Vierge auprès de son fils est celui du désespoir en Dieu.

727 C'est le cas dans les *Miracles de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (III) et *de l'empereur Julien* (XIII). Les diables emportent le corps sur leurs épaules dans le *Miracle d'un prevost que Nostre Dame delivra* (M. XIV) ainsi que dans le *Miracle de saint Valentin* (M. XXV). L'objet semble être un outil communément utilisé par les diables : dans notamment *La Vie et mistere de saint Andry* (BN. Rés. Yf 121), les diables emportent Egéas dans une brouette (évoqué par Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998, p. 320).

728 *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (III), v. 1080-1085.

729 C'est ce que suggère Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime : mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008, p. 583.

730 On peut encore citer, parmi de nombreux exemples, cette réplique où Vehemot, lorsqu'il s'évertue à attacher le prévôt Estienne pour le mener en enfer, s'amuse à retourner le sens du mot *servir*, et joue sur ces significations par dérivations et polyptotes successifs : « Il nous a longuement servi / Si qu'il a trop bien desservi / que le servons » (M. XIV, v. 463-465). L'ironie antiphrastique est une caractéristique essentielle du discours des diables, ainsi que le remarque E. DuBruck, « The Devil and Hell in Medieval French Drama », art. cit., p. 177-178 : s'intéressant à différents drames mettant en scène le diable (les *MNDpp* en sont cependant exclus), l'auteur suggère : « The technique of inversion alone is the most important linguistic means used by all four authors in order to characterize the devil ».

Car je voi yci que mon père 1275
A pris fin honteuse et amère ;
Car en mengiant s'est estranglez,
Et si sommes si avuglez
Que nul de nous, ce me recors
Ne scet ce qu'est devenu son corps. 1280
C'est grant merveille.
LE CHEVALIER
Mahon pitié avoir en veuille !
Car de lui moult sui esbahis.
Je croi que sommes envahis
D'enchanterie.[731] 1285

Cet exemple rend compte du potentiel spectaculaire de l'apparition diabolique. L' « aveuglement » dont se plaint le fils de l'empereur pouvait consister en deux effets contraires : ou bien l'arrivée des diables s'accompagnait d'un obscurcissement général de l'aire de jeu, ou bien leur apparition s'effectuait dans un éclair lumineux, rendu possible par la maîtrise d'effets pyrotechniques. La première solution induirait une représentation en salle[732] et semblerait cohérente avec les caractéristiques affiliées à l'enfer, ce « royaume [...] [qui] va s'opposer au paradis justement par le manque de lumière, d'ordre, par la confusion générale que traduisent les cris et les mouvements désordonnés de ses habitants »[733]. Les personnages pouvaient aussi tout simplement mimer l'aveuglement, comme lorsque les anges descendent sur terre mais ne sont pas vus des païens, qui ne peuvent que les entendre[734]. Comme la scène de descente de Paradis, la séquence diabolique déploie des effets prompts à susciter l'émerveillement, même si ces effets furent sans doute bien plus humbles que ceux déployés par les Mystères. La scène diabolique concourt donc à l'impact spectaculaire du drame, car elle épuise ses possibilités : son, objets, lumière permettent de signaler la présence spécifique du diable sur la scène, une présence effrayante, étonnante et comique.

Notre enquête permet de dresser plusieurs constats. Tout d'abord, la scène diabolique obéit à des règles : les diables parlent et se meuvent différemment du reste des personnages ; la séquence diabolique obéit à un canevas souple, mais stable au fil du temps. En fait, la disparition du diable semble avoir partie liée avec la diversification des sources et la réduction des rôles surnaturels. En

[731] *Miracle de saint Valentin* (XXV), v. 1275-1285.

[732] Gustave Cohen relève la récurrence, dans les Mystères, de l'expression « Icy se font ténèbres », notamment dans la *Passion* de Jean Michel. L'auteur résout le mystère sur la façon dont on faisait la nuit : elle est figurée par un drap noir, ainsi que le suggère un passage du *Mystère du Vieil Testament*. On peut appliquer cette affirmation à nos *MNDpp* et imaginer, avec Gustave Cohen, que la noirceur de l'Enfer est due au fait que la mansion / l'aire de jeu tout entière ? est plongée dans une obscurité plus ou moins métaphorique grâce à des pièces de tissu noir. Voir G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 159.

[733] G. Parussa, « Paroles de diables. Essai d'un typologie du discours diabolique dans les Mystères religieux du XVe siècle », art. cit., p. 414.

[734] C'est ainsi le cas de Zoile dans le *Miracle de Pierre le changeur* (M. XXXVI).

effet, les *MNDpp* privilégient, de plus en plus, l'action humaine et promeuvent le libre arbitre des personnages[735]. Les rôles divins et diaboliques, dans ce contexte, se font plus discrets, mais ne disparaissent pas : ils continuent d'investir la parole des personnages[736]. En outre, malgré cette raréfaction de l'enfer, le Mal n'est pas pour autant évacué du Miracle, puisqu'il constitue l'un des ressorts principaux de l'action[737]. Lorsque le diable n'apparaît plus sur la scène, il a pour relais des actants humains : bourreaux, empereurs, figures puissantes (un oncle, un beau-frère usurpateur du trône…), menteurs... viennent ainsi étoffer le paradigme du Mal en étant assimilés au diable à travers le discours des personnages. À l'incarnation du Mal sous des traits diaboliques, les *Miracles de Nostre Dame par personnages* semblent préférer, de plus en plus, les figures humaines de la puissance dévastatrice. On pourrait voir ici l'affirmation de la mentalité bourgeoise des orfèvres : le mal est incarné dans les figures de la puissance, dont le bien nommé Robert le Dyable (*Miracle* XXXIII) est le parangon. Sans doute peut-on y voir l'expression d'une méfiance vis-à-vis des grands de ce monde : le contexte de création y invite[738]. Le délaissement du diable contreviendrait donc à la tendance générale du goût du public pour la diablerie[739]. Si les Miracles ne boudent pas la diablerie, ils semblent toutefois lui préférer d'autres formes spectaculaires : le martyre, qui se développe au milieu du corpus, met en scène des séquences qui ressemblent de près à la scène horrifique du Purgatoire, dans le *Miracle d'un prevost que Nostre Dame delivra.*

Quand le Mal n'est plus campé distinctement, les lignes entre Bien et Mal se brouillent, ce qu'on peut reconnaître comme un message didactique, une invitation à cultiver la volonté de chacun à faire le bien. La communauté bourgeoise et aisée des orfèvres pouvait se retrouver dans cet idéal volontariste, où le libre arbitre est roi : la position de force qu'occupent les orfèvres au cours du XIVe siècle et leur culture religieuse peuvent expliquer cette posture[740]. Dans les textes des

[735] Nous souscrivons donc entièrement à la remarque de D. Penn, déjà relevée par E. Papin-Baxter : « The tendency of these plays to ascribe human motives to actions and to develop realism, not to terrify, nor yet to amuse, by use of the supernatural, is responsible in part for the vanishing of the traditional devil from this miracle stage. » - D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, p. 57, cité par Elizabeth Papin Baxter, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen Miracles de Nostre Dame Par Personnages*, *op. cit.*, p. 293-294.

[736] Le terme *enfer* se trouve principalement employé dans les sermons, serventois, rondeaux du corpus. On ne note pas de raréfaction de l'utilisation de ce terme au fil du temps. Dans le texte dramatique, le terme *enfer* est surtout employé, en dehors des morceaux poétiques, principalement dans les monologues de lamentation à visée de rédemption. L'enfer reste bien un élément essentiel de la structuration de l'Univers, bien qu'il soit implicite sur la scène des *Miracles*.

[737] Idée notamment développée par W. NOOMEN, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere*, Amsterdam, 1975, p. 71-89.

[738] Voir introduction générale.

[739] On est en effet loin de ce que pouvait constater un homme du XVIe siècle à l'égard du théâtre de ses contemporains : « Quand un auteur dramatique veut plaire au public, il faut de toute nécessité qu'il lui montre beaucoup de diables ; il faut que ces diables soient hideux, crient, hurlent, poussent des clameurs joyeuses, sachent insulter et jurer et finissent par emporter leur proie en enfer, au milieu de rugissements sauvages ; il faut que le vacarme soit horrible. Voilà ce qui attire le plus le public, voilà ce qui lui plaît davantage. » - cité par Jean Delumeau, *La peur en Occident : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Hachette littératures, 1999 [Fayard, 1978], p. 313.

[740] G. A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds… », art. cit., p. 55 sq.

Miracles, l' « ennemi » va ainsi occuper le temps de la prière des personnages en quête de rédemption. Mais les miracles passant, cet *ennemi* disparaît et de plus en plus, les personnages expriment dans leurs confessions une conscience aiguë de leurs méfaits dont ils s'arrogent l'entière responsabilité[741]. La lutte dans laquelle le pécheur s'engage aura donc davantage pour théâtre la conscience du personnage principal, figurée sur scène par la mise en discours et en corps du repentir, que le dialogue avec le diable. Alors que la figure diabolique se développe dans la culture occidentale comme une arme de contrition favorisant le repentir, cette disparition serait à entrevoir comme un témoignage singulier de l'intériorisation de la culpabilité qui naît aux XIIe et XIIIe siècles et qui semble rencontrer un certain succès dans ce corpus[742]. La forme théâtrale, débarrassée de toute voix narrative ou auctoriale, favorise sans doute le développement de la dimension volontariste des personnages : nécessairement témoins et auteurs de leur faute et de leur discours, ces derniers n'ont d'autre choix que de s'attribuer toute la responsabilité de leurs péchés.

La disparition progressive du diable nous renseigne sur la structuration communautaire des orfèvres. Sur le plan politique, le diable, et en particulier le roi Lucifer, est souvent chargé d'une dimension critique, dans la mesure où il détient sur les hommes un pouvoir inique et trompeur, à l'exact opposé de l'empire qu'exerce Dieu sur le monde[743]. Les *Miracles de Nostre Dame*, en préférant plus volontiers incarner le Mal à travers de puissants personnages humains adressent au public une leçon politique pragmatique, qui souligne la responsabilité des dirigeants dans leurs mauvaises décisions[744]. Cette raréfaction du personnage diabolique, contraire aux tendances du théâtre[745], pourrait donc être vue comme le symptôme d'une certaine indépendance culturelle de la communauté des orfèvres, tout au moins des auteurs des *Miracles de Nostre Dame par personnages*[746]. Le succès de la diablerie au début du corpus pourrait alors s'expliquer par une volonté de sacrifier à la mode, puis, le temps passant, les auteurs ont sans doute perfectionné leurs techniques dramaturgiques pour davantage correspondre aux aspirations des bourgeois orfèvres.

---

741 Jusqu'à l'exagération de leurs péchés : à ce titre, le sombre résumé que fait la « fille du roy de Portigal » de son histoire gomme les circonstances atténuantes de ses crimes (*Miracle* IV, v. 1156-1195).

742 J. C. Payen rappelle en effet qu'« [i]l se passe au début du XIIe siècle une sorte de révolution dans la théologie et la philosophie. Au moment où l'Occident passe d'une *shame culture* à une *guilt* culture, l'accent est mis sur la responsabilité individuelle et la subjectivité » - J.-C. Payen, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils scrupule à croire au démon ? », art. cit., p. 403.

743 Robert Muchembled, *Une Histoire du diable : XIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2002, p. 33.

744 De nombreux miracles mettent en effet en scène des rois naïfs et impulsifs, qui condamnent sans procès leur propre épouse à la mort en ne se fiant qu'à la seule parole d'un mauvais conseiller (*Miracles de la Marquise de la Gaudine* (M. XII), *de la femme du roi de Portigal* (M. IV), d'*Oton, roy d'Espaigne* (M. XXVIII), de *Thierry* (M. XXXII)).

745 Raymond Lebègue, « Le Diable dans l'ancien théâtre religieux », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1953, vol. 3, n° 1, p. 97-105 (p. 104).

746 C'est l'opinion de Carol Harvey : il est en effet peu probable que ces pièces aient été destinées au roi Charles VI, car les thèmes et le langage employé dans le corpus montrent à chaque instant combien ils sont écrits en vue d'un public bourgeois – cf. C. Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.

*

* *

La présence discrète du diable et de l'Enfer dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* semble pouvoir témoigner de la réalité culturelle des auteurs et des commanditaires du drame : centré autour du pouvoir médiateur de la Vierge, le miracle met en place une dynamique tournée vers le repentir, dans laquelle le diable, lorsqu'il apparaît, tient un rôle auxiliaire. Bien que sombres et violents, les sujets de ces drames s'inscrivent dans un ensemble positif, où le pardon est toujours possible. La prépondérance du Mal ne fait que souligner avec plus de vigueur l'étendue du pouvoir du personnage de Notre-Dame. L'absence du diable ne traduit donc pas un affaiblissement du Mal, pôle négatif nécessaire à la dramaturgie, car il n'est pas nécessaire que les forces infernales soient incarnées pour les rendre effectives et effrayantes. Au contraire, l'indétermination de l'origine du Mal rend le monde plus angoissant. On passerait alors, dans ces *Miracles de Nostre Dame par personnages,* d'une dramaturgie de la peur à une dramaturgie de l'angoisse du châtiment infernal, plus anonyme et désincarnée, et à ce titre peut-être plus efficace comme instrument de salut. La disparition du diable, corollaire à la disparition, souvent commentée[747], de la Vierge, assure la promotion du libre arbitre des personnages, désormais plus responsables de leurs actes face à Dieu. Toutefois, la lenteur du processus de disparition du diable, et le fait que cette défection ne soit pas absolue, suggère que c'est un impératif de divertissement, et non une mutation théologique, qui a guidé le changement : les *MNDpp* délaissent le diable au profit d'un surnaturel plus merveilleux que religieux. Les mutations observées dans le choix des sources et les modifications thématiques traduisent la transformation des stratégies didactiques. Ainsi, l'autonomisation progressive de la forme dramatique par rapport au miracle narratif semble accompagner l'émancipation morale du *Miracle*, qui de plus en plus, ne tire plus uniquement sa signification de la lutte entre les puissances divines et infernales, mais également des valeurs sociales valorisées par le jeu.

[747] P. Kunstmann, « The Virgin's Mediation », art cit. ; D. Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.* ; Élisabeth Gaucher-Rémond, « La Vierge dans le trente-troisième *Miracle de Notre Dame par personnages* (*Robert le Diable*) », art. cit.

CONCLUSION

La mise en scène des *MNDpp*, les mutations d'un canon

L'exploration diachronique du corpus, appliquée à différents syntagmes dramatiques, permet d'enrichir notre connaissance du corpus sur trois sujets principaux : l'écriture des *Miracles*, la signification et le rôle des échos dont ils sont saturés et leur mise en scène.

○ *L'écriture dramatique : un jeu d'analogies*

Tout d'abord, l'analyse permet de mettre au jour une logique scripturale selon laquelle le canon des *MNDpp* s'établit progressivement, par l'expérience. Tandis que la première partie du corpus multiplie les expérimentations[748], une logique cyclique s'établit dans la seconde : les séquences de martyre, d'humiliation des héroïnes persécutées, de guerre, de chasse, se trouvent dans les *Miracles* XIX à XL. On remarque en outre que c'est dans la première partie du corpus que l'on trouve les premières occurrences des séquences dramatiques qui feront cycle dans la seconde partie. Tout se passe comme si, après la charnière que constitue *Le Miracle de Theodore* (M. XVIII) et l'année 1357 qui précède une pause de trois ans, la logique scripturale des œuvres subissait une mutation profonde. Les auteurs des *MNDpp*, à partir du M. XIX, semblent désormais considérer les miracles précédents comme un catalogue de motifs à exploiter : on trouve une première occurrence de la scène de chasse dans le M. IV, avant de la retrouver régulièrement des M. XXX à XXXVI ; de même pour l'humiliation de l'héroïne injustement accusée, qu'on trouve au M. XII puis des M. XXVII à XXXVII. Le corpus, et particulièrement sa première moitié, constituent donc, au même titre que les sources narratives, une source essentielle de l'écriture des Miracles, en ce qu'elle fournit sujets et techniques dramaturgiques. Les séquences analysées contredisent cependant la logique d'amplification spectaculaire repérée par D. Penn, à l'exception de la scène de chasse : certains syntagmes reviennent par cycles[749] mais rien n'indique que les moyens scéniques pour les réaliser aient été amplifiés.

Ce constat nous mène à réexaminer les notions employées dans ce chapitre. Pour étudier les

[748] Ces expérimentations visent particulièrement à définir les rôles des différents actants, et ainsi à définir un canon générique. Daniela Musso indique ainsi que le rôle « polyédrique » de la Vierge est entièrement défini au cours des cinq premiers miracles. D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 182.

[749] La récursivité des séquences, combinée au fait que les *Miracles* sont de plus en plus longs parce qu'ils ajoutent de nouveaux syntagmes plus spectaculaires, produit probablement cette impression d'amplification des séquences dramatiques.

phénomènes d'amplification et d'échos propres aux *MNDpp*, notre étude s'est organisée autour de l'étude de syntagmes dramatiques récurrents nommés « scènes à faire ». Si la notion est pertinente – la présence d'échos entre certaines séquences se décèle immédiatement à la lecture – elle doit cependant être enrichie pour décrire la singularité des dynamiques scripturales dans le corpus, propres à l'écriture dramaturgique médiévale.

D'une part, l'expression suggère que le syntagme équivaut à une unité chronologique, une séquence unique et à l'autonomie forte. Or, l'analyse montre que la plupart des « scènes à faire » des *MNDpp* se présentent sous la forme de séquences discontinues ou répétées, divisées en plusieurs étapes, ou saynètes, chacune de ces étapes étant séparée par une autre séquence[750]. En outre, le début et la fin de ces syntagmes ne bénéficient pas de frontières claires, les personnages passant insensiblement d'un lieu à l'autre, sans marquer de pause. Enfin, ces séquences occupent des proportions variées au sein des drames. Ainsi brouillée, la notion de *syntagme dramatique*, ou de *scène à faire*, appliquée aux *MNDpp*, doit dès lors être nuancée, repensée.

Les séquences analysées partagent une certaine autonomie : la plupart du temps (sauf dans le cas de la « taverne », qui est plus un lieu qu'une séquence), elles constituent une large amplification d'un matériau narratif préexistant dont les dramaturges ont senti puis accru le potentiel spectaculaire. On peut donc affirmer que la « scène à faire » constitue une stratégie dramaturgique propre aux *MNDpp*, dans la mesure où l'on retient la définition suivante : *une séquence, le plus souvent discontinue et/ou dupliquée*, *composée d'éléments dramatiques dont la combinaison est identifiable dans plusieurs drames*. Cette stratégie soutient fortement l'unité stylistique du corpus. Outre la séquence de descente de Paradis qui constitue la matrice même de la scène à faire, la scène de chasse constituerait, parmi les syntagmes analysés, un modèle du genre : contrairement aux autres séquences étudiées, elle montre des signes concrets d'amplification au fil du temps et bénéficie en outre d'un degré d'autonomie assez important. Ces amplifications, dans la séquence cynégétique, vont dans le sens d'une ritualisation, qui toutefois n'exclut pas le spectaculaire : la normalisation de la séquence fournit un cadre plus large pour la mise en place d'effets saisissants. Cette standardisation met en évidence la présence des éléments dramatiques dont les séquences sont composées, que l'on a nommés *dramèmes*.

Ces unités dramatiques, plus discrètes que les syntagmes dans lesquels elles s'insèrent, instituent un jeu d'échos plus subtil, à plus petite échelle, entre motifs[751]. Ces derniers se caractérisent par leur plasticité, dans la mesure où ils s'insèrent dans des combinaisons très variées.

[750] Ainsi que l'exige l'art de l'entremêlement des séquences, analysé dans le Ier chapitre.

[751] Le repérage et l'interprétation des motifs présents dans les *MNDpp* a fait l'objet de la thèse de D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.* L'auteur les analyse en tant que motifs merveilleux, et non pas spécifiquement dramatiques.

En effet, des éléments identiques se répètent au sein de syntagmes totalement différents. Par exemple, le *ligotage* constitue une unité dramatique minimale ; on le trouve dans les séquences de martyre, de diablerie, de chasse et de guerre[752]. Ces micro-séquences dramatiques sont de nature à impressionner le public, par leur violence. Les échos entre dramèmes s'ajoutent aux échos produits par les dialogues visuels qui s'établissent entre les éléments décoratifs, dont les équivalences ont été analysées par Elie Konigson dans le cas des Mystères[753]. Les dramèmes contribuent à instaurer, au sein des pièces, un jeu d'échos complexe, multidimensionnel et sensoriel. Ces résonances, instituant un complexe réseau d'équivalences, échappent à la logique chronologique pour obéir à une logique métaphorique. Par exemple, le dramème *ligotage* fait converger les différents syntagmes étudiés vers la thématique de la violence et invite à s'interroger sur les raisons de cette mise en valeur de la cruauté dans les *MNDpp*.

- ***La violence et le spectacle : du rituel au jeu***

Le Miracle est un drame à l'issue essentiellement heureuse ; sa dramaturgie est orientée vers une fin résolument positive. La forte présence de la violence, dans ce théâtre de l'espérance, n'est cependant pas paradoxale : elle met d'autant plus en valeur le triomphe du Bien dans un monde menacé par le vice. Cependant, l'argument selon lequel la violence sert à exalter la puissance du paradigme divin n'épuise pas les raisons de sa représentation récurrente dans les *MNDpp* ; tout au plus, elle rend raison du succès de la représentation des martyres, dans lesquels la persécution du saint est une répétition de la Passion christique, violence matricielle qui teinte de sacré tous ses avatars. L'inclination des *MNDpp* pour la violence obéit également à un impératif ludique : la guerre, la chasse, la diablerie entrent dans cette logique de divertissement. Standardisées, ces scènes remplissent un rôle exutoire. Leur récurrence au sein des *MNDpp* est d'ailleurs un miroir du goût du public : ces pièces, conçues pour consolider chaque année la communauté en la fédérant autour d'un drame, assure cette mission par le biais du jeu. Se recréer en récréant, telle est donc une des fonctions essentielles du drame. Les démonstrations de violence sur la scène assurent donc le plaisir du public et garantissent son adhésion à l'histoire jouée.

La violence des scènes à faire, créées pour divertir, vise à fédérer autour d'elle la communauté du public. C'est sans doute pourquoi la violence des *scènes à faire* est collective, et

[752] Dans le martyre, le ligotage est une étape obligatoire de la passion du saint ; dans la diablerie, les diables peuvent ligoter le damné pour le mener en enfer (c'est le cas dans le *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra,* M. XIV) *;* dans le cadre d'une scène de chasse, Jehan le Paulu (M. XXX), réduit à l'état animal, est ligoté par les veneurs pour être mené au palais. Dans la scène de guerre, les prisonniers sont liés deux à deux, faisant penser aux *levriers* des scènes de chasse.

[753] É. Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*

non individuelle : la violence engendre de puissantes émotions mises au service du groupe. Certes, le martyre est centralisé autour de la violence faite à un seul personnage, mais il suppose la présence active de spectateurs qui deviennent à cette occasion *témoins* du jeu : sans reconnaissance publique, le martyre n'existe pas. Ainsi, l'importance de la collectivité se signale régulièrement au cours des séquences de torture, par exemple à travers le prêche *in extremis* de saint Valentin, la nature publique des châtiments...

La violence des scènes à faire serait donc de nature collective, ou ne serait pas, et c'est peut-être ce qui, en dernière lecture, peut expliquer la disparition de la diablerie. En effet, l'apparition des diables sur la scène ne requiert pas la présence active d'un groupe sur scène ni du public, bien que les diables suscitent un rejet unanime, par le rire ou l'effroi selon les cas. La dynamique propre à la diablerie s'est finalement avérée assez peu compatible avec les objectifs des miracles : la dramaturgie du corpus, résolument positive, s'agrémente peu de la « pastorale de la peur »[754] suscitée par les apparitions démoniaques.

Cette violence collective, standardisée au sein de syntagmes récurrents, reflète implicitement le rôle de la confrérie, qui en réunissant une diversité de membres, assure au sein du groupe une police des mœurs. Elle a également partie liée avec les problématiques universelles du théâtre, médium dans lequel la monstration de la violence joue un rôle fédérateur, par son caractère sacré, ainsi que l'a notamment montré René Girard à travers ses analyses du sacrifice et du mécanisme victimaire[755].

Au niveau structurel, les scènes à faire, ainsi que les dramèmes dont elles sont composées, confèrent aux miracles une cohésion dramaturgique. Au niveau thématique, la violence de ces syntagmes récurrents est représentée par des manifestations collectives, visant à divertir tout autant qu'à proposer une expérience rituelle dans laquelle la communauté redéfinit ses contours. La scène à faire assure donc un rôle fédérateur, tant dans l'écriture du *Miracle* que pour la communauté à laquelle le jeu se destine.

- ***À propos de la mise en scène***

  - Où ?

Sans preuve matérielle, la plus grande prudence reste de mise quant au lieu de représentation. Toutefois, l'étude du texte permet d'établir quelques hypothèses. Les effets de lumière propres à l'enfer suggèrent ainsi une représentation ou l'obscurité était possible, et donc, peut-être, en salle. En outre, les *MNDpp* sont très clairement ancrés, surtout dans la seconde moitié

[754] Concept développé par Jean Delumeau notamment dans *Le Péché et la peur: la culpabilisation en Occident, XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1983 et *La peur en Occident*, *op. cit.*

[755] René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2016 [Grasset et Fasquelle, 1972].

du corpus, dans l'aire géographique très précise d'un Paris des artisans, de la rue Quincampoix à la Place de Grève, du parvis de Saint Eustache aux Halles. Pour ancrer les *Miracles* dans l'univers de référence des orfèvres, certains personnages semblent chargés de créer l'univers des *MNDpp* par la parole, tels que les pauvres (on pense particulièrement à ceux du *Miracle de Pierre le Changeur*), ou les *diables* (ceux du *Miracle de l'Empereur Julien* évoquent ainsi les Halles). Ces personnages embrayeurs, situés entre le drame et le public, ne cessent de faire référence à un hors scène dont il est évident qu'il était connu du public, qui y travaillait et s'y trouvait probablement au moment de la représentation.

- Comment ?

L'étude des différents syntagmes atteste la dimension profondément cinétique des *MNDpp*. Les miracles instaurent sur la scène un univers que les personnages explorent au gré de leur état moral. Dans une certaine mesure, les mansions sont les signes de la progression des personnages sur le chemin de la rédemption. De fait, l'espace des *MNDpp* est marqué du sceau du mouvement. Cette préséance de la cinétique des personnages est à l'œuvre dans toutes les scènes à faire explorées : les allers-retours des martyrs entre leur prison et le palais, la fébrile préparation des combattants dans la bataille, qui les mène de place en place avant de converger vers le théâtre de la guerre, la ritualisation des mouvements dans la chasse, les gesticulations et les errances des diables : le personnage des *MNDpp* occupe l'espace scénique en le traversant. En outre, les gestes particuliers s'associent aux déplacements pour caractériser précisément la situation morale des personnages. Ainsi, la dimension visuelle des *MNDpp* tient tout particulièrement à sa dimension cinématique. Le mouvement est investi d'une signification morale. En cela, le théâtre des *MNDpp* se différencie singulièrement du théâtre du XIIIe siècle, caractérisé par son statisme et une quasi-unité de lieu[756].

Pour autant, les *MNDpp* ne sont pas clairement polarisés entre Paradis et Enfer puisque dans au moins vingt-huit miracles, l'enfer n'est tout simplement pas représenté sur scène. Si l'on considère que les *MNDpp* sont régis selon un principe d'économie, il serait légitime de penser que même lorsque les diables apparaissent sur scène, l'enfer n'était pas représenté tant que ces personnages n'interagissent pas avec cette mansion : l'enfer ne serait donc présent que dans un seul des quarante miracles. Les *MNDpp* développent donc une dramaturgie spécifique, reprise par les Mystères hagiographiques du siècle suivant[757]. L'espace scénographique du miracle se concentre sur l'espace terrestre, dont le spectateur observe les interactions avec l'espace divin : les *MNDpp* dépeignent un monde ouvert, élargi, où le divin joue un rôle de plus en plus diffus, sans pour autant

[756] P. Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? », art cit.
[757] G. Parussa, « Paroles de diables. Essai d'un typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XVe siècle », art cit.

devenir moins essentiel.

- Quels effets ?

Les syntagmes récurrents concentrent une partie importante des effets spectaculaires. Un même effet peut en outre être mis en relation avec des scènes originales, qui ne font pas l'objet d'une normalisation. Les effets spectaculaires tissent ainsi un dialogue entre les pièces. Prenons pour exemple le motif du feu : l'effet apparaît dans les martyres (*Miracle de saint Panthaleon* (M. XXII)), dans les miracles des pécheresses « à circonstances atténuantes » (*Miracles de la femme du roi de Portigal* (M. IV), *d'un enfant que Nostre Dame ressucita* (M. XV), *d'une femme que Nostre Dame garda d'estre arse* (M. XXVI). Son symbolisme le relie assez naturellement à l'Enfer : Lorens y promet le traître Dacien à la fin du miracle XXXVIII ; le prévôt Estienne rencontre son frère archevêque qui brûle dans le Purgatoire . Le feu s'associe à divers procédés de torture : l'ébouillantage, le bûcher, la damnation. Le feu est toutefois un signe ambivalent : on le trouve, en des occurrences uniques, associé à l'enfer ou au contraire, au Saint Esprit : la folie destructrice de la *Femme du roi de Portigal* s'oppose aux flammes régénérantes sortant de la bouche de Pierre le changeur lorsqu'il guérit la fille de Zoile de son aphasie et le portier de sa surdité[758]. De même, le poing coupé de saint Jehan Crisothomes entre en écho avec la main que l'héroïne du *Miracle de la fille du roi de Hongrie* se tranche. Le meurtre des enfants d'Amille résonne avec le bain de sang que Constantin prévoit pour se guérir de la lèpre avant d'en être dissuadé par Saint Sevestre. Des signes visuels identiques acquièrent ainsi un sens très différent en fonction du scénario dramatique dans lequel ils s'insèrent. Un même événement sera ainsi le signe du péché ou l'insigne de la sainteté. De tels signes articulent la réception du spectacle, qui est toujours une lecture, une interprétation.

Par ailleurs, l'analyse des miracles permet de supposer la maîtrise des effets spectaculaires par les organisateurs de la représentation : bateaux[759], poupées, animaux mécaniques, événements sanglants maintiennent constamment une part d'émerveillement dans le jeu. S'il est malaisé d'émettre des hypothèses précises sur les paramètres de mise en scène[760], il faut du moins acter que la présence d'effets spectaculaires fut indispensable tout au long des quarante années de

---

[758] M. XXXVI, v. 1892-1900 : « LA FILLE : Quant Pierre par devers moy vint / Et qu' a moy parla, il advint / Que de sa bouche vi issir / Une grant flame, qui ferir / Se vint en ma bouche dedans / Sanz meffaire a bouche n' a dens, / Mais a si bel en moy ouvré / Que la parole ay recouvré / De sa puissance. »

[759] Les bateaux connurent un grand succès dans les Mystères du XVe siècle. Voir G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 100-102.

[760] Si ce n'est, comme le suggérait Graham Runnalls, par recoupement avec la mise en scène des Mystères ultérieurs : « [...]La plupart des pièces de théâtre écrites avant le XVe siècle ne contiennent pas de renseignements sur la mise en scène. Nos connaissances de la pratique théâtrale dérivent d'autres sources, par exemple, de peintures et d'enluminures de l'époque, des Mystères du XVe siècle qui sont solidement documentés, et surtout de l'étude approfondie des textes » - Graham A. Runnalls, *Le Miracle de l'enfant ressuscité : quinzième des Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. XXXVI.

représentation. En outre, certains syntagmes à succès voient leurs effets spectaculaires augmenter avec le temps : notons ainsi la présence des chevaux dans les scènes de chasse qui s'ajoutent aux chiens et aux lièvres ; les bateaux accueillent un personnel de plus en plus nombreux (jusqu'à cinq personnages dans le M. XXXVII). Pour autant, le principe d'amplification spectaculaire n'est pas la norme dans les *MNDpp* : si les syntagmes spectaculaires prennent de plus en plus de place, c'est dans leur accumulation au sein du jeu.

La représentation s'appréhende comme un jeu d'échos, qui s'établit à travers deux dimensions : l'une temporelle, tel décor ou telle action remémorant un autre drame précédemment joué ; l'autre spatiale, les actions des personnages résonnant avec d'autres. Chaque miracle se place donc dans un système ordonné par un axe vertical et horizontal : le spectacle, doté de coordonnées paradigmatiques et syntagmatiques uniques, s'inscrit dans une démarche spectaculaire globale, celle de la tradition du Puy, qui chaque année vise à fédérer de nouveau les liens de la communauté autour du jeu. De fait, les quarante *MNDpp* signalent sans cesse la conscience aiguë que les auteurs avaient de leur public, au point que la scène devient un espace poreux, où le jeu se mêle à la vie. Ce sont ces interactions fondamentales entre le public et le jeu qu'il convient à présent de sonder.

CHAPITRE IV

LE *MIRACLE*, MIROIR ET GUIDE
Le dialogue de la scène et des spectateurs

Notre étude a tenté de démontrer comment les *Miracles* étaient composés de structures à la fois invariantes, qui leur confèrent une homogénéité évidente, et dynamiques, qui fondent leur variété. Cette ambiguïté se résout si l'on considère le *Miracle* comme une forme dramatique flexible, qui s'adapte à son sujet, mais qui veille en permanence à guider le public dans la réception. Si le troisième chapitre a montré l'importance du public dans les scènes à faire, il s'agira, dans ce nouveau chapitre, d'analyser précisément les paramètres de ces relations entre public et jeu.

En effet, passés les jugements négatifs portés par la critique la plus ancienne, les *MNDpp* sont aujourd'hui entrevus par les critiques plus récents comme écrits avec une conscience aiguë de leur public : on observe la subtilité d'une dramaturgie faite à la mesure des Orfèvres parisiens[761] ; on insiste sur l'hybridité de ce théâtre, entre rite et spectacle[762]. Justement, cette double ambition répond à la dualité formelle du Miracle : son aspect rituel tiendrait à ses invariants, sa dimension spectaculaire à sa diversité et à son inventivité. Pour donner davantage de corps à ces impressions de lecture, il convient de mesurer comment l'écriture intègre le public dans le jeu et ce que cette intégration signifie des rapports entre le jeu et le public.

Ces relations se déclinent sous trois aspects : le jeu *reflète* le public et son univers de connaissance ; il le *guide* dans la réception en orientant ses émotions ; il l'*intègre* enfin au spectacle par des moyens variés. La prise en compte du public dans l'écriture du Miracle, loin de verrouiller la lecture du spectacle, propose un divertissement sur mesure, ouvrant les spectateurs à une édification individualisée.

---

[761] Voir les travaux de Pascale Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques Miracles de Notre-Dame par personnages », *op. cit.* ; Jean-Pierre Bordier (éd.), 2002, p. 101-120 ; Alan E. Knight, « The Pregnant Abbesses of Paris and Lille », dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, *op. cit.*, p. 135-147.

[762] Daniela Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siècle*, *op. cit.*

A – Le Miracle, « miroir du monde »

Comment le drame reflète[763] *le public*

Pour dessiner une ligne de partage entre les différentes formes dramatiques qui fût en accord avec les représentations médiévales, Alan Knight proposait en 1983 de distinguer les drames de *l'Histoire* de ceux de la *fiction*[764]. La démonstration, très convaincante pour distinguer le mystère de la moralité, semble trouver une limite avec le cas des *Miracles*, qui cumulent deux ambitions, l'une para-liturgique (liée à la célébration de Dieu, donc à l'Histoire), l'autre exemplaire (liée à la psychomachie, donc davantage à la fiction)[765]. Néanmoins, cette distinction nous fournit des clés d'analyse pour l'étude : selon qu'on observe le miracle dramatique sous l'angle de la littérature mémorielle ou de la littérature morale, le drame révèle un rapport à l'Histoire complexe, centré autour d'une humanité soucieuse de sa relation au divin. À la fois *speculum historialis* et *speculum moralis*, les *MNDpp* adoptent une position originale dans les genres dramatiques médiévaux, en diffractant le reflet du public entre dévotion et introspection.

Il s'agira donc d'observer le dialogue qui s'établit entre le drame et l'Histoire comme un témoignage du rapport du public à ce théâtre. Si les *MNDpp* semblent vouloir effacer les données historiques, ce n'est que pour mieux convoquer des sujets d'actualité, au plus près des préoccupations bourgeoises.

1. Palimpsestes spatio-temporels

Le phénomène de transposition du récit au théâtre suppose une adaptation du cadre spatio-temporel au public, très courante dans le théâtre et les arts picturaux au Moyen Âge[766]. Dans les *MNDpp,* cette adaptation se traduit par l'effacement des références lointaines, parfois accompagné

---

[763] Voir 'théorie du reflet » dans le dictionnaire des termes littéraires :

[764] Alan E. Knight, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, *op. cit*., chap. II, p. 17 sq. Voir également chap. I de notre étude, A. 3.

[765] Alan Knight reconnaît lui-même l'existence de genres hybrides, notamment les vies de saints, dont on sait qu'elles ont largement inspiré les *MNDpp* : « the opposition between history and fiction is less clear-cut in this case because of the strong affinity of saints' lives for the narrative shape of the folktale and because of the understandable desire to make them didactic and exemplary. » - *Ibid.*, p. 19.

[766] Comme le note Henri Rey-Flaud, « le souci est de figurer la scène non telle que qu'elle se serait réellement passée, mais "en l'actualisant, en tirant profit de la représentation de cette scène pour orienter sa signification en fonction des connaissances de l'époque, en fonction du milieu sociologique et historique dans lequel l'artiste et son oeuvre étaient insérés" [...] Les auteurs de théâtre de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance intègrent […] leur œuvre dans la pâte de la vie quotidienne » - Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 270-271 [citation : Jean Laude, *«* l'histoire, la peinture et la mise en scène d'événements passés », dans la *Mise en scènes des œuvres du passé*, p. 134].

de l'échange d'un cadre spatio-temporel lointain contre un cadre plus proche du public. De fait, les coordonnées spatio-temporelles des *Miracles* sont souvent plus vagues que celles des sources, qui circonscrivent souvent les actions dans un cadre précis. Ce phénomène tient à la nature du genre narratif, qui requiert de fournir un minimum de données pour permettre la création de l'univers fictionnel. Dans le cas du miracle narratif ou de la vie de saint, le cadre joue un rôle d'autant plus important que l'impression d'authenticité est essentielle pour corroborer la foi des fidèles[767].

La tendance des *MNDpp* à effacer la distance historique ou bien à annuler la couleur locale a déjà été relevée par différentes études[768]. Pascale Dumont a notamment défini comment les codes langagiers tendaient à réduire l'extension et l'ancrage spatio-temporel des actions dramatiques par rapport à leurs sources narratives. Dans les *MNDpp*, l'accent est en effet porté sur la proximité du public avec le sujet : l'exotisme, la distance spatiale ou temporelle ne sont signalés que lorsqu'ils sont essentiels à l'action (lorsque le lieu et l'époque jouent un rôle essentiel dans l'intrigue, lorsqu'un voyage lointain est effectué au cours de l'action).

Toutefois, malgré ces effacements, la donnée historique n'est pas absente du corpus, car certains *Miracles* choisissent délibérément de situer leur action dans un cadre spatio-temporel déterminé. Cette stratégie, a priori à contre-courant de l'effacement des références spatio-temporelles, vise en réalité à aborder des sujets d'actualité : diplomatie, dissensions politiques, échanges et conflits constituent la toile de fond du Miracle qui, si elle ne traite pas explicitement des problèmes actuels, y fait discrètement référence. Le sujet, historique ou fictif, est en prise sur l'actualité ; discrètement, à travers le choix des sujets ou la récurrence de certaines références spatio-temporelles se dessine une « histoire du temps présent », à travers laquelle la puissance divine fait jour et la communauté se reconnaît.

Élargir la palette des exemples analysés nous permettra de tenter une synthèse de la dialectique de l'effacement et de l'inscription de l'espace et du temps dans le corpus : silences, adaptations, exaltations sont les différents moyens mis en œuvre par les auteurs du corpus, pour influer sur la réception.

---

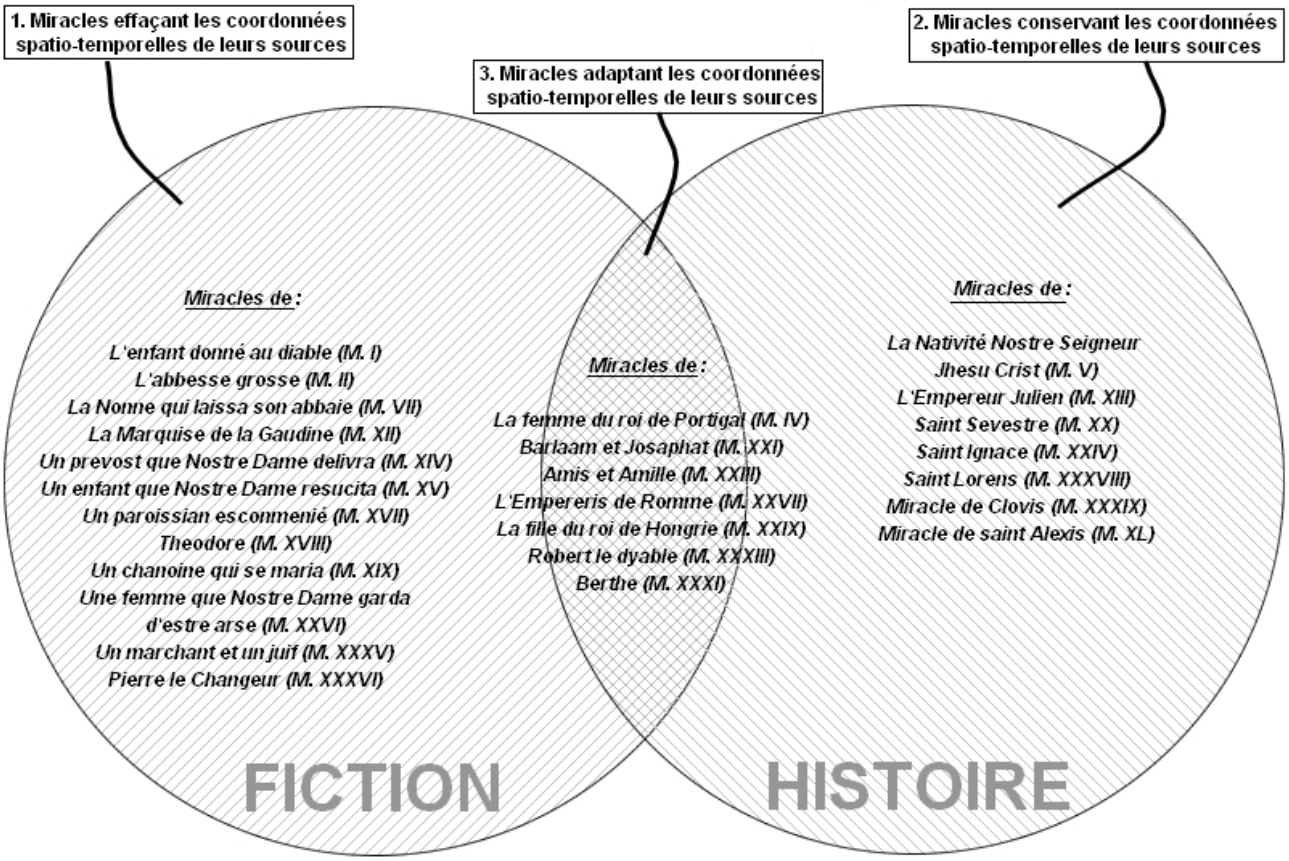
767 Graham Runnalls rapporte par exemple que les chroniqueurs du sanctuaire de Nostre Dame de Liesse, lieu où la source du *Miracle de l'enfant ressuscité* fut écrite, avaient à cœur de prouver précisément l'authenticité des Miracles qu'ils enregistraient par l'adjonction de détails précis – Graham A. Runnalls, *Le Miracle de l'enfant ressuscité : quinzième des Miracles de Nostre Dame par personnages.*, *op. cit.*, p. XLVIII-XLIX.

768 Pascale Dumont a étudié le phénomène dans trois miracles issus des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci - P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques Miracles de Notre-Dame par personnages », art cit. ; Marion Uhlig s'est intéressée à l'écriture de l'exotisme dans le *Miracle de Barlaam et Josaphat* (M. XXI) – Marion Uhlig, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de *Barlaam et Josaphat* », art. cit.

Éléments liminaires

Les *MNDpp* cultivent la variété dans le choix de leurs sujets en puisant tour à tour dans le roman, la chanson de geste ou l'hagiographie. Cette diversité se traduit par une grande amplitude spatiale et temporelle. Mais à considérer l'empreinte de l'Histoire dans l'intrigue, les *MNDpp* se divisent en deux catégories principales, en dehors de toute prise en compte du genre de leurs sources. Dans le premier cas, le plus courant, les drames effacent les coordonnées spatio-temporelles de leurs sources pour adapter le contexte à leur intrigue, dans la mesure où la matière historique est contingente à l'action. Dans le second cas, l'Histoire constitue un élément nécessaire à l'action, ce qui a pour effet de conserver les coordonnées spatio-temporelles lors du passage vers le drame. Ces deux manières d'intégrer la matière historique ont une incidence sur le traitement dramatique, car elles influent sur la réception attendue du *Miracle* : lorsque les références historiques ne sont pas conservées, le *Miracle* vise à susciter l'imitation du protagoniste par les spectateurs ; sinon, il vise plutôt à provoquer la dévotion du public pour le héros. Des cas-limites existent toutefois : certains *Miracles* font référence à une époque et à des lieux fidèles au récit-source, d'autres modifient les données spatio-temporelles des sources tout en mettant en avant un contexte déterminé, sans toutefois inciter clairement à la dévotion. Le schéma ci-après répartit les différents drames en fonction du traitement dramatique des références spatio-temporelles présentes dans les sources[769]. Sur les vingt-six *MNDpp* analysés, on note une tendance des auteurs à préférer les sujets anhistoriques aux sujets historiques, c'est-à-dire à mettre en scène des vies exemplaires anonymes plutôt que des vies saintes. Même si la mise en scène d'un martyre semble poursuivre un objectif similaire à la narration d'une vie exemplaire, c'est-à-dire exhorter à l'imitation, force est de constater que l'introduction d'un contexte spatio-temporel précis induit une dévotion plus forte que la narration d'une vie anonyme ou banalisée. En effet, la précision historique cristallise les événements au sein d'une chaîne temporelle unique, qui invite à l'admiration des fidèles. On note en outre que les sujets historiques prennent davantage d'importance à la fin du corpus, dans les *MNDpp* XXXVIII à XL.

[769] Ce classement a été opéré d'après le relevé systématique des occurrences de temps et d'espace dans les sources des vingt-six pièces citées et la comparaison avec leur version dramatique. Les pièces écartées de l'étude ne présentaient pas de source évidente, ou bien avaient pour origine une source manuscrite difficilement accessible pour nous.



Si les première et troisième catégories exhortent à l'imitation par l'identification du public aux personnages, la deuxième semble davantage exalter le destin des protagonistes afin de conforter la foi des fidèles, ou de consolider leur sentiment d'appartenance à la communauté par la mise en scène du roman national.

a. Effacements

La première catégorie (1. sur le schéma ci-dessus) rassemble les *MNDpp* qui évincent clairement les références spatiales et historiques de leur scénario[770]. En outre, ces miracles adaptent leur contenu à l'univers des spectateurs en modifiant le cadre de la source pour le jeu. Le choix de ces sources ne dépend pas nécessairement de leur précision référentielle : la volonté de rendre l'histoire impersonnelle est d'autant plus manifeste quand le travail d'effacement est plus important. Nous classerons les différentes pièces de cette première catégorie selon l'importance des modifications apportées à la source.

[770] Plus précisément, les références qui permettent d'ancrer l'histoire jouée dans un espace-temps déterminé, absolu, identifiable. Pour la clarté de l'intrigue, les drames sont nécessairement dotés d'une chronologie et d'un espace relatifs, constitués de déictiques.

Les *incipit*[771] peuvent nous y aider, car ils fournissent quelques indices quant au degré de précision référentielle du drame qu'ils introduisent. Beaucoup de *MNDpp* sont dotés d'un *incipit* non référentiel, comme l'indique notamment la récurrence des articles indéfinis dans ces lignes :

Miracle	***Incipit* : « Cy conmence un miracle de Nostre Dame... »**	**Titre de la source**
I	*d'**un** enfant qui fu donné au dyable quant il fu engendré.*	*Dou jouvencel que li diable ravi* (Gautier de Coinci, I Mir. 22)
VII	*d'**une** nonne qui laissa son abbaie pour s' en aler avec un chevalier qui l' espousa* [...]	*De la nonain* (Gautier de Coinci, I Mir. 43)
VIII[772]	*d'**un** pape qui, par sa convoitise, vendi le basme dont on servoit deux lampes en la chappelle de saint Pierre* [...]	*De apostoli qui balsamum vendit*
X	*d'**un** evesque a qui Nostre Dame s'apparut et lui donna un jouel d' or* [...]	*De quodam episcopo...*
XI	*conment elle garanti de mort **un** marchant, qui lonc temps l'avoit servie de chapiaux, d'**un** larron qui l'espioit* [...]	*Exemplum de capello rosarum beate virginis*[773]
XIV	*d'**un** prevost que a la requeste de saint Prist Nostre Dame delivra de purgatoire.*	*Dou moigne que Nostre Dame resucita* (Gautier de Coinci, I Mir. 24)
XV	*conment **un** enfant resucita entre les braz de sa mére que l'en vouloit ardoir pour ce qu' elle l'avoit noié.*	*D'une fame qui fu delivree a Loon dou feu* (Gautier de Coinci, II Mir. 26)
XVII	*d'**un** parroissian esconmenié que Nostre Dame absolu a la requeste du bon fol d'Alixandrie.*	*De un evesque de Clermont* (Gautier de Coinci, I Mir. 36)
XVIII	*d'**une** femme nommée Theodore qui pour son pechié se mist en habit de homme*	*De sancta Theodora* (*Legenda Aurea*, XCII[774])
XIX	*d'**un** chanoinne qui par l'ennortement de ses amis se maria, puis laissa sa femme pour servir Nostre Dame.*	*D'un clerc* (Gautier de Coinci, II Mir. 29)
XXXV	*conment Nostre Seigneur tesmoingna que **un** marchant qui avoit emprunté argent d'**un** juif a paier a jour nommé l' avoit bien et deuement paié*	*Dou Gïuis qui reçut l'ymage Dieu en wages* (Gautier de Coinci, I Mir. XVIII)

Bien qu'il ne fasse pas partie du texte dramatique et qu'il ait probablement un auteur différent[775],

[771] Les titres retenus pour les *MNDpp* ne sont que les titres abrégés et parfois légèrement modifiés de l'édition Paris-Robert. L'analyse des *incipit* fournit des indices contemporains de l'écriture du texte.

[772] Les sources *MNDpp* VIII à X n'ont pas été analysées en détail pour cette étude. Nous intégrons néanmoins leur incipit pour souligner la récurrence du procédé.

[773] Ms. BNF lat. 18134, f. 145v.-147v.

[774] Theodor Graesse (éd.), *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, Osnabrück, Zeller, 1969, p. 397.

[775] L'incipit est donc probablement le résultat d'une lecture, peut-être celle du copiste, mais celle-ci se transforme en

l'*incipit* renseigne sur l'intention du drame : l'indétermination, notamment induite par l'article, augure de la portée universelle de l'histoire et, par conséquent, de sa neutralité spatio-temporelle. Ainsi, même lorsque les *Miracles* mettent en scène des protagonistes aux noms précis, l'*incipit* travaille à les intégrer à une classe tout en les particularisant (par exemple, l'*incipit* précise, pour le M. XVIII, « **une femme** nommée Theodore »). En moyen français, la valeur d'indétermination individualisée de l'article indéfini se développe[776] : on constate ici sa récurrence, bien que sa présence entre en concurrence dans nos *incipit* avec l'article défini[777].

À ce titre, il est intéressant de mettre en regard les effets de sens propres à l'utilisation l'article défini ou indéfini dans ces premières lignes. Par exemple, bien qu'il soit spatialement peu ancré, le M. III débute par ces mots : « Cy conmence un miracle de Nostre Dame, de **l'**evesque que **l'**arcediacre murtrit pour estre evesque après sa mort ». On peut mettre en miroir cet *incipit* avec celui du M. X, le miracle « d'**un** evesque a qui Nostre Dame s'apparut et lui donna un jouel d' or [...] ». Cette différence de détermination pour un personnage de même type est éclairée par l'intention du Miracle. Dans le premier cas, l'archidiacre est très clairement désigné au cours du drame comme un héros malfaisant. L'évêque vertueux, dans ce drame, ne fait pas l'objet d'une focalisation assez développée pour obtenir le statut de héros. Dès lors, l'archidiacre, anti-héros[778], ne propose pas de modèle à imiter : sa désignation par l'article défini établit une connivence entre le public et le jeu en incitant le spectateur à se distancier de l'histoire narrée[779]. Le personnage de l'archidiacre s'oppose en tous points à l'évêque du M. X, héros parfaitement bon dont la vertu constitue l'unique sujet du drame ; dans ce second cas, l'anonymat du prélat, désigné par l'article indéfini, invite à dépasser la neutralité de l'histoire pour embrasser les nobles ambitions du drame, qui invite à la componction. Cette comparaison montre que l'intention du miracle varie – ici entre identification et rejet, mais aussi, selon une autre dialectique, entre identification et dévotion. La détermination ou l'indétermination s'explique par la volonté de rendre ou non l'histoire jouée universelle.

Le résumé que propose l'*incipit* fournit donc des indices sur le degré de détermination du drame. En outre, il contribue à mettre au jour divers niveaux dans l'adaptation de ces *Miracles* qui

---

prescription de lecture pour le lecteur.

776 En français moderne, « l'article indéfini extrait de la classe dénotée par le nom et son expansion un élément particulier qui est uniquement identifié par cette appartenance et qui n'a fait l'objet d'aucun repérage référentiel » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2006 [1994], p. 159). À ce titre, le moyen français présente un état médian entre l'ancienne langue, dans laquelle « dès qu'il y a indétermination, l'article indéfini n'est pas exprimé » (Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1994, p. 29), et la moderne.

777 « l'article défini […] engage [la notion du substantif], après particularisation, dans la voie de la généralisation » -- Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français : morphologie, syntaxe*, *op.cit.*, p. 100.

778 Ce *MNDpp* est un des rares à avoir un protagoniste définitivement malveillant, qui persiste dans le péché.

779 Réf grammaire MF

effacent la donnée temporelle : ceux qui optent pour un cadre tout à fait neutre en apportant peu de changements à la source, ceux qui opèrent de légers changements, ceux qui font le choix délibéré de modifier la source pour la rendre atemporelle tout en l'adaptant à l'univers de connaissance des spectateurs.

Le choix des auteurs des *MNDpp* s'est souvent porté sur des sources à l'univers référentiel peu ancré, où les coordonnées spatio-temporelles de l'événement n'ont pas ou peu d'incidence sur l'intrigue. Ces Miracles sont dès lors investis d'une atemporalité qui, par sa neutralité, invite le public à s'identifier aux protagonistes. Ce phénomène est assez rare, et apparaît surtout dans les *Miracles* issus des *Miracles de la Vierge* de Gautier de Coinci, comme l'indique notamment le tableau précédent : il s'agit des *MNDpp* du *Miracle de l'enfant donné au diable* (M. I), d'***une*** *nonne qui laissa son abbaie* (M. VII). Dans ces *Miracles*, le lieu principal de l'intrigue est flou (un « ostel » dans le *MNDpp de l'enfant donné au diable* « une abbeÿe »[780] dans le *Miracle de la nonain,* conservée dans la version dramatique et précisée dès l'*incipit*) ; le temps, quant à lui, est également vague : tandis que le couple brise son vœu de chasteté la nuit de Pâques chez Gautier de Coinci, la précision est effacée dans la version dramatique du M. I pour être déplacée, tardivement, « En la veille que Diex fu nez »[781]. À l'inverse, le récit du *Miracle de la nonain* est doté d'une temporalité très vague, tandis que la version dramatique du *Miracle de la nonne* (M. VII) s'ouvre sur une ambiance festive[782]. Dans ce cas, la précision temporelle initiale justifie la visite du prêcheur, motif récurrent de l'exposition du *MNDpp.* Dans ces deux exemples, la temporalité festive, même imprécise, jette un pont entre le jeu et le public, à défaut de renseigner ce dernier sur l'authenticité historique du récit originel. Même s'ils adaptent des sources très peu ancrées, ces *Miracles* n'opèrent donc pas une adaptation aveugle de la source ; l'adaptation est toujours orientée par des objectifs proprement dramatiques. En outre, ces *Miracles* ajoutent quelques discrètes références à l'univers de connaissance du public : l'abbesse du *Miracle de l'abbesse grosse* (M. II) envoie par exemple les sœurs Ysabel et Marie à *Vaugirart* (v. 493) – petit village de la banlieue parisienne au XIVe siècle.

Par ailleurs, certains drames opèrent de légères modifications en vue de neutraliser l'ancrage spatio-temporel de la source. Là encore, les *incipit* révèlent déjà quelques indices : par exemple, les

[780] I Mir. 43, v. 8 – Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, Genève, Droz, 1961, vol. 3, p. 191.

[781] M. I, v. 860. Cette précision n'intervient que lorsque *Biau filz* raconte son histoire au Pape, à Rome, selon la stratégie du « balisage rétrospectif » identifiée par P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 228-229. Cette discrète modification temporelle de la source laisse affleurer une stratification mythique, analysée par D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 33.

[782] « Il est hui grant feste et bon jour », M. VII, v. 2.

MNDpp XV et XVII font disparaître dans leur *incipit* toute référence aux villes de *Loon* et de *Clermont*, qu'on trouvait dans le titre de la source, tout comme elles suppriment les références dans le jeu. Ces villes, pourtant assez proches du public et bien connues en France[783], sont effacées dans l'adaptation au profit d'un espace vague : *Loon* est par exemple nommée « ceste / la vil(l)e »[784] par tous les personnages sans jamais être identifiée. Chez Gautier de Coinci, la ville de Loon est évoquée au début et à la fin du récit, où elle fait même l'objet d'une rime équivoquée[785] : par ce jeu d'échos calembourgeois, la précision spatiale contribue à clore la structure narrative. L'auteur de la version dramatique – comme c'est souvent le cas dans les *MNDpp* – ignore ces singularités structurelles pour récrire l'intrigue selon des codes dramatiques adaptés à un public de théâtre. Cette stratégie, peu dispendieuse mais efficace, réapparaît dans de nombreuses pièces : dans le *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra*, la mention de « Saint Pierre devant Cologne[786] » disparaît ; le *Miracle de un chanoine qui se maria* (M. XIX) supprime la référence à Pise[787], ainsi que l'identification précise du personnage (« Chanoygne de saint Cassïen »[788]) ; dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine*, l'identité historique de la jeune femme est supprimée au profit d'une identité fictionnelle : l'épouse de Charlemagne, *Sebile*, devient une marquise de roman[789]. Ces références spatiales s'accompagnent d'un aplanissement temporel : tandis que Gautier de Coinci, par exemple, insiste souvent sur l'antériorité de l'événement[790], sans doute pour justifier son caractère merveilleux, le temps du théâtre, toujours présent, est nécessairement anachronique, puisqu'il fait revivre en un autre espace et un autre temps ce qui a déjà été narré ou ce qu'on croit s'être déjà produit. On peut également associer à cette catégorie le *Miracle d'Amis et d'Amille* qu'on a situé dans la troisième catégorie et qui pourtant, tout en récrivant une chanson de geste, conserve un milieu en partie connu du public – l'hôtel particulier offert par le roi à Amille, situé dans le comté de Riviers, est décrit comme proche de Paris[791] – tout en effaçant les nombreuses références spatiales dont la chanson de geste est saturée.

---

783 Laon est au Moyen Âge aux XIIe et XIIIe une cité prospère, qui, si elle perd son autonomie au profit d'une tutelle ecclésiastique au XIVe siècle, reste puissante (voir Jean-Pierre Jorrand, « Laon », *Revue archéologique de Picardie. Numéro spécial*, 1999, vol. 16, n° 1, p. 61-66). Clermont (située dans l'Oise) devient une place forte au XIIIe siècle, organisée autour du château comtal.

784 M. XXVI, v. 59, 108, 118, 156, 468, 522.

785 « Loonz la tuit, loonz! Loonz! / Bien le noz loe ici Loons » v. 768-770.

786 Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, *op. cit*., I Mir. 24, v. 2. Le lieu désigne la cathédrale de Cologne, Saint Pierre.

787 *Ibid.* II Mir. 29, v. 102.

788 *Ibid.*, v. 104.

789 Toutefois, la source épique du M. XII, *Macaire,* n'est très certainement pas univoque, le miracle se nourrissant d'influences romanesques plus diffuses, moins identifiables.

790 Sans être précises, diverses expressions traduisent la distance temporelle chez Gautier : « cha en arrière » , I Mir. 24, v. 3 ; à propos de l'évêque de Clermont, Gautier précise : « a son tanz fu de grant renon », v. 5, I Mir. 36.

791 « Et encore ay je vouloir tel / Que dès maintenant cest hostel / Sanz debatre, Amille, vous doing, Si que, quant de près ou de loing / Venrez a Paris, que truissiez / Hostel ou herbergier puissiez / Sanz nul dangier. » (M. XXIII, v. 1307-1313)

Ces exemples montrent que l'enregistrement spatio-temporel, qui vise à la mise en mémoire dans le miracle narratif, devient scorie dans la version théâtrale : l'auteur se débarrasse de cette précision pour inviter le public à l'appropriation individuelle. Le degré de précision référentielle éclaire donc l'intention du *Miracle* : lorsqu'il est faible, l'attention est portée sur l'exemple offert par le personnage et non pas sur son identité.

D'autres Miracles, enfin, accompagnent les effacements de modifications spatiales : c'est le cas notamment de *Pierre le changeur* (M. XXXVI) ou du *Miracle de Theodore* (M. XVIII). La source du premier récit contient peu de traces référentielles[792] : il s'agit d'une parabole narrée par saint Jean l'Aumônier, destinée à exhorter les fidèles à pratiquer la charité et à traiter les pauvres en seigneurs. L'histoire de Pierre se passe à Constantinople, mais la ville est précisée tardivement dans le récit. Quand il prend l'habit du pauvre lors de son entrée en pénitence, Pierre demande à se faire conduire à Jérusalem pour y être vendu comme esclave. Dans la version dramatique, l'action est d'abord située à Paris, comme l'indiquent implicitement les nombreuses références à l'espace parisien. L'accent est ensuite mis sur l'extraordinaire distance parcourue par le pénitent Pierre : l'auteur choisissant de conserver Jérusalem comme destination du pécheur repentant. Dès lors, Pierre incarne un personnage situé à mi-chemin entre l'exemple et le saint, en associant la proximité de ses origines avec le public à l'éloignement exceptionnel qu'il s'impose. L'auteur de ce *MNDpp* travaille à doter le personnage de la parabole d'authenticité.

Le récit à la source du *Miracle de Theodore*[793] bénéficie quant à lui d'une plus grande précision. L'effet de proximité s'obtient, comme dans la première partie du *Miracle de Pierre le changeur*, par l'adaptation spatiale et l'effacement temporel : l'histoire de la jeune femme est déplacée dans un espace qui crée une impression de proximité, alors que sa source la situait dans la région d'Alexandrie, sous le règne de l'empereur Zénon. Lorsque la jeune femme du récit, ayant pris l'habit de moine, est chargée d'aller chercher de l'huile à Alexandrie, son homonyme dramatique se déplace « a la cité de Rougeval[794] », cité dont la sonorité semble familière[795]. Le rapprochement spatial de l'intrigue va de pair, dans le *Miracle* dramatique, avec la naturalisation de l'intrigue. En effet, le *Miracle* dramatique banalise l'histoire de la jeune femme : Théodore donne tous les signes de la sainteté sans en recevoir le nom. En outre, la version dramatique efface quelques épisodes des souffrances de Theodore, notamment les plus merveilleuses[796].

---

[792] *Legenda Aurea*, XXVII – Georg Theodor Graesse (éd.), *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, *op. cit.*, p. 126 sq.

[793] *Ibid.*, p. 397 sq.

[794] M. XVIII, v. 543.

[795] François Bonnardot indique dans le glossaire de l'édition Paris et Robert qu'une localité de la Manche porte ce nom (t. VIII, p. 316).

[796] Le diable attaque la jeune femme en lançant sur elle des bêtes féroces ; des soldats rouent Thedore de coups, car elle n'a pas voulu adorer le chef de l'armée.

La mise en regard de ces deux exemples vérifie une nouvelle fois la différence de traitement qui réside entre les intrigues féminines et masculines : tandis que Pierre fait l'objet d'une sanctification qui accentue le caractère exceptionnel de ce personnage qui, même dans la *Légende dorée*, n'était pas qualifié de saint[797], *Theodore* fait l'objet d'une banalisation en se voyant retirer son qualificatif de « sainte » dans la version dramatique.

Enfin , le *Miracle d'un marchant et un juif*, s'il situe une partie de l'action loin de l'univers de connaissance du public, adapte le cadre pour le rendre plus anonyme, mais aussi plus familier. Pascale Dumont décrit le paradoxal espace à géométrie variable de ce *MNDpp* : « l'action dramatique débute dans une ville épiscopale non spécifiée [...] »[798]. Puis, lorsque le bourgeois s'éloigne pour partir en négoce sur les mers « à cinquante journées d'errer »[799],

> l'auteur transforme la ville d'origine en une cité lointaine bien connue : Byzance, conformément au récit narratif de Coinci […] À partir de son retour, l'anonymat de la ville reprend le dessus jusqu'à la fin de l'action. Autrement dit, lorsque le bourgeois est loin de chez lui, il évoque la ville par son nom, et celle-ci se révèle éloignée pour les spectateurs ; et lorsqu'il est dans sa cité d'origine, elle perd son nom et par conséquent son caractère lointain[800].

Si l'auteur n'a pas souhaité annuler la distance spatiale présente dans la source, il en a néanmoins réduit considérablement les effets afin de garantir la portée exemplaire du jeu. Il n'est cependant pas étonnant que le *Miracle d'un marchant et un juif* se situe à la fin du corpus : les moyens techniques s'améliorant, les intrigues induisant une distance spatiale sont plus régulières, quoique traitées de manière discrète, sans valorisation de l'exotisme. En effet, les noms s'inscrivent dans l'univers de connaissance des spectateurs : le protagoniste a un nom de bourgeois parisien, Audry, les personnages secondaires se nomment quant à eux *Joscet*, *Gobin* ou *Goubert*. Cet exemple offre un cas-limite, où le désir de banaliser les personnages rencontre la volonté de peindre un monde lointain.

Les drames jouant plutôt sur la dimension exemplaire du récit favorisent l'effacement spatio-temporel. Cet effacement s'accompagne parfois d'adaptations géographiques qui visent à rapprocher le contexte de l'intrigue de l'univers du public. L'analyse vérifie l'exceptionnelle diversité des *MNDpp*, qui offrent de multiples cas de figures à l'intérieur d'une même catégorie ; à chaque fois cependant, les choix effectués sont motivés par un objectif précis : rendre un personnage universel, le banaliser et, plus rarement dans cette catégorie, le doter des caractéristiques du saint.

---

797 Zoile, le maître de Pierre devenu esclave, l'affirme : « Car je tien bien pour verité / Qu' il est un saint homme en sa loy » (M. XXXVI, v. 11587-1588)

798 P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 109.

799 M. XXXV, v. 970.

800 P. Dumont, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 110.

b. Adaptations

Le balisage spatio-temporel renseigne sur l'intention du *Miracle*. Ainsi, d'autres drames intègrent des références spatio-temporelles tout en s'inscrivant dans une tonalité exemplaire. Ces drames s'inspirent volontiers de sources épico-romanesques, parfois de sources hagiographiques. Quelles sont donc les ambitions de ces drames hybrides (cat. 3. sur le schéma) ?

De nouveau, les *incipit* influencent le classement : la volonté, retenue par l'auteur ou le copiste, de mettre en avant des lieux ou des personnages aux noms exotiques ou des références célèbres pour le public, permet d'avancer que la visée exemplaire dans ces drames est concurrencée par une volonté encomiastique, visant la dévotion. De manière trouble, également, se dessine à travers ces *Miracles* une intention divertissante, un plaisir de la fiction centré autour de récritures dramatiques dont les sources semblent plus ou moins connues des spectateurs.

Miracle	***Incipit* : « Cy conmence un miracle de Nostre Dame... »**	**Titre de la source**
IV	*conment la femme du roy de Portigal tua le seneschal du Roy et sa propre cousine, dont elle fu condampnée a ardoir, et Nostre Dame l' en garanti.*	- *Vie des Pères* XXXVIII[801] : *De la fille au chastelain qui el lit le roi mist le feu* - *De la royne qui ocist son seneschal*[802]
XXI	*de Barlaam, maistre d' ostel du roy Avennir, qui converti Josaphat, le fil du roy, et depuis converti Josaphat son pére le roy et touz ses gens.*	*Legenda Aurea* CLXXX
XXIII	*d' Amis et d' Amille, lequel Amille tua ses deux enfans pour gairir Amis son compaignon, qui estoit mesel; et depuis les resuscita Nostre Dame.*	*Ami et Amile* (chanson de geste)[803]
XXVII	*de l'empereris de Romme que le frére de l'empereur accusa pour la fere destruire, pour ce qu'elle n'avoit volu faire sa voulenté ; et depuis devint mesel, et la dame le garit quant il ot regehy son meffait.*	Gautier de Coinci II, 9
XXIX	*conment la fille du roy de Hongrie se copa la main pour ce que son pére la vouloit espouser, et un esturgon*	Philippe de Beaumanoir, *La Manekine*

[801] *La Vie des pères*, Félix Lecoy (éd.), Paris, SATF, 1987, vol. 3, vol. II, p. 84-107.

[802] Référence indiquée par Reinhold Koehler : Méon, *Nouveau recueil*, II, p. 256-278 (Reinhold Koehler, « Le conte de la Reine qui tua son sénéchal », *Romania*, 1882, vol. 11, nº 44, p. 581-584).

[803] *Amis et Amiles. und Jourdains de Blaivies : zwei altfranzösische Heldengedichte des kerlingischen Sagenkreises / nach der Pariser Handschrift zum ersten Male herausgegeben von Dr Conrad Hofmann*, London, Williams & Norgate, 1852.

	la garda set ans en sa mulete.	
XXXI	*de Berthe, femme du roy Pepin, qui ly fu changée et puis la retrouva.*	Adenet le Roi, *Berte as grans piés*
XXXIII	*Cy conmence un miracle de Nostre Dame de Robert le dyable, filz du duc de Normendie, a qui il fu enjoint pour ses meffaiz que il feist le fol sanz parler; et depuis ot Nostre Seigneur mercy de li, et espousa la fille de l' empereur.*	*Roman de Robert le Dyable*

Les ambitions de ces *MNDpp* se dessinent à travers les premières lignes : d'abord, l'identification du ou de la protagoniste du drame indique que le drame se place dans une tradition, en présentant des personnages connus, ou du moins dotés d'un ethos typique. Là encore, la détermination des substantifs est un signe de l'orientation de ces drames : dans trois cas, l'article défini précède le substantif désignant le personnage principal. Ici, « l'article défini sert [...] à annoncer que le substantif sera restreint dans son extension sémantique par une détermination »[804] - en l'occurrence, l'adjonction d'un complément du nom indiquant l'origine des jeunes femmes (*la femme du roy de Portigal, l'empereris de Romme, la fille du roy de Hongrie*). Ces *Miracles* se différencient de la catégorie précédente dans la mesure où le protagoniste est identifié avec davantage de précision.

Les *Miracles* de ce groupe peuvent en outre convoquer des personnages déjà bien connus des spectateurs, tels que *Berthe* ou *Robert le Dyable*[805]. De même, l'*incipit* d'*Amis et Amille,* associant d'emblée les deux héros par coordination, suggère la célébrité de ce couple qui jouissait au Moyen Âge d'une véritable notoriété[806]. Celle-ci transparaît ensuite dans le Miracle : les connaissances que le public pouvait avoir de cette histoire expliquent notamment pourquoi aucun jour n'est fait sur les raisons pour lesquelles Amis recherche Amile au début du drame (dans la geste, leur parrainage commun par le Pape Ysoré et leur baptême commun fondent une amitié exceptionnelle, bien que les enfants grandissent éloignés l'un de l'autre). Dans le même ordre d'idée, l'incipit du *Miracle de Barlaam et Josaphat* pourrait lui aussi s'appuyer sur les pré-requis des lecteurs / spectateurs, compte tenu de la célébrité de la légende au XIVe siècle[807].

[804] G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, *op. cit.*, p. 104.

[805] Nom attestant encore d'un emploi particulier de l'article défini, où l'article « peut fonctionner comme un pronom anaphorique d'un substantif déjà énoncé et recevoir une détermination » (*Ibid.*, p. 105.) En l'occurrence, *Robert le Dyable* est un personnage non pas déjà énoncé, mais bien connu de tous.

[806] Pour *Amis et Amile*, voir notamment les travaux de P. Ménard « La légende d'*Ami et Amile* au XIIe siècle : la chanson de geste et les traditions antérieures et discussion », dans *Bien Dire et Bien Aprandre : Revue de médiévistique*, 1988, p. 7-13 ; B. Woledge, "*Ami et Amile*, Les versions en prose française", dans *Romania*, t. LXV, 1939, p. 433-456 ; sur les rapports de la version narrative à la version dramatique, voir N. Henrard-Warnier, « *Ami et Amile,* de la geste à la scène », *Le Moyen Âge*, 1990, vol. 96, n° 3-4, p. 463–477.

[807] Concernant *Barlaam et Josaphat*, voir M. Uhlig, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans

Que ce soit par l'évocation d'un ailleurs lointain ou par la mention de personnages connus, les *incipit* de ces *MNDpp* laissent poindre une ambition spectaculaire – à la différence des *Miracles* à vocation exemplaire, dans les *incipit* desquels toute mention de lieu, toute particularisation de personnage sont absentes. Cette vocation du drame au spectacle n'évacue pas sa portée religieuse : dans quatre cas, les *incipit* font référence à la miséricorde divine (M. XXXIII) et à l'intercession de la Vierge (M. IV, XXIII), ou bien présentent un miracle centré autour d'un sujet religieux (M. XXI).

Les références spatio-temporelles contenues dans les *incipit* de ce groupe révèlent les objectifs hybrides des pièces qu'ils introduisent. L'étude de ces références dans les Miracles eux-mêmes confirme partiellement ces indices.

Les *MNDpp* présentant des héroïnes aux origines lointaines abordent la question spatio-temporelle par des moyens variés. Mais bien souvent, l'exotisme de l'incipit est trompeur et cache un drame parfaitement intégré à l'univers de connaissance des spectateurs. C'est particulièrement le cas du *Miracle de la femme du roi de Portigal* (M. IV), qui, en associant des références spatiales incohérentes, compose un univers de fiction. Dans ce *Miracle*, le Portugal est évoqué au début (dans l'incipit) et à la fin de la pièce (dans le discours de Nostre Dame, v. 1338), ainsi que dans les premières rubriques désignant le monarque. Il apparaît, lorsque le roi se perd lors d'une partie de chasse, au détour d'une réplique du *varlet au chastellain* :

> Ains sui a un preuz chastellain,
> Qui est au roy de Portingal ;
> Plus gentil cuer ne plus loyal
> Je ne cognoys[808].

Mais lorsqu'il s'agit d'aller chasser le sanglier pour garnir le banquet nuptial, le sénéchal et le chevalier se dirigent vers la « forest de Compiengne »[809], qui, en toute logique, se situe donc à proximité de la demeure du châtelain qui a précédemment accueilli le roi égaré. L'anatopisme crée ici l'utopie : placé entre le lointain Portugal et la familière forêt de Compiègne, l'espace du M. IV crée un univers fantastique où se déroulent les crimes les plus inavouables (viol, meurtre). La cour royale constitue le lointain espace du pouvoir tandis que la demeure du châtelain a tout de l'espace familier – d'autant plus, d'ailleurs, que le nom de la forêt joue sur les significations antithétiques du mot « Compaigne » – l'épouse, ou bien la troupe de mercenaires pillards. La distance géographique, dans ce miracle, semble épouser les distances sociales existant entre le public et les différents personnages, preuve supplémentaire de la concertation minutieuse de l'écriture dramaturgique.

---

les pièces théâtrales de *Barlaam et Josaphat* », art. cit. ; Filippo Fonio, « L'« orientalisme » dans la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine », *Cahiers d'études italiennes*, 5 novembre 2015, nº 21, p. 143, n. 65.

808 M. IV, v. 109-112.

809 M. IV, v. 587 (plus loin, « Compaigne », v. 609)

Toutefois, on trouve à d'autres endroits du corpus des incohérences spatiales, parfois moins explicables. Ainsi, dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (M. XII), le marquis dit partir en guerre en *Pruce*, qualifiée de « pays moult lointain »[810] par son épouse et évoquée à plusieurs reprises dans les dialogues[811] ; mais les dyables évoquent quant à eux le départ du marquis « qui s'en va / Oultre mer »[812]. Cette erreur permet toutefois un jeu d'écho avec le chevalier Anthenor, qui, revenant lui-même d'*oultre mer* – du pèlerinage au *saint sepulcre*[813] – apparaît comme le double de l'époux, l'adjuvant comblant le vide laissé par le départ du premier. Mais dans ce Miracle où la donnée spatiale n'est pas mise en valeur, on peut supposer que ce jeu n'est pas nécessairement volontaire et qu'il procède davantage d'une approximation : ce qui compte pour l'intrigue, c'est l'éloignement de l'époux, signifié par l'expression *oultre mer*, non pas sa destination précise. Au vu de ces premiers exemples, on pourrait attribuer aux auteurs – et donc au public des Orfèvres – de piètres connaissances géographiques. Toutefois, cela montre avant tout que la donnée spatiale est une variable d'ajustement, destinée à proposer au public un univers composite, imaginaire dans son ensemble, familier dans ses détails. Ces *Miracles* affichent un éloignement spatial factice, purement verbal. L'adaptation dramatique du M. IV a visé à rapprocher le cadre de l'action du public, en la transportant du Moyen-Orient au continent européen[814] : comme cette pièce, ces drames n'affichent qu'un exotisme très superficiel.

D'autres *MNDpp* montrent en effet que les auteurs avaient en réalité une connaissance assez fine de la géographie mondiale. Cette précision s'explique d'abord par le fait que les auteurs proposent une adaptation minutieuse des sources narratives – il en va ainsi du *Miracle de la fille du roi de Hongrie*, ou du *Miracle de Berthe* qui récrivent assez fidèlement le roman ou la geste-source. Toutefois, les auteurs maîtrisent les références utilisées : c'est pourquoi, du reste, Karoly Ginter suppose que l'acuité géographique des *MNDpp* s'inspirerait des *Imago Mundi*[815]. Le périple de Berthe, par exemple, retranscrit une géographie précise tout en évidant le drame de la subjectivité d'Adenet et en se concentrant sur des lieux proches (*Aussoy*, par exemple)[816]. On constate que l'écriture montre un souci de plus en plus prégnant d'intégrer les connaissances géographiques du temps à la mise en place du cadre spatial, surtout lors de l'adaptation des sources épico-romanesques – signe d'une érudition accrue des auteurs, mais également d'une conscience plus

[810] M. XII, v. 9

[811] Par le messager Ernault, qui annonce le retour du marquis à l'oncle, chargé de garder le pays en son absence (v. 541 sq.), ou par l'aubergiste, qui accueille le chevalier Anthenor et lui raconte le triste sort de la marquise (v. 960 sq.).

[812] M. XII, v. 208.

[813] *Ibid*, v. 890.

[814] Les deux sources plausibles pour ce *MNDpp* (*Liber Regum*, « de la roÿne qui ocist son seneschal » / *Vie des pères* « De la fille au chastelain qui el lit le roi mist le feu ») se déroulent en Égypte.

[815] Karoly Ginter, *La Société médievale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 43 sq.

[816] Voir l'analyse de ce drame chap. I, B. 1. c.

aiguë du monde[817].

Malgré cette prise de conscience progressive, les *MNDpp* font preuve d'une certaine timidité dans l'exotisme. Marion Uhlig montre ainsi très précisément « la rareté et le caractère conventionnel » des références exotiques dans le *Miracle de Barlaam et Josaphat* :

> La majeure partie des *orientalia* proviennent de la *Légende dorée*, à l'instar du cadre indien, des personnages d'astrologues et des allusions aux mythologies grecque, chaldéenne et égyptienne, qui appartienne tous à la doxa de *Barlaam et Josaphat*[818].

L'auteur montre en outre que le seul décor qui aurait pu introduire un certain exotisme est une référence au désert de *Sennar*[819], où s'achève le Miracle, qui prend à contrepied la tradition légendaire, se terminant par un retour à la ville. Marion Uhlig conclut donc que

> la discrétion qui caractérise la référence orientale dans cette pièce […] témoigne moins du désintérêt du XIVe siècle pour le Levant, peu vraisemblable au regard de l'intense circulation des textes vernaculaires encyclopédiques et viatiques consacrés aux *orientalia*, que de l'ambition proprement doctrinale du *Miracle*[820].

Si le discours clérical du *Miracle de Barlaam et Josaphat* est évident, d'autres *Miracles* dissimulent davantage leur portée dévote. Les « faux miracles », issus de la littérature épique et romanesque, déploient donc un univers plus précis.

Dans ces *MNDpp*, la différence entre le miracle dramatique et la source apparaît de façon plus nette : l'ingéniosité dramaturgique y joue un rôle plus important car l'enjeu de l'adaptation est de rendre l'histoire acceptable. Ces *Miracles* hybrides, entre exemplarité et dévotion, présentent donc de nombreux points communs : chaque fois, les sujets choisis font partie d'une culture qu'on peut supposer être commune aux spectateurs et dans laquelle les références spatio-temporelles garantissent l'adhésion du public à l'histoire jouée. L'exemple de *Robert Le Dyable* nous montre ainsi comment la précision du cadre spatial entretient avec la proximité avec le public.

L'*incipit* évoque dès l'abord l'illustre ascendance du héros dont la célébrité est éminemment symbolique, la Normandie constituant un important enjeu économique dans l'histoire politique française. L'affrontement, au milieu du XIVe siècle, entre Jean le Bon et Charles le Mauvais fait de la Normandie un foyer des révoltes bourgeoises s'élevant contre les impôts royaux. Le choix de récrire *Robert le Dyable* et de raviver le passé ducal de la région est donc peut-être, à l'origine, un choix politique. Le cadre spatio-temporel se trouve ensuite décrit avec une précision relativement

[817] Bien que sa source n'ait pas été étudiée et qu'il soit de fait difficile de distinguer ce qui procède de l'adaptation ou de l'invention, le *Miracle d'Oton*, *roy d'Espaigne*, met en place un cadre espagnol assez précis (référence à Grenade, à Burs (c'est-à-dire *Burgos*, ville de Castille)).

[818] M. Uhlig, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de *Barlaam et Josaphat* », art cit, p. 71.

[819] M. XXI, v. 194.

[820] M. Uhlig, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de *Barlaam et Josaphat* », art. cit., p. 72.

constante jusqu'à la conversion du héros. Le Duc s'inquiète de ne pouvoir confier la succession du Duché à son coquin de fils ; de son côté, Robert s'ingénie à piller la région du mieux qu'il peut :

M' entente est que ne fineray
D' aler d' une abbaie en autre
Afin que ces moines espiautre,
Tant qu' aray serchié, c' on le die, 95
Toutes celles de Normandie
Et touz leurs tresors cercherons,
Et si les en apporterons
Et touz leurs bons joiaux aussi
Que pourrons trouver par ainsi[821]. 100

La description, bien qu'assez peu précise[822], joue sur les stéréotypes prêtés aux abbayes, imaginées dans leur opulence et leur richesse. Après les lieux de culte, le protagoniste envisage d'attaquer les villes avoisinantes, de répandre la terreur jusqu'au Mont Saint Michel, par la multiplication des pillages et des viols[823]. Les barons, rassemblés autour du Duc, s'inquiètent de cette folle progression des truands :

Je croy n'a tel dessoubz le ciel,
Car, de cy au Mont Saint Michiel
Et de Genays jusques a Mante, 375
N' a religion, a m' entente,
Que de jour en jour ne desrobe[824].

Les références spatio-temporelles rendent compte de l'étendue du chaos semé par Robert : les références couvrent tout le territoire normand, d'Ouest en Est[825]. Le Duc est alors contraint de bannir son fils. Il demande à Huchon d'aller crier la nouvelle sur toutes les places du marché de la région :

De ville en ville t' en iras
Ainsi crier, sanz laissier lieu
Quel qu' il soit jusqu'a Ville Dieu 560
De Sanchemel[826].

La référence à l'actuelle Villedieu-les-Poêles consolide le caractère régional de la terreur semée par Robert. Pendant que le messager se déplace sur le champ scénique, le protagoniste continue ses exactions, jusqu'à sa rencontre avec un vallet, qui l'informe qu'il vient du *chastiau d'Arques* (v. 664), où séjourne la duchesse, mère de Robert. Le jeune homme désire lui rendre visite, mais sa

[821] M. XXXIII, v. 92-100.
[822] Aucune abbaye n'est explicitement nommée. L'une d'entre elles, mise en scène lors de son pillage, est nommée « celle abbaie » (v. 207). Il s'agit de la même technique d'effacement vue dans les *MNDpp* dont la vocation est exemplaire. Tout porte à croire que cet anonymat des lieux permet de résoudre également un problème d'espace scénique : cette abbaye qui fait l'objet d'un pillage au début de la pièce est probablement la même où se rend Robert afin de demander conseil pour sa pénitence (v. 886).
[823] M. XXXIII, v. 329-330.
[824] *Ibid*, v. 373-377.
[825] François Bonnardot propose *Genest* pour *Genays* (aujourd'hui *Genêts*), localité de la Manche (édition Paris et Robert, p. 290). Mante désigne l'actuelle Mantes-la-Ville.
[826] *Ibid.*, v. 558-561.

réputation le précède : tout le château se barricade à cette annonce. C'est alors que le héros prend conscience de ses péchés ; sa mère lui raconte ensuite les détails de sa conception, comment il fut promis au diable. Dès cet instant, le fils du Duc de Normandie devient un pénitent. La précision spatio-temporelle disparaît avec l'identité criminelle de Robert : il quitte la Normandie et se dirige vers Rome, qui constitue désormais la matrice géographique de la pièce (à partir du v. 762). Dès lors, plus le protagoniste s'éloigne de sa terre natale, plus l'espace devient symbolique et non plus référentiel : ainsi, la conversion du roman en miracle accompagne la conversion de Robert à la vie sainte. Les rares autres mentions géographiques autres que Rome font aussi écho à la pénitence du héros, comme la référence à Arles, évoquée par le Duc, lorsqu'il évoque avec mépris la pénitence de son fils :

> Voir, s' il aloit de ci en Arle
> A coudes nuz et a genouz,
> N' aroit il pas amendé touz
> Ses meffaiz, non pas la moitié[827].

L'auteur glisse dans cette réplique une discrète ironie : la distance entre la Normandie et Arles équivaut bien à environ la moitié du chemin qui sera finalement parcouru par Robert jusqu'à Rome. La pénitence extrême qu'évoque le père du héros est bien celle que choisira son fils, qui ira jusqu'à contrefaire le fou en disputant sa nourriture aux chiens. La référence à Arles exalte donc *ante rem* la persévérance de Robert dans la pénitence. Ensuite, une fois Robert parvenu à Rome, le Pape renvoie le protagoniste vers le Rhône, chez un ermite (v. 1146) :

> Selon le Rosne t'en iras,
> Environ trois lieues petites,
> Afin que miex vers Dieu t' aquittes.
> La trouveras un hermitage
> Ou est un mien confesseur sage [...][828] 1150

Le réalisme géographique s'écroule : trois lieues couvriraient la distance de Rome au Rhône. C'est que le Saint-Père indique le chemin que Robert doit suivre... depuis Avignon, comme l'a remarqué Karoly Ginter[829]. L'erreur du dramaturge renseigne cependant très précisément sur sa culture, mais aussi celle du public pour lequel il écrit. Le *Miracle de Robert le Dyable* a vraisemblablement été créé au paroxysme de la crise diplomatique qui précède le Grand Schisme d'Occident : au moment de la création de cette pièce, en 1375, le pape Grégoire XI tente de réinstaurer le Saint-Siège à Rome, que la papauté a fui depuis 1307 lors du pontificat de Clément V, qui souhaitait suivre de près le procès des Templiers et s'éloigner des querelles politiques agitant les villes italiennes. La

[827] *Ibid*, v. 816-819.
[828] *Ibid*, v. 1146-1150.
[829] K. Ginter, *La Société médievale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 48 sq.

connaissance géographique que possède notre auteur sur Rome est inexistante : la ville est ici une simple métonymie du pouvoir papal. Ce paradoxe spatial indique très clairement que l'adaptation de la géographie aux réalités contemporaines est une règle incontournable du théâtre, une convention partagée par l'auteur et le public.

Malgré la rigueur de ces règles implicites, il se dessine dans ce *Miracle* une subtile écriture de l'espace[830], qui épouse l'évolution spirituelle du héros : au réalisme foisonnant lié à la criminalité de Robert succède la simplicité symbolique de sa pénitence. C'est donc dans le mouvement que se résout le repentir, dont le principe tout entier est résumé dans cette prière du héros à Dieu :

> E ! sire Diex, par vostre grace
> **Donnez moi lieu, temps et espace**
> De vous servir si dignement
> Que ce soit a mon sauvement[831].

L'expression recouvre un sens premier. Malgré ses maladresses, l'écriture prend donc un soin extrême à adapter la donnée spatio-temporelle aux enjeux de la pièce, mais aussi à l'univers de connaissance du public : c'est ainsi que la Normandie fait l'objet d'une caractérisation verbale détaillée, et que Rome se change en Avignon.

Le *Miracle d'Amis et d'Amille* fonctionne de la même manière dans son adaptation. Le drame regroupe ou rapproche les lieux de la geste : la multiplicité des noms évoqués dans la source[832] disparaît au profit de quatre villes principales (Paris, Blaye, Riviers et Rome). C'est ainsi qu'Amis et Amille partent en guerre au *bois saint Clost*, en bordure de capitale : là encore, l'auteur adapte la pièce à l'air du temps en implantant le combat dans un lieu occupé par les troupes anglaises en 1358[833]. Riviers, cité imaginaire dont Amis est comte dans le récit, reste comme dans la geste le lieu des fiançailles d'Amille, mais on peut imaginer que la ville ne fut pas représentée[834]. Les précisions spatio-temporelles, purement verbales, habillent la scène et les mansions – reprises d'un miracle à l'autre – d'un aspect à la fois singulier et familier. La référence au roi *Charles* (Charlemagne dans la chanson de geste) vers la fin du drame (v. 1519) pouvait enfin faire référence, dans ce drame représenté en 1365, au roi Charles V couronné un an plus tôt[835].

---

[830] À comparer avec les autres versions de la légende : à ce titre, voir l'étude d'Élisabeth Gaucher, *Robert le Diable, histoire d'une légende*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge » n°29, 2003.

[831] *Ibid*, v. 1163-1666.

[832] Le récit s'inscrit très précisément sur les territoires français et italien. Les premiers vers de la geste citent tous les villages traversés par Amis qui recherche Amiles : *Béorges, Verdelai, Borgoigne, Mongieu, Mortier, Chemin, Chastel, Pavie, Puilles*...Dans la version dramatique, la muliplicité des lieux est simplifiée à travers quelques villes emblématiques.

[833] Anecdote évoquée par Nadine Henrard-Warnier, « Pour une dramaturgie du miracle d'*Amis et Amille*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », *Moyen français*, 1992, nº 30, p. 81, n. 18.

[834] Comme le démontre Nadine Henrard-Warnier, *ibid.*, p. 82.

[835] Ceci expliquerait pourquoi l'identité de l'empereur est révélée tardivement ; cette mention n'était par ailleurs pas indispensable pour le public, censé connaître l'intrigue.

La précision géographique des *MNDpp* compte ainsi des exemples très nombreux, qui ne tiennent pas toujours compte de la source. Marie-Madeleine Castellani remarque ainsi que le dramaturge ayant adapté *La Manekine* opère un choix étonnant lorsqu'il décide de situer le tournoi où se présente le roi d'Écosse à Senlis :

> Le choix de Senlis pour le lieu du tournoi peut paraître curieux, car dans le roman, il y a deux tournois successifs dont l'un se déroule à Ressons (v. 2628), l'autre à Epernay (v. 2908), et la rencontre du roi et du messager a lieu à Creil (v. 3193). Mais Senlis a été au cours du treizième siècle le lieu d'un tournoi resté célèbre et suffisait à évoquer un affrontement qui n'est pas représenté sur scène[836].

Regrouper les lieux en un seul, par souci de clarté scénique, puis simplifier les références, pour s'adapter à un public quelque peu éduqué, mais non érudit : voilà résumées dans cet exemple les deux faces de la pédagogie dramaturgique des auteurs des *MNDpp*. Cette velléité explique également pourquoi les références géographiques et historiques disparaissent totalement du *Miracle de la Marquise de la Gaudine*, dont l'héroïne n'est autre que Sebile, épouse de Charlemagne, alors qu'elles sont conservées dans le *Miracle de Berthe* : une différence de notoriété entre les deux héroïnes peut en être la cause, bien qu'il faille noter que les techniques dramaturgiques s'affinant avec le temps, l'évocation de l'espace est davantage maîtrisée par les auteurs.

Ces *MNDpp* situés entre dévotion et exemplarité utilisent, dans la construction de leur cadre spatio-temporel, des techniques liées à la double vocation de ces drames : d'une part ils effacent les données redondantes de la source, d'autre part ils conservent, ou bien ajoutent, des références que partage la communauté. Ces références, discrètement disséminées, garantissent l'effet d'authenticité du drame, sans toutefois annuler la présence des acteurs. En effet, on a remarqué que dans ces *Miracles*, les références géographiques sont bien plus courantes et évidentes que les références temporelles : s'il est possible de suggérer que le drame se déroule en un autre lieu par le pouvoir d'illusion de la scène, il n'en va pas de même pour la donnée temporelle, qui vise à rendre présente l'intrigue, à convier le spectateur dans un passé éternellement présent, ou un monde inconnu et pourtant universel.

L'analyse invite donc à relativiser les postulats initiaux : ce n'est pas tant par volonté d'être spectaculaire ou de faire preuve d'exotisme que par désir de s'adapter au public que les références géographiques et historiques alimentent ces *Miracles.* La superficialité de l'exotisme, l'acuité avec laquelle les auteurs décrivent les territoires qui leur sont le plus proches tendent à montrer que les *MNDpp* cherchent à divertir par la familiarité même des références utilisées. La mise en scène de références communes recèle une dimension re-fondatrice pour la communauté qui se recrée en se

[836] Marie-Madeleine Castellani, « Du roman au théâtre : La *Fille du roi de Hongrie*, *Miracle de Notre dame par personnages* » , art. cit., p. 118.

récréant de ces multiples clins d'œil. Si on ne peut que souscrire à la pensée d'Henri Rey-Flaud qui, citant Petit de Julleville, affirme que « les spectateurs de tous les temps aiment à retrouver sur la scène les lieux et les choses qu'ils connaissent le mieux »[837], et particulièrement au Moyen Âge pour des raisons liées « aux structures spirituelles de cette époque »[838], il faut néanmoins insister sur la valeur politique de cette écriture de l'espace-temps, que l'on perçoit déjà dans les choix opérés dans ces *Miracles* situés entre exemple et dévotion : les auteurs de ces drames hybrides se saisissent de la culture commune pour y interpoler des références actuelles ou doctrinales. Le spectacle ainsi créé participe d'une pastorale laïque.

c. Inscriptions

La critique attribue au théâtre la fonction essentielle de réanimer les actions passées[839] – ce que Jacques le Goff résume ainsi :

> Ainsi dans l'art, au théâtre, l'anachronisme des costumes […] montre non seulement le mélange des époques, mais surtout le sentiment, la croyance fondamentale pour les hommes du Moyen Âge que tout ce qui est fondamental est contemporain […] Mentalité magique qui fait du passé le présent, parce que la trame de l'histoire est l'éternité[840].

Il existe donc un consensus critique qui justifie le caractère systématique du mélange des lieux et des époques par les structures spirituelles du Moyen Âge, où le présent, temps profane, s'inscrit dans un temps éternel, sacré et mythique. Le premier est inclus dans le second : les deux périodes sont de ce fait équivalentes, et autorisent toutes les réactualisations. L'anachronisme permet de relier le passé au présent, tout en conservant les principales données spatiales qui ont été désormais figées par les Écritures. Ce mélange du présent à des références passées communes, dans ces *MNDpp* historiques, consiste à « réaliser ce qu l'on pourrait appeler un « montage » visant à replacer la scène que [les metteurs en scène] retracent dans une certaine signification[841] ». En ce qui concerne les *Miracles* des Orfèvres, la signification recherchée par les auteurs est de toute évidence d'abord spirituelle : il s'agit, à travers la création sur scène d'une histoire, de susciter l'identification ou la dévotion. Mais cette ambition doctrinale se double souvent, dans les *MNDpp*, d'une ambition politique.

---

[837] H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, *op. cit.*, p. 272. (citation : Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. I, p. 233).
[838] *Ibid.*, p. 274 sq.
[839] Voir notamment : *Ibid.*, p. 266 sq. ; Maurice Accarie, *Le Théâtre sacré de la fin du Moyen Âge: étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979, p. 27 sq. ; Jacques Heers, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Institut d'Etudes Médiévales, 1971 ; Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1967.
[840] Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1965, p. 222, cité par Maurice Accarie, *Théâtre, littérature et société au Moyen Âge*, Nice, Serre éditeur, 2004, p. 69.
[841] H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, *op. cit.*, p. 274.

Cette fonction politique de l'adaptation spatio-temporelle apparaît avec plus d'évidence dans les pièces issues de la troisième catégorie (2. sur le schéma), dont les drames s'inscrivent très clairement dans une perspective historique. Ces *Miracles* rejouent une histoire bien connue des spectateurs : la vie du Christ, d'un saint, un épisode de l'histoire de France... Pour susciter la dévotion, ces pièces recourent à l'adaptation spatio-temporelle, tout en conservant les éléments essentiels, figés, sanctifiés par l'historiographie, l'hagiographie ou les saintes Écritures. Ces éléments conservés – voire ajoutés – par les auteurs dans leurs adaptations dessinent, pour le critique, le profil culturel des Orfèvres : le choix des sujets, qu'ils soient saints ou historiques, ainsi que des évocations participent à définir la place de la communauté au sein du tissu social, et plus précisément, de l'échiquier politique.

Ces *Miracles* historiques mêlent deux types d'histoires : les histoires saintes et les histoires politiques. Toutefois, la différenciation n'est pas pertinente au Moyen Âge : dans un système de monarchie de droit divin, le roi est souvent un saint. Tandis que les *Miracles* de martyrs s'inscrivent clairement dans une tonalité apologétique, les seconds visent, en plus de leur fonction édifiante, à célébrer les grandes figures de l'histoire nationale. Nous souhaiterions ici analyser surtout la manière dont certains *MNDpp* – le *Miracle de Clovis* en particulier – font référence au contexte politique dans lequel ils naissent[842] tout en suggérant la position de la communauté dans le monde qu'ils dessinent, d'abord en évoquant la façon dont est dépeinte la France, puis comment affleurent les questions de politique étrangère. Nous montrerons ainsi qu'en proposant une lecture implicite du monde contemporain, les *MNDpp* véhiculent une vision bourgeoise du monde et démontrent la force de la communauté qui souhaite y affirmer sa place.

- ***L'exaltation du roman national ?***

Bien que le concept de « nation » semble peu pertinent au Moyen Âge, c'est bien à cette époque que naît et se développe en France un sentiment d'appartenance et d'orgueil. Institué par les historiens, il se consolide par le concours de la foi et des symboles. Ce « roman national » se diffuse ensuite largement à tous les niveaux de la société[843]. Le trente-neuvième *MNDpp*, le *Miracle de Clovis*, appartient à cette littérature populaire de vulgarisation du sentiment patriotique. S'il peut

[842] Nous excluons donc à dessein les miracles hagiographiques de l'analyse, étudiés en partie dans le chapitre précédent, qui, en s'inscrivant dans un cadre spatio-temporel lointain – souvent romain, privilégient la dimension doctrinale de l'intrigue, à la manière du *Miracle de Barlaam et Josaphat*, étudié précédemment.

[843] Colette Beaune note par exemple que les *Grandes Chroniques*, rédigées au XIIIe siècle, font l'objet d'une diffusion massive : « L'œuvre fut ensuite systématiquement continuée règne après règne jusqu'à la fin du XVe siècle et popularisée par quantité de manuels ou d'abrégés souvent illustrés, qui mettaient à la portée de tous une vision cohérente et laudative du passé national » – Colette Beaune, « La notion de nation en France au Moyen Âge », *Communications*, 1987, vol. 45, n° 1, p. 102.

étonner par son sujet, le seul « historique », ce miracle s'intègre harmonieusement au corpus et permet de convoquer au sein de la représentation des questions d'identité et de politique de premier ordre. De fait, l'histoire de France et l'histoire chrétienne sont indissociables, comme le note Colette Beaune :

> […] Jusqu'à la fin du Moyen Âge, la nation resta une valeur fondamentalement religieuse. La foi était souvent le seul aspect de l'identité nationale auquel on pensait, et en tout cas toujours celui qu'on citait le premier. Français et chrétien restaient synonymes[844].

Le *Miracle de Clovis* est créé peu de temps après le schisme français de 1378, en 1381, si l'on en croit les dates reconstituées par G. Runnalls. Le choix d'un tel sujet dans un contexte politique tendu suggère que la confrérie n'est pas sourde aux problèmes diplomatiques. Clovis est en effet considéré comme le premier roi français instigateur de la monarchie de droit divin : en réactivant la légende transmise dès le IXe siècle par Hincmar, dans laquelle l'archevêque de Reims présente saint Rémi recevant du bec d'une colombe la sainte Ampoule destinée à oindre Clovis, le *MNDpp* rappelle l'autorité naturelle du roi français et met en scène les rapports harmonieux entre les pouvoirs royal et ecclésiastique[845]. La récente accession de Charles VI sur le trône de France pourrait également avoir favorisé le choix de ce sujet singulier : à une époque où les liens entre les confréries et le pouvoir royal sont ténus, compromis par un système fiscal contraignant et de régulières rébellions bourgeoises, l'exaltation d'une figure royale au sein d'une création confraternelle a tout de la pièce de théâtre à clés. *Le Miracle de Clovis* semble ainsi suggérer les bienfaits de la cohésion du peuple et du roi, du roi et de l'Église.

Dans le *MNDpp*, Clovis apparaît comme un juste, qui embrasse les valeurs chrétiennes avant d'en embrasser la foi. Le *Miracle* travaille à faire du héros un « saint laïque », dans la parfaite lignée de nombreuses autres figures des *MNDpp*. Le discret réseau symbolique du lys, dont les valeurs mutent tout au long du drame, permet de tisser des liens symboliques entre la figure de Clotilde[846], la Vierge et le roi. Le lys, tout comme la rose à laquelle il est régulièrement associé, est un symbole virginal, décrit, analysé et mentionné tout au long du corpus, dans les répliques des personnages comme dans les sermons liminaires[847]. Le terme apparaît deux fois dans le *Miracle*, toutefois sans

---

844 *Ibid.*, p. 110.

845 Sur l'histoire du concept de monarchie de droit divin, voir l'article de Marina Valensise, Michèle Revel et Jacques Revel, « Le sacre du roi : stratégie symbolique et doctrine politique de la monarchie française », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1986, vol. 41, nº 3, p. 543-577, ici p. 551. Sur Hincmar, voir Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, 2002.

846 Clotilde est la seule du couple royal à être reconnue officiellement comme sainte par l'Église.

847 Le lys est un attribut traditionnel de la Vierge, dont les pièces liturgiques et poétiques du corpus se font l'écho : le sermon du M. IV rappelle l'analogie entre la Vierge et le lys dans un commentaire du vers du *Cantique des Cantiques* « *sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias* » (« Comme le lys au milieu des ronces, telle est mon amie au milieu des jeunes filles ») ; le serventois du *Miracle de Berthe* convoque deux fois l'image de cette fleur (t. VI, p. 254) ; enfin, elle constitue le sujet central du serventois achevant le *Miracle de saint Ignace* (M. XXIV).

rapport explicite avec Notre Dame. La première mention se trouve au moment où Aurélien décrit la nièce du seigneur Gondebaut à Clovis, qui va tomber amoureux de la jeune chrétienne sans l'avoir jamais vue :

AURELIAN
[…]
Et si vous jur qu'il a grant piéce
Ne vi si sage damoiselle
Ne si gracieuse pucelle: 30
Biau maintien a en son aler,
S' est tant courtoise en son parler
Que le monde s' en esmerveille;
De lis et de rose vermeille
Porte couleur entremeslée, 35
Et monstre bien qu' elle fu née
De royal gent et de sanc hault[848].

La description associe, de manière topique, la couleur du lys à la blancheur de la peau de la jeune femme. Cette mention prend sans doute une signification particulière dans le contexte où elle apparaît : nièce du seigneur *Gondebaut de Bourgogne*, Clotilde semble prédestinée, par l'incarnat même de sa peau, à épouser le roi de France. La fleur est de nouveau mentionnée à la fin du *Miracle*, de nouveau associée à la rose, cette fois pour qualifier l'odeur émanant de la sainte Ampoule :

CLOVIS
[...]
Certes, je tien c' est sainte chose:
N' est violete, **lis ne rose,** 2355
Basme, ciprès, terebentine,
Fleur de canelle, tant soit fine,
N' autre espice que je nommasse,
Que ceste odeur toute ne passe
Et ne surmonte[849]. 2360

Le déplacement de cette imagerie liée à la Vierge vers la description topique du corps féminin puis de l'huile miraculeuse rend la présence virginale métaphorique. Elle autorise également à voir dans le personnage de Clotilde un double marial, un guide qui conduit le roi Clovis à la conversion et au baptême, où surgit de nouveau le lys. Mentionnée à la fin du *Miracle*, la fleur se charge d'une discrète connotation politique, le lys étant l'insigne héraldique des rois de France. La métaphore invite alors à voir en Clovis le parangon du monarque français, d'autant que son histoire résonne particulièrement avec l'époque, en lui prédisant une issue heureuse : la rivalité entre *Gondebaut de*

[848] M. XXXIX, v. 28-37.
[849] *Ibid*, v. 2354-2360.

Bourgogne et le roi Franc se résout dans l'union des deux camps, scellée par le mariage entre le roi franc et la nièce de l'ennemi.

En mettant en scène ce sujet, les Orfèvres sacrifient à une mode de l'époque, tout autant qu'ils semblent chercher à célébrer la royauté. Colette Beaune rappelle en effet que

> Le baptême du roi Clovis, dont certains faisaient d'ailleurs un contemporain de l'Aréopagite, marquait l'entrée définitive de la France dans le plan de Dieu […] La fin du Moyen Âge fit du temps de Clovis un âge d'or, et du Mérovingien brutal et cupide un saint. Clovis devint le premier roi très chrétien […] Avec lui, le peuple franc devenait donc le peuple élu, celui de la Nouvelle Alliance, et le dernier empire, à la place centrale dans le plan de Dieu[850].

Mais l'hommage à la figure du « roi très-chrétien » se double également d'une célébration de la ville de Paris. À travers l'histoire de la conversion se dessine aussi l'histoire d'un roi garant de son peuple, qui protège les Parisiens des menaces extérieures. En effet, si Clovis est considéré comme le père fondateur de la France, sa « nation »[851] est avant tout parisienne et permet de ce fait aux orfèvres de célébrer implicitement la cité en représentant l'histoire royale. Bien que peu mentionnée dans ce miracle, la capitale en est l'espace central, tout comme dans les *Miracles de Pierre le Changeur* (M XXXVI), ou d'*Amis et Amille* : la ville devient au fil du corpus un espace digne de mention, de représentation, voire de célébration. L'aventure guerrière de Clovis a pour espace centrifuge Paris, lieu du Palais où vivent le roi et sa famille, où Clovis revient victorieux contre les *Alamans* ; Villejuif, choisie comme quartier général du roi dans sa guerre contre les *Alamans*, constitue une autre référence bien connue des Parisiens[852]. Là où, chez Grégoire de Tours, le récit du baptême de Clovis se clôt sur la conversion de l'ensemble des guerriers francs, le *MNDpp* s'achève sur un simple *Te Deum*. Le silence fait autour de la conversion des Francs souligne l'idée que, en passant au drame, l'exemple offert par le baptême du roi a un effet non plus sur le peuple franc, mais sur le public, qui le représente et l'actualise. Ce *Miracle* historique, qui vise à célébrer la figure royale et exemplaire de Clovis, est donc aussi une démonstration de force de la communauté. Le *Miracle* s'achève en effet sur la renaissance du roi, qui est aussi celle de l'Église :

L'ARCEVESQUE
Bailliez le moy, bailliez : bien est.
Sire, de ce drap ci vous fault 2435
Estre envelopé dès le hault
De la teste jusques a terre.
Seigneurs, entre vous touz bonne erre
Le levez hault entre voz braz.

[850] Colette Beaune, « La notion de nation en France au Moyen Âge », art. cit., ici p. 104.

[851] Catherine Vincent signale que la « nation » médiévale désigne le plus souvent un espace restreint (région, ville d'origine) – Catherine Vincent, *Les Confréries médiévales dans le royaume de France : XIIIe-XVe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 38-39. Colette Beaune insiste quant à elle sur la diversité des types de « nations » qui désigne « tout type de groupement », non pas seulement ethnique mais aussi universitaire ou religieux – C. Beaune, « La notion de nation en France au Moyen Âge », art. cit., p. 101. Paris représente bien, aux yeux des Orfèvres, une *nation*, c'est-à-dire un lieu de naissance et de vie, un espace à célébrer et à défendre.

[852] M. XXXIX, v. 1489.

L' un de mes clers prengne ses draps, 2440
Dont autre foiz vestu sera,
Quant le jour d' ui passé sera.
Or avant: ne vous deportez
Qu' en son palais ne l' emportez.
Mes clers et moy vous suiverons 2445
Et en louant Dieu chanterons,
Qui de sa grace a si ouvré
Que sainte eglise a recouvré
Si noble champion. Or sus!
Chantons Te Deum laudamus. 2450
Explicit.[853]

La fin du *Miracle* coïncide ici avec la fin du rituel de renaissance du Roi dans la foi chrétienne : Clovis est transporté dans un drap, comme un nourrisson, jusqu'au Palais, la mansion royale. Le baptême fait l'objet d'une mise en scène très précise qui, doublée par la voix du dignitaire, suscite chez le public une certaine distanciation. La célébration du baptême, marquée par le chant du *Te Deum laudamus*, entonné d'une voix multiple et unique – comme le signale l'usage de la première personne du pluriel – suggère qu'à travers la renaissance du roi, c'est aussi sa propre renaissance que le peuple célèbre. Le *Miracle* joue ici un rôle performatif dans la mesure où il permet, par sa simple profération, la régénération du public en une communauté, une *nation* commune. La filiation qui s'établit entre le roi des Francs et la capitale parisienne semble célébrer la profonde connexion, sans doute souhaitée par les confrères, entre la ville et la couronne. Dans ce *Miracle* affleure donc une discrète promotion du gallicanisme, dont on trouve les premiers témoignages au XIVe siècle : Clovis y est désigné comme *noble champion* qui, en le « recouvrant » (en le sauvant), crée une dynastie et un peuple exceptionnel, dans sa piété comme dans la victoire.

Dans le seconde moitié du corpus, la France fait ainsi l'objet d'une promotion de plus en plus évidente, à travers la représentation de figures de l'histoire nationale. Par exemple, bien que la figure de Pépin le Bref ne soit pas l'objet d'une exaltation explicite, sa présence essentielle dans le *Miracle de Berthe* rappelle le rôle de ce roi comme père de la dynastie carolingienne. Ce *MNDpp* préfère néanmoins se concentrer sur la figure plus consensuelle de Berthe, dont les qualités actualisent celles de la Vierge. Mais la question politique semble devenir plus pressante avec le temps : ainsi, il est bien étonnant de découvrir une référence aux rébellions françaises dans l'exposition du *Miracle de saint Lorens*, dont l'action se passe au IIIe siècle ap. J.-C :

PHILIPPE L'EMPEREUR
Descouvrir vous vueil mon desir, 140
Dacien, puis qu' ensemble sommes.
François, qui sont mes subgiez hommes,

[853] M. XXXIX, v. 2434-2450.

Se rebellent par desverie
Contre moy et ma seigneurie.
Vous savez assez fait de guerre, 145
Et pour ce je vous vueil requerre
Que de mon ost vous soiez maistre
Et des gens que je vueil conmettre
Et sur les François envoier,
Car faire les vueil ravoier 150
Et retourner a ma mercy[854].

La précision historique requerrait évidemment de faire référence aux Gaulois et non aux Français, mais le *Miracle* mêle indifféremment toutes sortes d'époques afin de livrer une œuvre saisissante, à travers laquelle, surtout, le public puisse se reconnaître. En outre, si la *Légende dorée* évoque bien l'empereur Philippe, le *MNDpp* adapte le nom du général Decius en *Dacien*, autre personnage historique sans lien avec le martyre de Lorens, sans doute parce que la consonance de ce nom sonne moins romain. L'objectif de ces premiers vers adressés par l'empereur à son général est de piquer l'intérêt du public pour l'histoire, dans la mesure où celui-ci est immédiatement pris à partie par la référence à la rébellion française[855]. Cette définition de la communauté française par la négative doit susciter une réaction collective de rejet de la figure royale. L'empereur Philippe est à ce titre très ambigu : bien que chrétien, il apparaît dans toute sa faiblesse, puisque Dacien déchaîne sa cruauté contre les Chrétiens juste après avoir usurpé le trône. Le lien entre les *subgiez hommes* français (v. 142) et les Chrétiens martyrs, victimes d'un même écrasement de la part du pouvoir, d'un même mépris – par l'accusation ici de *desverie* (v. 143), s'établit dès lors naturellement : nation et foi constituent les deux faces de la communauté visée. D'après Colette Beaune, « La foi avait [...] joué un rôle décisif dans l'émergence du sentiment national comme dans son maintien aux heures de crise[856] ». Le *Miracle de saint Lorens* se fait l'écho de cette collusion entre l'exaltation de l'orgueil français et la question religieuse dans une situation présentée comme menaçante pour la communauté.

Ces multiples exemples montrent comment la communauté est reflétée à travers un kaléidoscope de références spatio-temporelles. Le groupe se fonde sur la souscription à une identité commune, une appartenance nationale – au sens large, médiéval du terme. Celle-ci s'établit à la fois à travers la promotion de sentiments positifs (la promotion d'un héros national, par exemple) et négatifs (tel que le rejet d'une figure royale).

[854] M. XXXVIII, v. 140-151.
[855] En 1380, date de la création du *Miracle*, il s'agit d'un écho aux tensions des années 1358 à 1361, ou plus généralement aux tensions incessantes qui agitent les milieux bourgeois parisiens et qui, deux ans plus tard, se solderont par l'interdiction des réunions annuelles des confréries.
[856] C. Beaune, « La notion de nation en France au Moyen Âge », art. cit., p. 109.

- ***Des orfèvres sensibles à la politique étrangère du royaume***

Si l'exaltation du sentiment national contribue à fonder l'identité communautaire, cette appartenance est également consolidée par des références extérieures à l'univers immédiat du public. Exaltée dans son identité, la communauté définit ses contours dans sa comparaison aux royaumes étrangers. Ainsi, même lorsque des références plus lointaines permettent de construire un cadre en apparence plus distant, certaines de ces mentions semblent choisies pour leur résonance avec des questions actuelles. Parmi ces références, l'intérêt spécifique pour la Hongrie a attiré notre attention : la récurrence de la référence à ce royaume laisse poindre un intérêt particulier des auteurs pour certaines questions de politique étrangère.

Si les sources des *MNDpp* sont souvent issues du siècle précédent, l'adaptation permet une actualisation en prise avec les problématiques politiques du monde. Le *MNDpp* n'est donc pas désuet au moment où il est joué : il parle avec acuité et force du monde présent. Le choix du sujet, parmi la multiplicité disponible, situe la communauté sur la scène politique. L'exemple de la Hongrie[857], mentionnée régulièrement tout au long du corpus, dans des *Miracles* issus de sources religieuses aussi bien que romanesques, offre un exemple saisissant de ce phénomène. En effet, les *MNDpp* se font l'écho de l'intérêt grandissant pour ce royaume en France. Au XIVe siècle, la Hongrie commence à entrer dans le récit national français, à la faveur des relations dynastiques entre les deux royaumes[858]. Certes, on a depuis longtemps inventé aux peuples hongrois et français des origines troyennes communes, mais, comme le note C. Beaune, la légende se précise au XIVe siècle : « Bude était identifiée depuis le début du XIVe siècle avec Sycambria à cause des ruines proches d'Aquincum, dans les textes français comme dans les textes hongrois »[859]. Sicambrie désigne une ville légendaire sise sur le Rhin, fondée par les aïeuls francs emmenés par Francion, descendant d'Hector, depuis Troie. Ce rapprochement des mythes fondateurs traduit également la longévité des relations politiques et économiques entre les deux royaumes : précédée par sa réputation d'extrême richesse, la Hongrie est regardée avec envie par la France. En effet, dès le XIIe siècle, Philippe Auguste aurait fait établir un inventaire des revenus ecclésiastiques perçus par le monarque Béla III, « d'après lequel celui-ci aurait disposé annuellement de 31000 kg d'argent fin ». Cette somme colossale était destinée « à présenter l'état florissant des finances du roi Béla III qui avait demandé – et obtenu – la main de Marguerite, sœur du roi français et veuve de Henri, prince

[857] La référence hongroise est également explorée par Karoly Ginter, dans la perspective de percer la logique de choix des sujets des *Miracles* – K. Ginter, *La Société médievale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 50 sq.

[858] Charles Robert d'Anjou fut roi de Hongrie, de 1307 à 1342. Sa sœur Clémence était l'épouse du roi Louis X, dont le règne s'étendit de 1314 à 1316. Les relations règulières tout au long du siècle entre la Hongrie et la France réactivent le rêve d'un empire européen.

[859] Colette Beaune, « L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge », *Publications de l'École française de Rome*, 1985, vol. 80, nº 1, p. 343.

héritier anglais »[860]. Au XIVe siècle, « l'exploitation des mines du Nord et de la Transylvanie n'a cessé de croître, atteignant vers le milieu du siècle […] une production représentant les trois quarts de l'or extrait en Europe »[861]. L'apparition régulière du pays au sein des *MNDpp* révèle le profond souci qu'ont les bourgeois de l'évolution des relations diplomatiques entre les pays : un accord profond et durable pouvait constituer une immense avantage pour les artisans orfèvres, dont l'argent et l'or constituent l'unique matériau de travail, en dehors des pierres précieuses[862].

La Hongrie fait l'objet d'une mise en valeur évidente dès l'incipit du M. XXIX, qui choisit délibérément de taire la référence à *La Manekine* pour exalter les origines de la jeune héroïne ; l'auteur choisit de les situer en Hongrie – liberté géographique que l'on retrouve dans les autres adaptations du conte de la « fille à la main coupée »[863]. Ce *Miracle* dépeint un royaume très violent : le père de l'héroïne hongroise souhaite épouser sa fille, puis la condamne à mort lorsque celle-ci se mutile pour échapper à l'alliance incestueuse. Univers de conte, la Hongrie fait l'objet d'une promotion par la simple mention qui en est faite : à la différence de bon nombre de *MNDpp*, le *Miracle* où elle apparaît inscrit la référence spatiale dès l'*incipit*. Le nom de la princesse confirme l'intention exemplaire du drame : Joïe devient, une fois arrivée en Écosse, Be(r)thequine[864], qui, selon Hermann Suchier, rappellerait « le diminutif flamand d'Élisabeth ». La référence à la figure d'Élisabeth de Hongrie, sainte du XIIIe siècle, apparaît évidente[865]. L'adaptation du nom de l'héroïne fait davantage entrer le conte dans l'univers de l'*exemplum* ou de l'hagiographie, tout en conservant une cohérence et en respectant l'univers de connaissance du spectateur.

Dans les *Miracles* où la Hongrie apparaît, cette terre est perçue à la fois comme proche et lointaine : si dans le *Miracle de la fille du roi de Hongrie*, le pays hongrois est une une terre barbare, le mariage finalement réussi entre Pépin et Berthe entérine une vision positive du pays. Toutefois, quelques drames plus loin, dans le *Miracle de la fille d'un roy* (M. XXXVII), la Hongrie apparaît aux côtés de l'alliance païenne et exprime une férocité sans précédent :

LE ROY DE HONGRIE
Or soit fait, et plus n' atendons.

---

860 Miklós Molnar, *Histoire de la Hongrie,* Paris, Perrin (coll. « Tempus »), 2004 [Armand Colin, 1980, 1996], p. 66.

861 *Ibid*, p. 67.

862 Les statuts précisent en effet dès l'article II que l'Orfèvre « n'ouvrera, ne fera ouvrer jamais d'autre métal que de bon Or & de bon Argent » – MR Secousse (éd.), *Ordonnances des roys de France de la troisième race*, Paris, Impr. royale, 1732, vol.3, p. 11.

863 En français, on peut citer les adaptations de *La Belle Hélène de Constantinople*, ou le roman de *La fille du comte d'Anjou,* comme l'évoque M.-M. Castellani, « Du roman au théâtre : La *Fille du roi de Hongrie*, *Miracle de Notre dame par personnages* », art. cit., p. 112.

864 Lorsqu'elle se présente au roi d'Écosse, la princesse se présente sous le nom de *Berthequine* ; seul le nom de *Bethequine* revient ensuite (v. 763, 793, 1501). Cette probable erreur du copiste renforce par une étonnante coïncidence les liens entre les héroïnes persécutées du M. XXIX et XXXI.

865 La référence apparaît également à travers d'autres noms d'héroïnes injustement accusées, telle que Osanne qui se fait appeler *Bethiz* dans le *Miracle du Roy Thierry* (M. XXXII, v. 1573) ; on note également la paronymie avec *Berthe* (M. XXXI).

Monstrons en gaignant touzjours terre 1935
Que voulons par force conquerre
Ce pais cy[866].

Le roi hongrois est animé d'une force conquérante : l'ancien allié est devenu une menace[867]. C'est qu'en 1379, le projet de mariage entre Louis, futur Duc d'Orléans, fils de Charles V, et Catherine de Hongrie, fille du roi Louis Ier de Hongrie, est réduit à néant et avec lui, les avantages économiques tant espérés. La récurrence de la référence hongroise suit les aléas des relations diplomatiques françaises[868] : pour le critique, elle est une fenêtre ouverte sur les opinions politiques du public pour lequel l'auteur a écrit[869].

Au terme de cette étude des inscriptions spatio-temporelles, les bourgeois orfèvres nous apparaissent avec une certaine précision : Parisiens de cœur, ils se reconnaissent dans la multitude des références au tissu urbain qui les entoure ; Français, ils entretiennent avec le pouvoir une relation complexe, entre dépendance, respect et volonté d'affranchissement[870]. En effet, les sujets des *MNDpp* ne dépeignent pas une communauté bourgeoise révoltée[871] : les rapports à la royauté y sont subtils, discrètement critiques, dans la mesure où les Orfèvres sont aussi dépendants du pouvoir qu'ils peuvent se féliciter de leur puissance, obtenue par le fructueux commerce avec le cercle royal. La communauté, ainsi reflétée par le *Miracle*, se définit par des intérêts communs qui transparaissent au gré des références spatio-temporelles.

Ainsi les inscriptions historiques et géographiques, qu'elles constituent le sujet du drame ou une simple évocation, sont tendues vers une exigence d'actualisation. Notre analyse a voulu rendre manifeste la précision des adaptations, qui témoignent de l'intérêt des dramaturges pour la question

866 M. XXXVII, v. 1934-1937.

867 La Hongrie retrouve alors l'image négative de l'alliée des Sarrasins, qu'on lui attribuait par exemple dans la *Chanson de Roland*.

868 À ce sujet, voir également l'article de Linda Marie Rouillard, « The Drama of Romance: A Fourteenth-Century Theatrical Version of *La Manekine* », *Le Moyen Français*, janvier 2001, vol. 48, p. 77–92. L'auteur suggère dans cet article que le *Miracle de la fille du roi de Hongrie*, aurait visé à pacifier les relations entre le pouvoir royal et les Orfèvres.

869 On pourrait encore élargir l'enquête à d'autres inscriptions spatiales, moins récurrentes mais tout de même mises en valeur dans le corpus : la relation entre la France et l'Espagne, qu'on pourrait voir poindre dans le *Miracle d'Oton, roy d'Espaigne* (M. XXVIII) ou encore dans le *Miracle de saint Lorens* (M. XXXVIII) ; le Portugal, évoqué dans le *Miracle de la femme du roi de Portigal* (M. IV).

870 Voir à ce sujet l'article de Carol J. Harvey, « Challenging the Court : Kings and Queens in *Les Miracles de Nostre Dame par personnages* », University of Wisconsin-Madison, Boydell & Brewer Ltd, 2006, vol.11, p. 430-441.

871 Par exemple, les *MNDpp* n'ont pas choisi de mettre en scène saint Louis. Colette Beaune précise en effet que « La plupart des révoltés du XIVe invoquèrent contre les rois réels l'image du Capétien garant des libertés, et particulièrement de la liberté fiscale (l'exemption d'impôts), une liberté fort gênante pour ses impécunieux successeurs » (C. Beaune, « La notion de nation en France au Moyen Age », art. cit., p. 108). On peut toutefois noter que le *Miracle de Clovis* insiste sur le changement de nom de Clovis, qui troque son nom franc pour un nom français, *Loys* (v. 2380 sq), qui peut placer discrètement le roi franc dans la lignée du roi saint Louis IX.

spatio-temporelle. Les anachronismes et anatopismes, loin d'être des approximations, sont un miroir tendu à la communauté à laquelle s'adressent les *Miracles*. Contrairement à ce qu'on a souvent avancé[872], l'anachronisme s'avère être une véritable technique dramaturgique, qui ne témoigne pas tant du fait qu'« il est probable que les auteurs – comme le public – n'avaient aucun sens historique, ne pouvant pas s'imaginer une autre manière de vivre que la leur »[873], mais plutôt que les dramaturges avaient à cœur de proposer à leur public une histoire constituée d'éléments connus, issus d'un univers de connaissance commun. Rare dans le corpus, l'adaptation temporelle permet néanmoins de faire référence à la source – qu'on suppose bien connue des spectateurs. Quant à la question spatiale, les *MNDpp* témoignent de leur volonté d'inscrire les connaissances géographiques contemporaines – celles, du moins, qui étaient à la portée des bourgeois orfèvres – dans le cadre des pièces. L'espace et le temps des *MNDpp* s'inscrivent à la fois dans le temps éternel de l'enseignement religieux et dans l'univers proximal des bourgeois orfèvres. Qu'ils privilégient la dimension historique ou l'universalité, les *MNDpp* s'efforcent continuellement de susciter l'identification : les références convoquées sont parfois un écho évident à la communauté des orfèvres, tandis que d'autres sont plus discrètes. En effet, l'adaptation n'affleure pas seulement à travers les références géographiques ou temporelles, elle se lit également dans les structures – matérielles, sociales, politiques – qui constituent la toile de fond du *Miracle*.

2. Histoires bourgeoises

Par-delà les effacements et inscriptions spatio-temporels, les dramaturges facilitent l'identification du public en dépeignant très largement un univers construit depuis le point de vue bourgeois. Nous nous bornerons ici à résumer la question afin de pointer quelques phénomènes inédits et de développer quelques exemples emblématiques, dans la mesure où la question a déjà fait l'objet d'un développement spécifique par Karoly Ginter[874]. L'étude tâchera de mettre en valeur le poids de trois structures différentes, émanant d'une conception bourgeoise du monde, qui fonde la superstructure des *Miracles.* Comment l'idéologie bourgeoise imprègne-t-elle la représentation des

[872] L'anachronisme médiéval a donné lieu à deux positions critiques opposées. Le premier point de vue souligne l'indifférence des médiévaux face à l'Histoire – position défendue par exemple par Louis Petit de Julleville, et dans le cadre de l'étude des *MNDpp*, par Karoly Ginter ; le second point de vue, soutenu par Gustave Cohen, défend au contraire l'effort historiographique des auteurs médiévaux, qui ne pouvaient cependant atteindre la « couleur locale » ou la précision historique par défaut de connaissances. Henri Rey-Flaud adopte une position médiane, largement suivie aujourd'hui, qui invite à chercher les causes de la spécificité du traitement spatio-temporel des œuvres médiévales. H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, *op. cit.*, p. 268 sq.

[873] K. Ginter, *La Société médiévale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 45 sq.

[874] *Ibid.*, p. 164 sq.

relations sociales ? Des échanges économiques ? Des institutions politiques ?

a. Structures sociales

Dans la dramaturgie médiévale, le fait et la fiction se mêlent insensiblement. La question dramaturgique calque souvent une réalité sociale. De ce point de vue, les *MNDpp* dépeignent un monde entrevu, la plupart du temps, du point de vue bourgeois ou par le bas clergé.

Ainsi les mœurs qui font l'objet d'un développement sont bourgeoises. De même, les figures royales sont traitées à l'aune de la sensibilité des spectateurs : dans les couples royaux, il est plus souvent question de mariage que d'amour, de parentalité que de politique[875]. À ce titre, il est intéressant de comparer les rares figures courtoises du corpus : leur caractérisation renseigne assez précisément sur la réception qui en est attendue, et par là, nous informe davantage sur le public qu'il vise. Dans la plupart des cas, ces personnages sont des opposants ; lorsqu'ils ne remplissent pas un rôle négatif, ces personnages sont humanisés à la hauteur des standards bourgeois.

Quelques personnages des *MNDpp* semblent emprunter leur *ethos* à l'univers courtois : le couple formé par l'abbesse et son clerc dans le *Miracle de l'abbesse grosse* (M. II), le frère de l'*Empereris de Rome* (M. XXVII) et enfin le chevalier Anthenor de la *Marquise de la Gaudine* (M. XII). Ces trois figures incarnent différentes facettes de l'univers courtois que les *MNDpp* semblent chercher à saisir et à assimiler par la représentation. Jean-Charles Payen remarquait en effet que « c'est en dehors du milieu féodal qu'apparaît le théâtre précisément parmi ces exclus de l'univers courtois que sont les bourgeois et les clercs »[876]. C'est pourquoi le corpus véhicule souvent une image négative de « l'amour courtois »[877], afin d'exalter, selon les cas, les liens matrimoniaux ou bien la chasteté religieuse.

Le *Miracle de l'abbesse grosse* met en scène un véritable couple de fabliau. L'abbesse,

---

875 Bien qu'il soit impossible de parler de « classe bourgeoise » au XIVe siècle, les *MNDpp* représentent le monde par le prisme bourgeois, intimement associé au monde des clercs (qui ont dû participer activement à la rédaction de la majorité des pièces). Bien que l'univers des *MNDpp* soit large – il représente le monde dans son immensité, de la Hongrie jusqu'à Byzance – les voix qui en émanent s'expriment depuis un foyer bourgeois et parisien. De là, les questions proprement aristocratiques (l'amour, la géopolitique, la guerre) sont traitées avec distance et approximation, comme nous l'avons évoqué dans les pages précédentes. Les questions touchant à la culture bourgeoise sont quant à elles bien renseignées : les questions d'argent, de mariage, de succession, d'éducation affleurent régulièrement dans les pièces, auxquelles les bourgeois semblent donc avoir activement collaboré.

876 Jean-Charles Payen, « Théâtre médiéval et culture urbaine », art. cit., p. 238.

877 « amour courtois » doit être entendu dans le sens où le définit par exemple Paul Zumthor : « Sous la forme stylisée où la traduit le langage littéraire des troubadours, la « doctrine » de l' « amour courtois » apparaît comme le terme d'un processus de transposition et de regroupement : les idées de générosité, d'obéissance et de mérite, attachées à l'exercice de la chevalerie, voire de la croisade, sont appliquées aux relations d'homme à femme. Elles subissent une sécularisation de fait, malgré la persistance de traits religieux, sinon mystiques, dans le vocabulaire. » - Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale, VIe-XIVe siècles*, Slatkine Reprints, 1981 [Paris, 1954], p. 118.

éprise de son clerc, se satisfait d'abord d'un badinage aux accents courtois[878]. Mais la jeune femme ne peut résister à l'appel de la chair :

> Amours m' assault et me guerrie
> Pour mon clerc qui de cy s' en va,
> Car sodainement monstré m' a
> Son maintien, qui par est si gent 215
> Qu' il doit bien plaire a toute gent,
> Son biau parler, sa doulce face.[879]

Folle de désir, la religieuse incite le clerc à se déclarer le premier, conformément aux usages courtois :

> Par ta foy, or ne me mens mie, 300
> Mais dy voir : a il ceens femme,
> Que voulsisses qui fust ta dame
> En fait d' amour[880] ?

Mais devant l'inertie de l'élu de son cœur, l'abbesse se voit contrainte de faire le premier pas :

> Or m' entens donc et si retiens:
> Amour qui a sur toutes riens
> Dominacion et haultesce 325
> Et qui les cuers humains aspresce
> D' amer si, par son grant pouoir,
> Que deux cuers ne sont c' un vouloir,
> Pour toy amer me tient si prise
> Q' attendre ne puis que requise 330
> Soie, ains convient que je requiére,
> Tant m' est et oultrageuse et fiére
> Ceste amour qui si me demaine,
> Qui mon cuer tient en son demaine,
> Si que ne say qui me vault miex 335
> Ou jour ou nuyt, se m' aist Diex;
> Car long temps a que n' oy repos
> Pour penser conment mon propos
> Je te diroie[881].

Par ses manœuvres, la jeune femme subvertit doublement l'univers courtois, à la fois dans ses pratiques – en se déclarant la première – et dans ses buts – en admettant n'aspirer à rien d'autre qu'à l'amour charnel. Pour son plus grand malheur, l'héroïne est vite rattrapée par les contingences du corps : elle tombe enceinte. Dès lors, le pieux personnage s'inscrit définitivement dans l'univers du fabliau, à l'opposé des prétentions de l'amour policé qu'elle affichait au début du drame. Dans cette pièce, la véritable *courtoisie* est finalement celle de la Vierge, qui accouche l'abbesse coupable et cache l'enfant. Ce faisant, Nostre Dame réhabilite l'héroïne disgraciée et la rend digne de recevoir la

[878] Voir l'analyse de cette séquence chap. I. C. 2. a.
[879] M. II, v. 212
[880] *Ibid.*, v. 300-303.
[881] *Ibid*, v. 323-339.

grâce de Dieu : cette *caritas* absolue, qui ne cherche d'autre justification que la foi, condamne d'autant plus le péché de l'abbesse que celui-ci offre un exemple saisissant du mauvais usage du libre arbitre.

Le beau-frère de l'impératrice de Rome, épris de sa belle-sœur, adopte quant à lui le discours topique de la *fin'amor :* le langage allégorique et la construction rhétorique de sa longue plainte (v. 346-419), fondée sur l'expression de sentiments et d'impressions antithétiques, inscrivent pleinement son monologue[882] dans la tradition de la poésie des troubadours[883] :

LE FRÉRE
Mi oeil a mon cuer presenté
Ont tant l' excellente biauté
De ma dame l' empereris
Que je sui conme a mort peris 350
S' il ne li prent de moy pitié,
Tant qu' avoir puisse s' amistié;
Car renom, bontez et simplesce,
Courtoisie, doulceur, largesce,
Honnesté, maintien, avenance, 355
Franchise, attraiant contenance
Dont elle est dame et tresoriére
Ont mon cuer en telle maniére
D' elle par regarder espris
Qu'es roiz est enlaciez et pris 360
De Desir, qui m' estraint et lace,
Si que je ne sçay que je face;
Car Souvenir en mon cuer fault,
Plaisance acourt, Vouloirs m' assault.
Penser m' a fait si esperdu 365
Qu' a brief j' ay touz mes senz perdu
Quant a sa biauté souveraine
Regars mon cuer conduit et maine;
Lors ne suis de ma soif delivres,
Ains ay plus soif com plus suis yvres; 370
Et tant plus boy com plus la voy,
Et en succçant plaisance boy,
Et com plus la boy, plus me seche:
C' est yvresce qui touz jours leche,
De quoy je ne me scé tenser. 375
Ore je vueil autre pensser[884].

Les qualités morales de la jeune femme (v. 353-356) sont mises en regard avec les sensations et les mouvements spirituels du beau-frère amoureux(*Desir, Souvenir, Plaisance, Vouloirs*, v. 363-366). Assailli par ces allégories, le personnage affirme perdre ses *senz* – référant ici à la raison comme aux sensations –, idée exprimée à travers l'alliance des contraires (soif et ivresse, v. 370-372) ou encore par la dissociation entre *Regars* et *cœur*, dont l'évocation ouvre et clôt l'extrait. L'élégie

882 Sur cet exemple, voir également l'analyse du chap. II, B. 1. a. 1.
883 Voir par exemple Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 249-251.
884

amoureuse se distingue ici par sa concertation rhétorique.

Toutefois, cette souffrance brillamment exprimée par le personnage à travers la tirade acquiert une dimension ironique lorsqu'elle est ramenée à la brutalité du sort qui lui est réservé : le malheureux est frappé de la lèpre, signe du châtiment divin qui punit le péché de désespérance. Du poète élégiaque, le frère n'a donc que le discours : sa duplicité et sa concupiscence sont rapidement révélées et sévèrement réprimandées par l'intrigue. À l'image de cet anti-héros, l'amour courtois est l'objet du soupçon : son discours à la rhétorique très construite contraste avec la simplicité stylistique générale des drames du corpus. Ne cacherait-il pas de mauvaises intentions ? Seul le Paradis semble pouvoir accueillir le discours courtois ; le monde d'ici bas en paraît indigne, car corrompu par le mensonge et la faute.

Le corpus nous offre néanmoins une figure courtoise positive : il s'agit d'Anthenor, l'adjuvant de *la marquise de la Gaudine*, véritable archétype du héros courtois. Le personnage est ainsi affublé d'un patronyme parfaitement générique, à la limite de la caricature : *Anthenor de Biauchastel.* Après avoir réduit en son pouvoir l'oncle calomniateur, le chevalier est remercié par la Marquise et récompensé par le Marquis dans une scène finale idéalisée, dans la lignée des contes merveilleux :

ANTHENOR
Treschiére dame, or soiez aise
Et s' obliez vostre doleur,
Recouvré avez vostre honneur
Et s' estes delivrée a plain. 1365
Sa, de par Dieu, ça, celle main,
Si descendez.
LA MARQUISE
Sire, qui secoru m' avez,
A voz piez me doy bien jetter.
Pour Dieu, plaise vous a oster
Ce bacinet si que vous voie. 1370
Congnoistre ainsi ne vous pourroye
Jamais nul jour.
ANTHENOR
Dame, voulentiers, sanz sejour.
Me veez vous?
LA MARQUISE
Ha ! loyal chevalier sur touz, 1375
Anthenor sire, acolez moy.
Frans homs, bien mercier vous doy
Et l' eure que vous vy premier.
Certes, or vous vueil je baisier
Et bouche et piez. 1380
LE MARQUIS
Dame, pardonner me vueilliez
Mon meffait, et je vous en pri.
Sire, vostre nom sanz destry
Me vueilliez dire.

ANTHENOR
Anthenor de Biauchastel, sire, 1385
Sui nommez, voir[885].

Anthenor et la Marquise entretiennent une relation très familière : le chevalier prend la main de la jeune femme, tandis que celle-ci lui retire son *bacinet* (casque) pour l'embrasser sur la bouche. Ces effusions de joie, jouées à la face de l'époux, sont une expression singulière de *caritas*. Sous couvert d'un amour chaste s'établit, à la vue de tous, une proximité vertueuse entre deux personnages de sexe opposé. L'auteur du *Miracle* adopte les codes de l'amitié courtoise virile : Anthenor et la Marquise entretiennent une relation spirituelle idéale dont la gestuelle, pratiquée ostensiblement, constitue la preuve. Cette étonnante liberté de mœurs se résout toutefois si l'on considère que le chevalier Anthenor tient plus de l'ange que du chevalier de conte : pendant le combat, le personnage se réclame de saint Georges et réduit à la merci l'oncle, agent du mal inscrit dans le paradigme diabolique (v. 1307 sq.). La courtoisie dans les *MNDpp* n'est tolérable que lorsque son objet est en accord avec le projet divin et la morale chrétienne : la quête du chevalier n'est pas d'obtenir le cœur de la dame, mais de laver l'honneur de celle-ci et de lui restituer sa place d'épouse. Soumis aux lois du mariage, l'amour courtois est digne de s'incarner en la figure du chevalier Anthenor. Le héros est doté d'une gestualité familière, aidé en cela par la Marquise, qui se charge de guider son comportement *(acolez moy*, v. 1376). Ces expressions corporelles semblent davantage inspirées de pratiques réelles que de la gestualité, toute littéraire, de la *fin'amor*. Le baiser final qui unit la Marquise à Anthenor fait écho à l'évocation, plus tôt dans la pièce, d'un ancien baiser qui sauva Anthenor d'une accusation d'adultère de la part du roi :

Si dis pour ma vie tenser
Que la marquise estoit m' amie.
Mais cela ne li souffist mie,
S' il n' en avoit appercevance; 915
Et convint que en sa presence
Je preisse le hardement
De li demander plainement
Un baisier qu' elle m' y donna,
Et delivré fu par cela 920
De la mescrantise du roy[886].

Chaque fois, le baiser échangé vise à sauver un honneur et à réhabiliter un mariage menacé. Nulle relation amoureuse en dehors de ce contrat n'a droit de cité : la relation entre Anthenor et la Marquise a de tout temps été strictement amicale ; cette amitié purement spirituelle les a conduits à jouer le jeu de l'amour devant le roi. Le faux baiser, relégué dans le passé, lève toute ambiguïté sur le baiser final : baiser de paix, le geste scelle l'amitié du couple. Le *Miracle* dépeint donc en

[885] M. XII, v. 1362-1386.
[886] M. XII, v. 912-921.

filigrane les mœurs bourgeoises tout autant qu'il cherche à imposer le mariage comme sacrement ; l'intériorisation de cette idée rend la notion de fidélité conjugale fondamentale.

Les mœurs courtoises agissent donc tour à tour comme repoussoir et idéal de comportement. Leur représentation à travers le corpus est à entrevoir comme un effort d'assimilation. Les auteurs du corpus essaient d'apprivoiser ces mœurs étrangères au public en les faisant coïncider avec la morale chrétienne. Les *MNDpp* assimilent paradoxalement cette littérature de cour par le moyen du théâtre : le phénomène révèle l'ambition du public bourgeois de s'élever vers l'aristocratie en l'imitant et qui pourtant, ne saurait l'égaler dans ses codes.

b. L'argent et la famille, piliers de l'identité bourgeoise

Si le profil du public visé affleure à travers les thèmes qui lui sont étrangers, il apparaît également dans la récurrence de certains thèmes. Premier d'entre eux, l'argent, dont le bon usage est très fortement valorisé et participe à la définition de l'identité du public ; ensuite, la justice fait également l'objet d'une représentation précise, l'administration des biens et des personnes en dépendant profondément. Ces réalités prennent place dans le cadre complexe et polymorphe de la ville, dont les multiples visages ne font qu'inlassablement représenter la cité parisienne.

Les Orfèvres, dont le théâtre démontre la puissance, ont le souci de l'argent et sont intéressés par les affaires : de nombreux *Miracles* en font leur sujet principal, d'autres abordent le sujet au cours de l'intrigue[887]. Mais si l'argent est une valeur essentielle qui participe de l'identité du bourgeois orfèvre, les *MNDpp* préviennent de son mauvais usage. La prodigalité fait ainsi l'objet d'une condamnation très explicite, à travers l'exemple du bourgeois Audry, laissé sans ressources après avoir été trop dispendieux :

LE BOURGEOIS
Or cognoiz je maintenant bien 705
Que pauvre homme est touz jours bas mis,
Et que nul ne li est amis,
S'il n'est riches et plain d'avoir.
Des parens peut il bien avoir,
Mais si tost conme il a deffault
Et qu'est povre, chascun li fault. 710

[887] Les *Miracles de un marchant et un juif* (M. XXXV), *de Pierre le Changeur* (M. XXXVI) se concentrent respectivement sur les sujets de la prodigalité et de l'avarice. D'autres abordent la question sous un angle plus moral que pratique, tel que le *Miracle de saint Lorens* (M. XXXVIII), au cours duquel le héros distribue le trésor royal aux pauvres (v. 1388 sq.). D'autres *Miracles* abordent la question de la succession dans les familles bourgeoises : c'est le cas du *Miracle du roy Thierry*, dans lequel l'*ostellier* et *l'ostelliere,* qui ont recueilli Osanne, confient tous leurs biens à la jeune femme qui les a diligemment servis pendant douze ans (v. 1775 sq.).

Et si voy bien que j'ay gasté
Le mien par prodigalité
Et par trop folement despendre.
Si vueil dès ores mais entendre
Miex que n'ay fait a marchander 715
Et ce qu'ay acroistre et garder,
S'il plaist a Dieu, tant qu'il aviengne
Qu'en mon premier estat reviengne
Et que puisse de mon acquest
Rendre au juif ce qui sien est 720
Et faire bonté par dessus
Si feray je, se Dieu plaist.
[...][888]

Le monologue commence par un discours sentencieux qui peint sous un mauvais jour la condition bourgeoise, à rebours de la condition aristocrate : le type dans lequel se reconnaît le protagoniste est celui du *pauvre homme* (v. 705). La syllepse portant sur l'adjectif *pauvre* permet de dresser une analogie entre les revers de fortune (le v. 706 fait une discrète allusion à la roue de Fortune) et les aléas financiers du marchand – que la rubrique nomme d'ailleurs « bourgeois ». Le temps du discours, la bourgeoisie devient ainsi modèle de l'humanité tout entière : l'argent et la possession de biens sont non seulement l'unique condition du succès (v. 706-707), mais aussi le socle des relations familiales et amicales (v. 708-710). Contrairement au noble, le bourgeois ne peut se prévaloir des liens du sang ou de l'honneur : sa réputation ne repose que sur sa fragile prospérité. Le marchand applique ce sombre raisonnement à son propre sort, mais il se distingue par sa pugnacité envers ce revers de fortune : son erreur doit être réparée par le travail (v. 715), le bénéfice et l'épargne (v. 716). À ce projet de sauvetage financier sont implicitement attachées des valeurs morales, telles que la mesure ou la prévoyance – la prodigalité étant considérée comme une attitude funeste (v. 713). Bien qu'on ne puisse parler d'une conscience de classe, au sens où aucune revendication sociale n'est perceptible dans cet exemple, la bourgeoisie apparaît ici comme une communauté consciente de ses valeurs, de ses défauts, de son identité, essentiellement économique. C'est que la bourgeoisie recouvre une signification très précise pour les parisiens :

> […] Est bourgeois de Paris tout chef de famille non noble […] ayant dans la ville son état et son établissement. On n'est ni nommé ni élu bourgeois. On est reconnu bourgeois, et on se tient pour tel. […] Au XIVe siècle, chroniqueurs et greffiers des confréries appellent encore *cives parisienses* les bourgeois de Paris. Dans les villes du Midi de tradition romaine, on dit volontiers « les citoyens ». À Paris, on dit normalement « les bourgeois ». Philippe Auguste déjà, dans son testament de 1190, dit *burgenses nostri*, « nos bourgeois ». Ce ne sont pas de simples habitants, des manants. Ce ne sont pas non plus les hommes et les femmes de petits métiers, eux qui ne sont pas maîtres de leur boutique ou de leur atelier. Un valet boucher n'est pas un bourgeois. Un avocat l'est. Il est établi, il est propriétaire[889].

[888] M. XXXV, v. 705-722.
[889] Jean Favier, *Le Bourgeois de Paris au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2015, p. 11-12.

Intégrer au personnel dramatique des bourgeois revient très clairement à représenter au sein du jeu les membres du public qui se savent et se reconnaissent bourgeois. Les adjuvants sont toujours plus ou moins affiliés à cette classe : Berthe est recueillie par *Simon*, « moult riche bourgois » (v. 2326)[890] ; Osanne trouve refuge chez un couple d'*ostelliers*, suffisamment aisés pour léguer à la jeune femme un confortable héritage après douze ans de service ; de même, l'impératrice de Rome trouve refuge chez une *ostesse* à l'hospitalité notoire[891]. En outre, lorsque les héroïnes injustement accusées ne prennent pas l'habit d'homme, elles embrassent l'identité bourgeoise en en empruntant le masque. Berthe se présente comme la nièce de Simon auprès du roi Pépin ; Osanne, d'abord simple servante, acquiert le statut de bourgeoise par héritage ; l'impératrice est présentée par son *ostesse* comme *maistresse*, sorte de médecin[892]. En transformant ainsi l'identité de ces héroïnes nobles, les *MNDpp* attestent de leur volonté de lier la condition bourgeoise à la pureté morale : dans un mouvement centrifuge, le monde bourgeois attire à lui les pieux protagonistes et révèle leurs affinités cachées. Les bourgeois sont ainsi les témoins discrets de la réhabilitation de ces héroïnes disgraciées ; le masque bourgeois pris par les héroïnes fait rejaillir l'éclat de leur retour en grâce sur la communauté tout entière.

D'une manière générale, la caractérisation des personnages est calquée sur le mode de vie et les représentations bourgeoises. Si l'intrigue n'est pas centrée autour d'un couple bourgeois, les personnages sont au moins décrits et implicitement jugés à la lumière de leurs mœurs. On peut comparer à ce titre les représentations de l'amour maternel dans le corpus, ou encore de la tendresse parentale. La mère du nourrisson du *Miracle de l'enfant que Nostre Dame resucita* (M. XV) adopte une attitude singulièrement différente de celle de Clotilde, épouse de Clovis, face à son nouveau-né Clodomire, ou de la *royne*, mère d'Ysabel (M. XXXVII)[893] : tandis que les reines délèguent les tâches incombant à la maternité à leurs suivantes, les mères bourgeoises participent pleinement aux premiers soins du bébé – comme en témoigne la mère du M. XV, qui insiste pour prendre un bain avec son fils. Cette proximité entre la mère et l'enfant actualise la maternité idéale incarnée dans la relation de la Vierge à son fils, dont le cinquième miracle met en scène l'exemple[894].

Cet écart entre bourgeoisie et royauté dans le sentiment maternel se retrouve dans l'attitude paternelle : Clovis part immédiatement en guerre après la naissance de Nigomire ; le père d'Ysabel

[890] Dans la version narrative, Simon n'est qu'un simple *voyer* – un gardien chargé de la surveillance des routes.

[891] L'*ostesse* propose de partager son lit avec l'impératrice (M. XXVII, v. 1479-1482).

[892] M. XXVII, v. 1539. L'*ostesse* promet d'ailleurs la richesse à l'impératrice si celle-ci accepte de soigner le comte de la lèpre qui l'accable (v. 1523). En prêtant à l'héroïne des ambitions pécuniaires, le personnage de l'hôtesse a bien un pouvoir métamorphosant sur l'identité de l'impératrice, qui prend le masque de la bourgeoise.

[893] La naissance de Nigomire, premier enfant du couple, fait l'objet d'une ellipse (*cf.* v. 1293-1305), sans doute à cause de la mort prématurée du nourrisson.

[894] Marie garde l'enfant Jésus contre son sein après la naissance : M. V, v. 107-108, v. 117-120.

délaisse sa femme pour partir immédiatement en pèlerinage, malgré les réticences de son épouse (*Miracle de la fille d'un roy*, M. XXXVII) :

> S'il vous pleust, chier sire, attendre
> Qu'accouchie me laississiez 185
> Et que vostre hoir vous veissiez,
> Il vaulsist miex[895].

L'éclatement de la cellule familiale, même lorsqu'il est subordonné à un but religieux, se solde par un dénouement tragique : la mort de la *royne* dans le *Miracle de la fille d'un roy,* celle de Nigomire dans le *Miracle de Clovis.* Le père de l'enfant du *Miracle de l'enfant que Nostre Dame resucita* (M. XV) semble, au contraire, très concerné par la grossesse de son épouse, l'époux prodigue à sa femme de tendres conseils[896], avant de partir pour affaires en Flandres (v. 283). Lors de l'accouchement, il presse son valet de lui donner des nouvelles avant même que l'enfant ne soit né (v. 472-473) ; il exprime une profonde angoisse pour son épouse lorsqu'elle subit les douleurs de la parturition (v. 488-503), fait preuve d'une grande diligence en courant à l'église pour faire ouvrir les fonds baptismaux (v. 538-539) ; il s'adresse avec tendresse à son épouse pour lui témoigner son soulagement avant de partir en pèlerinage à Nostre- Dame du Puy (v. 554-580). Solidaires dans la naissance, les couples bourgeois font preuve de davantage de solidité que leurs homologues royaux. Le *bourgois* du M. XV ne jette pas l'anathème sur son épouse, bien qu'elle soit responsable de la mort de leur fils et que la justice l'accable ; aucune discorde ne met en péril la bonne entente du couple de bourgeois du *Miracle de l'enfant donné au diable* (M. I), alors même que c'est l'épouse qui a promis au diable l'enfant conçu en brisant un serment de chasteté. À l'inverse, les nobles et les rois croient aveuglément les fausses allégations concernant leur épouse et déchaînent contre elles une justice cruelle : Thierry accepte qu'Osanne soit tuée, croyant qu'elle a donné naissance à des chiots (M. XXXII) ; Pépin croit la machination de la *serve* Maliste, qui aboutit à la condamnation de Berthe, prise pour Aliste (M. XXXI) ; l'empereur de Rome croit son frère lorsqu'il affirme que son épouse a tenté de le séduire (M. XXVII) ; le Marquis croit sur parole son oncle sur la même diffamation (M. XII)... Le couple bourgeois est bien, en définitive, le champion du mariage : même s'il n'est pas exempt du péché, la solidarité du couple est la clé qui permet de triompher du mal. Bien qu'elle ne soit pas dénuée de tendresse, l'union des époux sert des intérêts communs et préside à la réalisation d'objectifs partagés : pour le salut de l'âme comme pour les affaires, le couple bourgeois repose sur un solide partenariat[897].

---

[895] M. XXXVII, v. 184-187.

[896] « M'amie, ne mouvez de cy ; / Gardez de travail vostre corps ; / Pour Dieu mercy, n'alez point hors / se n'est a messe » (M. XV, v. 250-253).

[897] Comme le souligne Jean Favier, la bourgeoisie scelle les mariages selon ses intérêts, bien qu'elle veille au consentement mutuel et à la différence de l'aristocratie, à l'âge des époux (J. Favier, *Le Bourgeois de Paris au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 603 sq.).

Tandis que l'argent constitue donc un pilier de l'identité bourgeoise – c'est essentiellement par lui que se définit la communauté, que se constitue la famille et se définit l'individu – la cellule familiale bourgeoise semble faire l'objet d'une promotion singulière. La préséance de l'argent dans la vie bourgeoise est assumée, tout comme elle fait l'objet d'une réflexion à travers la représentation d'exemples néfastes ; la cohésion de la cellule familiale bourgeoise se définit elle aussi en étant comparée à des exemples peu enviables.

Si l'argent et les échanges assurent la promotion de l'identité bourgeoise, cette dernière connaît aussi des forces contraires. Ainsi, les *MNDpp* dépeignent avec force le poids que revêt la justice dans la vie quotidienne[898]. Elle s'abat aveuglément sur les honnêtes gens comme sur les pécheurs ; ses méthodes sont cruelles : elle n'exclut pas le recours au bûcher ou à la torture. Elle n'est non plus pas étrangère à l'appât du gain : ses magistrats ne prennent pas son exercice au sérieux, comme en attestent divers exemples[899].

Toutefois, les *MNDpp* dépeignent également le cadre légal qu'elle garantit dans la succession : le *Miracle du roi Thierry* met ainsi en scène un *tabellion* (notaire), *maistre Pierre Le Page* (v. 1862), à qui le couple d'aubergistes s'adresse afin de faire d'Osanne leur héritière. Deux petites scènes se succèdent, l'une devant la « *maison* » du notaire (v. 1873-1898) – ce qui suppose une petite mansion[900] –, dans laquelle le couple passe commande auprès du maître ; la seconde, dans l'auberge appartenant au couple, au cours de laquelle le notaire vient remettre la lettre de succession à Osanne. On assiste également au règlement de l'affaire : le notaire annonce le prix de l'acte – un franc, « bon marchié » (v. 1954), précise-t-il – et l'ostellier le paie volontiers, sans marchander. Le couple se fend de quelques commentaires bienveillants, une fois le notable parti :

L'OSTELLIÉRE
Il me semble homme assez courtoys,
En nom de moy.
L'OSTELLIER
Dame, il est bon sire, par foy[901].

L'emploi de l'adjectif *courtoys* et le substantif *sire* soulignent l'affaiblissement de sens de ces termes

[898] Voir l'article consacré au sujet : Gérard Daniel Guyon, « La justice pénale dans le théâtre religieux du XIVe siècle : les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit. En outre, les *realia* liées à la justice sont évoquées par K. Ginter, *La Société médiévale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 180 sq.

[899] On peut citer en l'empressement d'Estienne à expédier ses plaids pour aller dîner (M. XIV, v. 146). Cette incurie contribue à l'injuste spoliation des terres qu'il effectue par la suite, par hâte d'être débarrassé, mais aussi par gloutonnerie. On peut encore évoquer le magistrat du *Miracle de l'enfant que Nostre Dame resucita*, qui ne peut plaider l'aménité en faveur de l'accusée de peur que le roi ne prive le comte de ses terres pour punir son laxisme.

[900] Celle-ci n'est très probablement constituée que d'un *huis*, car c'est devant la porte de son logis que le trouve le couple (M. XXXII, v. 1873).

[901] M. XXXII, v. 1959-1961.

au cours de l'histoire de la langue, mais révèlent également que l'éloge bourgeois consiste en un ennoblissement de son objet. Ces compliments à l'adresse du notaire rendent également compte de la stratification de la bourgeoisie, déjà divisée entre diverses branches de métier plus ou moins prestigieuses : la légère déférence du couple à l'égard du notaire renseigne sur l'état des frontières entre les métiers. Les deux scènes où figure le *tabellion*, parfaitement inutiles sur le plan de l'intrigue, ressemblent à un hommage : peut-être ce *Pierre Le Page* a-t-il contribué à la réalisation de la pièce ou été un membre important de la confrérie. Mais par-delà le geste complaisant fait jour le souci de la légalité : c'est par le droit que les bourgeois assurent le devenir de leur communauté. La question de l'héritage affleure ainsi régulièrement au sein du corpus[902], à travers les questions de mariage ou de descendance qui ouvrent régulièrement les pièces. Que la question concerne les nobles ou les bourgeois, l'héritage fait poindre l'angoisse de la pérennité qui anime la communauté du public. Karoly Ginter suggère ainsi qu'« on assiste chez ces bourgeois à l'éveil d'une sorte d'essor dynastique sans lequel ils ne peuvent former une vraie classe susceptible de jouer un jour un rôle dirigeant dans la société »[903].

La fortune fonde donc l'identité bourgeoise. Toutefois, son ambivalence en fait un instrument d'émancipation aussi bien qu'une malédiction. Si la *marchandise* s'érige dans le corpus comme la garantie d'une vie stable, voire la promesse d'une dynastie, elle est également représentée comme un sacerdoce auquel les plus jeunes refusent de se soumettre. L'oncle du *marchant* avertit son neveu, qui préfère confectionner des couronnes de fleurs pour la Vierge, de la vanité et de la fragilité de l'existence pour l'exhorter à embrasser la carrière de marchand :

> […] On n'a pas touzjours roses
> Ne fleurs, biau niez, car ce sont choses
> Qui n'ont en l'an qu'une saison,
> Si que parmy ceste raison, 70
> Se tu me croiz, plus n'en feras,
> Mais de marchaner penseras,
> Si feras sens[904].

L'enjeu du *Miracle* consiste à choisir entre deux significations antagonistes de la rose : symbole de la fugacité de la jeunesse pour l'Oncle, elle figure la permanence de la présence virginale pour le jeune homme. Avec ironie, toute l'intrigue s'ingénie à retourner l'image topique de la rose, symbole

[902] À ce titre, Karoly Ginter compare les premiers vers du *Miracle de l'enfant que Nostre Dame resucita* (M.XV) et les v. 105 sq. du *Miracle d'un chanoine qui se maria* (M. XIX) : l'auteur met en valeur les différences de traitement de la question de l'héritage lorsqu'il est abordé par un bourgeois (M. XV) ou par un aristocrate (M. XIX). Nous préférons souligner que la récurrence du thème dans les premiers vers de la pièce permet de saisir l'importance de la question de la succession auprès des bourgeois.

[903] K. Ginter, *La Société médiévale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 187.

[904] M. XI, v. 67-73.

de vanité, en métaphore virginale, afin de contredire les sages paroles de l'Oncle. De fait, c'est sur le chemin de la taverne, point de départ vers Bruges pour le jeune homme, désormais converti à la vie de marchand, que se cache le larron voulant le dépouiller. Cette rencontre conduit le marchand vers la maison d'un ermite, où il prend l'habit : la Vierge a détourné la voie que sa famille avait tracée pour lui. On trouve un schéma narratif équivalent dans le *Miracle de la Nonne qui laissa son abbaie* (M. VII), ou encore dans le *Miracle du chanoine qui se maria* (M. XIX)[905]. La polyphonie des *MNDpp* permet ainsi de dépeindre la complexité de la vie bourgeoise : elle valorise ce mode de vie tout en prévenant ses excès – tout particulièrement ceux qui pourraient détourner les marchands de Dieu.

c. La ville, un espace d'échanges à protéger

L'identité bourgeoise se fonde enfin sur son appartenance à l'espace urbain. Les bourgeois orfèvres, nous l'avons vu, sont convoqués à travers la myriade de références qui tissent l'espace géographique des *MDNpp* : noms de villes et de villages français, noms de rues, de personnes, de tavernes émaillent le texte d'un réalisme tout parisien. Mais c'est également dans ses structures économiques et institutionnelles que se décèle la dimension urbaine de nos textes. Que les *MNDpp* représentent Burs, Byzance, Césarée ou Rome, c'est toujours sur le modèle parisien qu'ils s'appuient. La ville s'affirme donc comme un espace investi par les bourgeois : si les terres appartiennent à un seigneur, ce sont ses citoyens qui la font vivre en temps de paix, survivre en temps de guerre.

Le commerce constitue le cœur de la ville. Cette dimension transparaît tout particulièrement dans le *Miracle d'un marchant et un Juif* (M. XXXV). L'action du drame, située à Byzance emprunte toutefois ses références à l'espace économique parisien. Dans ce *Miracle*, le commerce est présenté comme un système dont le fonctionnement transparaît dans les recommandations faites par Audry à Joscet :

LE BOURGEOIS
[…]
Tu demourras ici tout coy ; 735
Des denrées t'envoieray
Et qu'ilz cousteront t'escripray
Et combien vendre les devras
Com mon facteur que tu seras

[905] Dans ces deux *Miracles*, les protagonistes, détournés de leur vocation monastique par les passions terrestres de l'amour ou du mariage, reviennent finalement à leur premier engagement, celui envers Dieu.

En ce fait cy[906]. 740

Achat, exportation, présence d'intermédiaires… Le commerce byzantin s'appuie sur le vaste réseau que constitue le tissu économique urbain. Byzance est représentée sur le modèle de Paris : cette identité transparaît en outre dans les noms familiers donnés aux bourgeois byzantins, Gontier et Itier [907] dans le nom du *facteur* délégué par Audry pour gérer ses affaires en son absence, Joscet. La ville assure sa présence diffuse dans l'écho bienveillant que font les bourgeois aux aventures d'Audry (v. 799-866), en jugeant « de grant sens » le projet du bourgeois prodigue d'aller « par mer […] trouss[er] / de marchandise » . Les compères sont confiants dans la réussite du héros : « Telz denrées pourra avoir qu'il fera, ce dy pour voir, / D'un denier quatre »[908]. Enfin, Itier prie Joscet de lui donner des nouvelles de son maître, en insistant sur leurs liens :

Car je l'aime, n'en doubtes point,
De bonne amour[909].

Les commentaires des bourgeois font de la ville un espace accueillant, où la médisance n'a pas droit de cité. Le texte laisse toutefois planer un doute quant à la franchise de ces bourgeois, qui n'ont pas souhaité prêter leur argent au protagoniste lorsqu'il était dans le besoin. Si cette représentation positive des bourgeois enjolive la vie parisienne, elle laisse paraître ses failles dans les silences et elle souligne ce faisant les crises qui pouvaient secouer la solidarité confraternelle.

Forte de sa puissance économique, la ville est également une entité à protéger. Les bourgeois s'y emploient en s'organisant pour défendre leurs enceintes. On dénombre ainsi dans le corpus deux *Miracles* mettant en scène la défense de la ville : le *Miracle de l'empereur Julien* (M. XIII), où saint Basile défend Césarée avec l'aide de saint Mercure et de Notre-Dame, et le *Miracle de Oton, roy d'Espaigne* (M. XXVIII), où ce sont les bourgeois eux-mêmes qui oeuvrent à la défense des murs de Burs.

Dans le *Miracle de l'empereur Julien*, la ville de Césarée est figurée à travers la présence diffuse des bourgeois de la ville. Au début du *Miracle*, ils viennent assister en nombre[910] au sermon de Basile (v. 352-438). Cette première apparition montre la profonde cohésion qui unit la ville à son évêque, ainsi que l'harmonie qui règne entre les bourgeois qui accourent au son de la cloche de saint Mercure annonçant l'homélie. Les bourgeois sont ensuite les témoins ébahis de la disparition de

[906] M. XXXV, v. 735-740.
[907] Pour confirmer leur identité, les rubriques précisent : *Gontier bourgeois* et *Itiers bourgeois* lors de leur arrivée sur scène (v. 799 sq.)
[908] M. XXXV, v. 828-830.
[909] *Ibid*, v. 855-856.
[910] Le texte ne donne un rôle parlant qu'à trois bourgeois, selon la technique, explorée dans le premier chapitre, du *pars pro toto*, qui suggère un effet de foule à partir de deux ou trois personnages.

Julien, tué par saint Mercure pendant la nuit, ainsi que le leur rapporte Basile (v. 807-910). Les bourgeois semblent rester sur le champ scénique jusqu'à la fin du jeu : ainsi, Libanius, qui a assisté à la mort de Julien, vient rapporter la nouvelle à Basille en présence des bourgeois (car il s'adresse à la « bonne gent » v. 911). Les bourgeois de Césarée commentent en retour la conversion de Libanius et approuvent son *ermitage* (v. 1207-1216). Enfin, ils accompagnent la procession vers le mont Didemi afin de rendre grâce à la Vierge pour avoir sauvé la ville, dont ils sont la vivante métonymie. Crainte, surprise, joie : d'émotion en émotion, les bourgeois de Césarée, réunis en un choeur, se font l'écho des sentiments mouvants des spectateurs. Le cortège est organisé de façon symbolique, réglé par Basille, changé pour l'occasion en *meneur de jeu* :

SAINT BAZILLE
Vous irez devant, mes bourgois :
Seigneurs clers, derriéres serez
Et après moy vous en venrez.
Plus n'en parlons. 1240
TROISIESME BOURGOIS
Sire, devant nous en alons,
Quant c'est voz grez[911].

L'organisation scénique semble assurer la promotion des bourgeois. Toutefois, s'ils prennent la tête de la procession, ils sont surveillés par l'archevêque, pasteur de la ville et intercesseur avec le divin. En outre, Basile prend soin de les séparer du clergé en s'interposant entre les deux États. Cette représentation de la ville, divisée entre temporel et spirituel, trouve sa cohérence autour du saint et dans la commune tension du groupe dans la dévotion à Dieu et à la Vierge.

Dans le *Miracle d'Oton, roy d'Espaigne* (M. XXVIII), les bourgeois deviennent acteurs de la guerre qui oppose le roi d'Espagne Alphonse à Ostes, neveu de l'empereur Lothaire. Alors que le monarque espagnol doit quitter Burs pour aller chercher le soutien de son frère à Grenade, un de ses chevaliers lui conseille de confier la ville aux bourgeois en son absence ; le roi demande à son sergent d'armes de les faire venir auprès de lui (v. 130-165). Les bourgeois sont nommément cités par le roi :

ALFONS
Lothart, va t'en appertement
En l'ostel ou leur parlement
Font les bourgois de ceste ville.
S'Ernaut de Bisquarrel, ne Gille
Le Marquis, ne Martin Douart, 155
Ne sire Pierre le Monart,
Ou sir Guymar dit le Viautre
Y treuves, ou bourgois quelque autre,
Di leur que sanz ailleurs aller

[911] M. 1237-1242.

Tantost viengnent a moy parler 160
Et que j'ay haste.

La bourgeoisie décrite par Alphonse est celle des échevins et des prévôts des marchands, la portion dirigeante de la cité. En fournissant cette liste – dont il n'est pas toujours aisé de savoir si elle correspondait à de véritables personnalités parisiennes[912] – le roi véhicule l'idée que ces puissants bourgeois fondent à eux seuls l'identité de la ville dont ils sont les représentants politiques. Bien qu'il faille garder à l'esprit que ces lignes se devaient de flatter les puissants, elle témoigne d'une confiance exceptionnelle dans le gouvernement de la ville – version probablement idéalisée du gouvernement parisien. Les bourgeois, venus auprès du roi, acceptent volontiers la requête :

ALFONS
[…]
Si vous pri touz, coment qu'il aille,
De la ville songneusement
Garder et especiaument
Ma fille aussi. 205
DEUXIESME BOURGOIS
Sire, n'en soiez en soucy :
Vostre fille bien garderons,
et la ville deffenderons,
Contre tout homme[913].

Le dialogue entre le roi et les bourgeois place au même rang la préservation de l'intégrité physique de la fille du roi et l'intégrité spatiale de la ville. Cette équivalence est soulignée par deux zeugmes successifs, le premier par la coordination des compléments du verbe *garder* (v. 203-205), le second par la distributivité du complément « *Contre tout homme* », qui peut s'appliquer aussi bien au syntagme du v. 207 qu'à celui du v. 208. La princesse devient ainsi l'allégorie de la ville à sauver.

Alphonse part pour Grenade ; les bourgeois s'enferment dans le fort avec la fille d'Alphonse (v. 235-259). La guerre se prépare dans le camp adverse, avant que l'assaut ne soit finalement lancé contre la ville (v. 356-445). Mais n'est pas héros de guerre qui veut : malgré leur bonne volonté, les bourgeois manquent d'armes et le courage leur fait défaut ; sous la menace, ils se rendent et révèlent la cachette de la princesse (v. 436-439). Celle-ci est enlevée par Oton, qui l'épouse.

Plus tard dans le drame, on retrouve un de ces mêmes bourgeois, accouru à Rome pour prévenir l'épouse d'Oton que le roi revient pour la tuer (v. 970-1037). Ce « troisième bourgeois » – la précision ordinale dans la rubrique indique son appartenance au groupe – se fait porte-voix de la

[912] Notons tout de même que nous retrouvons le nom de Hernaut de Bisquariel dans le *Miracle de Pierre le Changeur* (M. XXXVI, v. 80), cette fois comme bourgeois de Paris, ce qui laisse à penser que ce personnage a véritablement existé et a sans doute joué un rôle prépondérant dans la création des *Miracles,* du moins entre l'année 1370 et 1377, dates de création respective de ces pièces – à moins que ce nom ne soit devenu un type au fil du temps, en l'occurrence celui du bourgeois de Paris.
[913] M. XXVIII, v. 202-209.

ville entière, qui se met au service de la jeune héroïne. L'analogie entre la jeune femme et la ville, brisée lors de l'assaut, est alors rétablie : réitérer la mission d'adjuvant qui lui avait été assignée permet le retour en grâce de la bourgeoisie dans l'intrigue. Ce faisant, elle confirme la vertu du public en reflétant au sein du jeu la posture qu'il doit adopter dans la réception : prendre le parti des opprimés.

La comparaison entre ces deux *Miracles* rend patente la promotion de l'identité bourgeoise au fil des années : discrets et passifs bénéficiaires de la protection divine dans le *Miracle de l'empereur Julien* (créé en 1351), les bourgeois deviennent garants de la protection urbaine dans le *Miracle d'Oton* (créé en 1370). Entre ces deux pièces, dix-neuf années se sont écoulées, au cours desquelles les bourgeois, bien qu'éprouvés par les révoltes, ont acquis une plus grande conscience d'eux-mêmes. En outre, le « bourgeois en armes » est une réalité décrite par les historiens : les parisiens les plus riches ont plusieurs fois protégé la ville et le roi au cours du XIIIe siècle, lorsque le roi venait à manquer d'hommes[914]. Le gouvernement royal, effrayé par les insurrections qui ont émaillé le XIVe siècle, cesse toutefois de favoriser la prise d'armes par les bourgeois. C'est sans doute pour raviver le prestigieux souvenir du siècle précédent que l'auteur du *Miracle d'Oton* dépeint les bourgeois défendant leur ville contre les attaques ennemies : ces hommes, dont l'identité est profondément liée à l'espace urbain, trouvent le sens de leur engagement dans le combat pour la sauvegarde de la ville qui est leur lieu de vie. Pour autant, cet engagement n'est pas idéaliste : la carrière militaire n'est pas faite pour les bourgeois, qui manquent d'armes, de stratégie militaire et sont étrangers à l'honneur chevaleresque. En revanche, la cohésion du gouvernement de la ville de Burs, la *bonne cité* (v. 341), harmonieusement administrée par ses échevins, est présentée sous un jour très favorable. Cette importance grandissante de la bourgeoisie est peut-être, comme le suggère Jean Favier, l'acte de naissance du « véritable théâtre », né « de la conscience que l'on prend en ville d'une réalité de la vie citadine, objet possible d'une représentation »[915]. Cette promotion de la bourgeoisie, opère ainsi une profonde mutation du théâtre, « non plus re-actualisation du drame divin, mais expression à travers la trame des thèmes religieux – histoire du Christ ou des saints – d'une morale et d'une vision du monde propres au milieu urbain »[916]. L'actualité et le monde bourgeois, en s'invitant sur la scène, bouleversent les codes du drame liturgique ; le siècle infléchit les visées de la performance afin de satisfaire les attentes d'un public nouveau, plus conscient de lui-même.

[914] À Bouvines, en 1214, les bourgeois sont présentés comme les « sauveurs » de Philippe Auguste, car « les ressources financières de la Couronne ne permettent pas encore, comme ce sera le cas sous Philippe le Bel, de retenir des combattants au-delà des obligations liées au fief et de solder des professionnels »(*ibid*., p. 657). Au temps de saint Louis, les bourgeois de Paris escortent le jeune roi lors de son sacre – *Ibid.*, p. 657-658.

[915] J. Favier, *Le Bourgeois de Paris au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 727.

[916] Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 53.

*

* *

Par delà les références explicites à l'univers français et parisien, les *MNDpp* sont écrits au prisme de l'univers bourgeois, pour un public bourgeois. Celui-ci imprègne de son identité les structures de l'intrigue, en convoquant les thématiques qui lui sont chères, et colonise les marges du drames, en faisant de la bourgeoisie le témoin diffus de l'intrigue. Malgré cette omniprésence, il n'est pas évident que les auteurs des *Miracles* émanent des rangs de la bourgeoisie. Si certains membres de la communauté peuvent parfois faire l'objet d'un discret éloge ou d'une intégration complaisante, l'écriture laisse affleurer les imperfections individuelles : l'obsession de l'argent et du travail ou l'absence de courage guerrier ternissent ainsi l'image de piété et de droiture morale bourgeoise que le corpus semble pourtant vouloir la plupart du temps promouvoir. Selon nous, ces éléments alimentent l'idée que les auteurs des *MNDpp* émanaient très probablement de l'univers clérical, un univers toutefois séculier, comme l'indique la profonde connaissance que ces auteurs semblent avoir de l'espace urbain, de ses réseaux, de ses usages.

Cette conception critique du public justifie sans doute la dimension pédagogique de la dramaturgie : le corpus semble avoir été écrit avec la conscience que le public doit être guidé dans la réception. En effet, le medium théâtral est un outil didactique puissant : les émotions qu'il suscite garantissent l'adhésion du public à l'histoire jouée, mais aussi aux principes moraux représentés. L'édification par l'émotion requiert toutefois de guider le public afin qu'elle n'échappe pas à la visée de ses auteurs. Ce « mode d'emploi » est intégré au texte lui-même ; de plus, un programme moral, religieux et politique, exprimé par la gestualité des personnages, dessine une véritable chorégraphie émotionnelle.

B – Mener le public dans la réception : un « travail d'orfèvre »

L'essentiel de la théâtralité médiévale nous échappe – d'abord, parce que les témoignages manquent, ensuite, parce qu'elle recouvre une réalité mouvante. Il en résulte pour le chercheur un risque méthodologique, ainsi résumé par Alessandro Vitale Brovarone : « lorsque nous posons la question de comment devait être le théâtre médiéval, la stabilité de nos structures nous amène à chercher une seule réponse à une seule question »[917].

[917] Alessandro Vitale Brovarone, « Devant et derrière le rideau : mise en scène et secrets dans le cahier d'un régisseur

Ce risque s'applique particulièrement à la question des rapports entre le public et le jeu dramatique. Convaincus, sans doute à raison, de l'altérité fondamentale du théâtre médiéval, beaucoup de critiques considèrent que les frontières entre le public et le jeu sont floues, voire inexistantes, à l'instar d'Élie Konigson, qui considère qu'il s'agit, dans ce théâtre plus rituel que spectaculaire, « moins de voir que de participer[918] » et conclut qu' : « […] aussi bien la fusion qu'implique, entre acteurs et spectateurs, la place théâtralisée n'est au fond que l'évidente participation de toute une classe sociale à ses propres cérémonies »[919]. Daniela Musso applique le même raisonnement à la mise en scène des *MNDpp* :

> Dans l'impossibilité de trancher, la seule chose qui nous semble parfaitement compatible avec les textes, et donc presque certaine, est justement cette osmose. Quel qu'ait été l'agencement réel de l'espace, la frontière de la « scène » est très perméable, on peut dire que, en tous cas, on joue dans tout l'espace : on peut traverser la « partie du public » en rejoignant et quittant le plateau, on peut y jouer et il peut vraisemblablement arriver que le public transite sur la « scène »[920].

Si les pages précédentes permettent de souscrire à l'idée que la bourgeoisie fait bien l'objet d'une représentation dans les *MNDpp*, peu d'éléments en revanche convergent vers l'idée d'une parfaite « osmose » entre le public et le jeu : au contraire, celle-ci semble s'estomper au fil du corpus. La voie la plus sûre est donc d'adopter une position médiane dans ce débat : ni toujours exclu, ni parfaitement intégré au jeu, le public est invité à assister à un spectacle – dont il ne faut pas oublier qu'il est aussi une lecture – dans laquelle l'illusion n'est pas permanente. En effet, les relations entre public et jeu sont bien subsumées par la question du rapport de l'homme à la fiction, qui influence les paramètres concrets de la représentation. Jean-Marie Schaeffer, dans une approche anthropologique du théâtre, montre ainsi comment le théâtre, « fiction agie », crée l'émotion par intermittence :

> Le théâtre (comme le cinéma) aboutissent à ce que, dans le domaine de la réalité virtuelle, on appelle des moments d'immersion totale, c'est-à-dire des moments où les *stimuli* que reçoit le spectateur cessent de fonctionner comme des représentations et deviennent des simulacres qui induisent des réactions pré-attentionnelles du même type que les *stimuli* réels qu'ils simulent[921].

Dans notre cas, le texte des *MNDpp* est encodé pour la réception de telle manière que les spectateurs sont mis à contribution à des moments-clés du jeu : les auteurs tentent d'anticiper et donc de susciter les réactions pré-attentionnelles du public. Sur le plan spatial, cela se traduit par la

provençal du Moyen Âge » dans *Atti del IV Colloquio della Societé internationale pour l'étude du théâtre médiéval*, M. Chiabo, F. Doglio et M. Maymone, Viterbo, Union Printing Editrice, 1984, p. 453.

[918] É. Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*, p. 98. L'auteur s'intéresse principalement aux Mystères, où le phénomène est sans doute accru par rapport aux *MNDpp*.

[919] *Ibid.*, p. 99.

[920] D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 232.

[921] Jean-Marie Schaeffer, « De la fiction » dans Jean Bessière (ed.), *Partages de la littérature, partages de la fiction*, Paris, Champion, 2001, vol.3, p. 85-86.

connexion de l'espace scénique – l'espace essentiel de la fiction, comprenant mansions et champ – à l'espace du public, sans que cette connexion ne signifie pour autant osmose, comme le suggère Daniela Musso. Des témoignages historiques semblent aller dans ce sens, comme le cahier de notes d'un régisseur provençal de la fin du XVe siècle[922], dont l'analyse menée par Alessandro Vitale Brovarone suggère qu' « il ne s'agit pas d'un public profondément interpénétré dans l'action scénique, comme on a souvent voulu le soutenir ; il reste toujours exclu de la scène qui davantage doit, parfois, l'étonner »[923] ; *mutatis mutandis*, la remarque peut donc être appliquée aux *MNDpp*, à condition de mesurer l'écart temporel et spatial qui sépare les documents. De fait, dans notre corpus, si le public est régulièrement mis à contribution, c'est avec économie et en suivant une logique didactique.

L'intégration du public est à la fois physique – quand le public est concrètement convoqué dans le jeu, comme nous l'avons observé – et attentionnelle, dans la mesure où la réception est anticipée par un subtil guidage des émotions. C'est d'abord dans ses seuils que le *Miracle* intègre de la façon la plus évidente le public à la scène, comme l'indique la pratique régulière du sermon intra-diégétique. Ensuite, tout au long du jeu, certaines scènes favorisent la naissance d'émotions particulières, qui ouvrent à l'édification. Celles-ci sont suggérées par l'harmonieuse gestualité de personnages-modèles (le personnel divin, le saint, l'héroïne persécutée), ou bien par les expressions et attitudes, tout humaines, de personnages secondaires, représentant les émotions du public sur la scène.

1. Le sermon, *école du spectateur*

Dans les *MNDpp*, la prédication joue un rôle évident[924] dans le texte théâtral et, hors de lui, au sein du manuscrit. Ainsi, seize pièces débutent par un sermon intégré à celles-ci[925] ; quand aucun prêcheur n'ouvre la pièce, le sermon est bien souvent placé avant la pièce dans le manuscrit[926], afin de garantir au lecteur un rituel liminaire similaire pour entrer dans le jeu[927]. Même s'il se peut que toutes les pièces aient débuté par un sermon, intégré ou non au jeu, ils n'ont été

[922] Bibliothèque Nationale de Turin, sans cote.
[923] A. Vitale Brovarone, « Devant et derrière le rideau », art. cit., p. 455.
[924] La récurrence des sermons a depuis longtemps soulevé l'intérêt de la critique. Une thèse a notamment été consacrée au sujet : Helene Meyer, « Die Predigten in den *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Romanische Forschungen*, 1912, vol. 31, p. 706-798. Voir également Robert L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 104 sq.
[925] Il s'agit des *Miracles* II, VII, X, **XII**, XIII, XIV, **XV**, **XVI**, XVIII, XIX, **XX**, XXI, XXVI, XXVII, XXX,, XXXVII, **XXXVIII**. Les cinq *MNDpp* en gras renvoient aux sermons qui font l'objet d'une ellipse.
[926] À douze reprises, dans les *Miracles* III, IV, V, VI, IX, XI, XXII, XXIV, XXV, XXVIII, XXXI, XXXVI.
[927] Nous nous concentrerons ici particulièrement sur les sermons intra-diégétiques ; les autres, qui participent davantage d'un processus de lecture performative du manuscrit, seront évoqués dans le chapitre V.

retranscrits que dans vingt-neuf cas sur quarante dans le manuscrit[928] – ce qui représente près des trois quarts du corpus.

Par cette présence du prêche liminaire, le corpus s'inscrit dans la tradition dramatique médiévale : on retrouve de longues homélies dans les mystères, ainsi que l'a souligné Maurice Accarie[929]. De fait, les saisissantes parentés entre la prédication et le jeu théâtral au Moyen Âge soulèvent un vif intérêt depuis quelques années[930]. Ces deux actes de « performance[931] » entretiennent des liens réciproques : la prédication est théâtrale et emprunte ses codes – gestualité, voix – à l'art dramatique[932] ; à l'inverse, comme l'a noté Corneliu Dragomirescu, le théâtre peut être considéré comme un « véhicule de la prédication[933] » dans la mesure où il obéit, du moins en partie, à des fins pédagogiques et morales.

Cette « interdiscursivité[934] » des pratiques de la prédication et du théâtre se pose dans les *MNDpp* avec une acuité particulière. Placé au début du jeu, le sermon occupe une double fonction : d'abord, il entend établir le contact avec le public et lui fournir un cadre de réception au moyen d'une rhétorique particulière ; en outre, par-delà cette fonction phatique, le sermon voile une ambition programmatique, lorsque, par son thème, il présente et introduit les enjeux du drame qui suit. Le prêcheur est donc bien un guide du spectacle, dans la mesure où il dirige les spectateurs vers une lecture morale du jeu et les aide à appréhender l'univers fictionnel dans lequel ils entrent.

a. La fonction phatique du sermon

928 Voir à ce propos l'analyse de Robert L.A Clark, qui se fonde sur l'étude de la versification qui, par ses irrégularités, signale la probable absence d'un sermon dans les M. VIII et XXXV – R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 108.

929 M. Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 178- 181 ; 78- 79 ; 130-133.

930 Pour un état de la question, voir l'introduction de Marie Bouhaïk-Gironès dans Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (éds.), *Prédication et performance du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 9-15. Voir également les travaux de Nicole Bériou, « La prédication aux derniers siècles du Moyen Âge », *Communications*, 2002, vol. 72, n° 1, p. 113–127 ; Damien Boquet et Piroska Nagy, « théorie scolastique de l'éducation émotive », dans *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 333 sq. et surtout, l'importante étude d'Hervé Martin, *Le Métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge, 1350-1520*, Cerf, 1988, p. 581-584.

931 Le terme est entendu ici dans son sens anglo-saxon de « spectaculaire », c'est-à-dire au sens où Paul Zumthor l'entend dans *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, *op. cit.*, pour décrire la représentation d'un spectacle ou la profération d'un texte en public.

932 À ce sujet, voir Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, France, Gallimard, 1990, p. 283. Des prédicateurs, tels que Robert d'Uzès, théâtralisent leurs sermons - D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 343.

933 Corneliu Dragomirescu, « Un guide dans le livre: Prescheur / meneur du jeu / auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *European Medieval Drama*, 1 janvier 2008, vol. 12, p. 2.

934 Ce terme est proposé par Marie Bouhaïk – « Introduction », in Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (éds.), *Prédication et performance du XIIe au XVIe siècle, op. cit.*, p. 12.

- ***établir le contact avec le public***

Pour mener le public dans le jeu, le sermon interpelle le groupe des auditeurs-spectateurs. Dès lors qu'il est désigné, le public se fédère en une communauté de croyants : la parole du *prescheur* vise donc à établir le contact avec le public en le désignant.

D'abord, le jeu des pronoms et des modes verbaux crée un cadre de réception en intégrant le destinataire au discours. Le prêcheur utilise principalement les première et deuxième personnes du pluriel, preuves de la réalisation orale et collective du sermon. Tandis que la première personne « crée le lien entre le *prescheur* et son public, concerné ensemble par la perspective du salut » et les met « sur un pied d'égalité, ce qui favorise l'implication du public dans cette quête spirituelle[935] », la seconde personne du pluriel, associée à l'utilisation de l'impératif, exhorte à la pénitence ou à la pratique de la vertu, ou bien confère une note magistrale à l'ensemble[936]. Plus rarement, on trouve la seconde personne du singulier, qui s'adresse individuellement à chaque spectateur – on le trouve quand le sujet de la pièce convoque des sujets plus moraux que doctrinaux[937]. Dans l'un ou l'autre cas, la cohérence est conservée, dans la mesure où le prêcheur garde la désignation du public au pluriel ou au singulier, y compris dans ses citations[938]. Il en résulte un jeu d'échos historiques, qui garantit la vérité du propos : par la citation d'autres autorités de la prédication à travers sa voix propre, le prêcheur corrobore son propre *ethos*. En outre, par la tradition dont il se réclame, il établit un rapport singulier avec le public.

Par ailleurs, le prêcheur désigne l'auditoire à travers un ensemble d'apostrophes mélioratives, qui renvoient une image positive du public. La plus courante est *Doulce gent*[939], parfois renforcée par un possessif hypocoristique *Ma [doulce] gent*, qui teinte le propos d'une coloration pastorale. Cette douceur attribuée à la communauté naît de l'imitation du Christ, régulièrement nommé *doulx Jhesu*[940], ou de la Vierge, imitation à laquelle le public est naturellement censé souscrire. Le prêcheur cultive en outre la proximité avec le public, en le désignant de temps à autre par *mes chiers amis*[941], ou bien en se désignant comme pleinement intégré à la communauté des croyants

[935] C. Dragomirescu, « Un guide dans le livre », art. cit., p. 5.

[936] Par exemple, dans le *Miracle de une femme que Nostre Dame garda d'estre arse* : « si devez savoir que... » (M. XXVI, t. IV, p. 181 [f. 40a t. II], ou encore M. XXX, t. V, p. 92 [f. 103b , t. II].

[937] Par exemple dans le M. XVIII, dans lequel Théodore, ayant commis l'adultère, se trouve directement concernée par le prêche de Guillaume Rousée.

[938] C'est le cas du prêcheur du *Miracle de Theodore* qui, même lorsqu'il cite saint Bernard, conserve la seconde personne du singulier : « Car se dit Saint Bernart : se tu la suiz, tu ne peux forsvoier ; se tu la pries, ne te doiz desesperer [...] » (M. XVIII, t. III, p. 81 [f. 199d t. I]). ; la citation de saint Augustin dans le sermon du *Miracle de la fille d'un roy* (M. XXXVII, t. VII, p. 8 [f. 222b, t. II]

[939] M. II, M. VII, XIII, XIV, XIX.

[940] L'analogie entre la douceur christique et la douceur du public est d'autant plus évidente que l'apostrophe est effectuée à proximité de la mention de *doulx Jhesu* ou de l'évocation de la douceur virginale, par exemple dans le sermon du M. II, v. 55-56 ou M. XIV, t. II, p. 232 [f. 140a t. I].

[941] M. XIV, t. II, p. 233.

lorsque, par le même jeu de tiroirs énonciatifs précédemment évoqué, il cite une figure d'autorité usant des mêmes hypocoristiques – comme dans cette citation de saint Bernard : « Et a ce nous amonneste saint Bernart qui dit ainsi : *Mes chiers amis*, estudions nous a monter par celle vierge a celi qui pour amour d'elle a nous descendi [...] »[942]. Naviguant entre la posture du frère et du maître, le prêcheur manipule subtilement les effets choisis de la relation horizontale, égalitaire, avec les croyants, et la figure verticale, dominante, du clerc.

Par-delà cette désignation positive du public, le prêcheur soude la communauté en un auditoire en s'affirmant comme une puissante figure d'autorité. Dans les sermons, la première personne du singulier fait l'objet d'une mise en valeur spécifique au sein de formules récurrentes telles que « Je dy » / « Mais Je dy aussi que... » (M. XIII, XXXVII...), « je le preuve ainsi » (M. XIV). Ces formules construisent l'image d'un prêcheur-sujet, détenteur du logos, un maître de la pensée. Cette autorité du prêcheur peut être renforcée lorsque celui-ci est désigné *de facto* comme une personnalité admirable : c'est le cas, par exemple, de saint Basile qui mène le prêche dans le *Miracle de l'empereur Julien* (M. XIII) ou du Pape, dans le *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra* (M. XIV) et de *Saint Lorens* (XXXVIII).

Le sermon est donc bien un acte performatif dans la mesure où en désignant la communauté des croyants, le prêcheur la crée, la fédère – autour de son propre objet, mais aussi autour du spectacle à venir. La prédication, instituée en seuil, se situe donc entre la liturgie et le jeu, et de fait, entre vérité et fiction.

Pour mieux définir le rôle du prêche, la connexion entre le public et le jeu est un phénomène qui se perfectionne au fil du temps. D'abord en vers lorsqu'il est intégré à la pièce (dans le M. II), le sermon est ensuite toujours en prose. Il semble bien qu'on ait ainsi voulu amoindrir le caractère fictionnel de la prédication afin qu'elle s'adresse à tous. Les rôles respectifs du vers et de la prose apparaissent très clairement dans le *Miracle de l'empereur Julien,* dans lequel saint Basile mène le prêche. L'ensemble du sermon emploie la prose ; sans interruption, la fin du discours de Basile est de nouveau versifiée :

[SAINT BASILLE]
[…] Doulce gent, li enfant d'Israel quand ilz veoient la nue aller devant eulx, qui les compaignoit, ilz savoient de certain que Diex estoit avec eulz.
Je le dy pour tant, mi amy,
Vous savez et avez oy 395
Conment de nous grever et nuire
Et de ceste cité destruire
Nous a menacié Julien

[942] M. XXVII, t. IV, p. 242 [f. 52c, t. II]

[...][943]

En repassant à la versification, le personnage restreint le champ de ses destinataires, selon une convention qui devait être connue du public. Ainsi, tandis que l'expression *doulce gent* désigne le public au sens large, *mi amy* (v. 394) ne s'adresse qu'aux personnages, et ce, même si une partie du public pouvait se trouver sur l'espace de jeu. Avant même que les indices thématiques de la fiction ne se fassent entendre (ici la mention du personnage *Julien*, v. 398), la forme du discours est chargée de clore et d'ouvrir les portes des deux univers adjacents. S'il existe donc bien des techniques qui lient l'univers réel à celui de la fiction, d'autres conventions veillent à ce que ces mondes ne se mêlent pas. L'intégration des spectateurs est si complète dans ce *Miracle* que le public bourgeois est figuré à travers trois représentants présents sur la scène[944] , qui réagissent aux propos de Basile, exhortant, dans les vers qui suivent, la ville de Césarée à offrir ses richesses à l'empereur Julien afin de satisfaire sa convoitise. La docilité du public face aux exhortations de l'évêque de Césarée est une preuve de l'efficacité de sa parole. En la reproduisant sur scène, elle acte la performance (ici au sens de réussite) du prêcheur, autant qu'elle la suggère : en la faisant valider au sein de la fiction, elle invite le public à l'approbation collective du sermon.

Toutefois, cette affirmation doit être nuancée, car si l'intégration du public trouve un aboutissement dans le *Miracle de l'empereur Julien,* cette configuration n'a pas créé de modèle. Au contraire, dans les *MNDpp* suivants, la tendance est plutôt à l'effacement du sermon ; les transitions avec le jeu semblent plus conventionnelles et moins travaillées. En outre, il est intéressant de noter la raréfaction des apostrophes dans la seconde moitié du corpus : changement de mode ou changement d'auteur, il est difficile de se prononcer, mais on peut avancer l'hypothèse que le public et le jeu font l'objet d'une distinction de plus en plus grande au cours du temps. La promotion de la fiction pourrait ainsi rendre le jeu moins rituel que spectaculaire et le sermon plus conventionnel. Le public restreint des *Miracles* a su au fil des années acquérir des habitudes de réception, rendant ainsi le rôle du prêcheur moins essentiel à l'entrée dans le jeu ; toutefois, sa présence témoigne d'une tradition dramatique, car on n'observe aucune raréfaction des sermons au fil du corpus[945].

Par-delà la nécessité d'établir le contact avec le public, dont on a vu qu'elle tendait à se formaliser et donc à s'affaiblir, une véritable réflexion sur la communauté destinataire se fait jour dans le *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut* (M. X). La réflexivité de la scène (v. 1-41) aide à comprendre les objectifs assignés au sermon dans l'ensemble du corpus. Le drame s'ouvre

943 M. XIIII, v. 394-398.
944 Foule évoquée *supra*, IV. A. 2. c.
945 Le sermon liminaire semble être un rituel établi avant le *MNDpp*, ainsi que le signale, par exemple, le M. XIV : « avant de conmencer nostre breve colacion, si conme il est saintement acoustumé [...] » (M. XIV, t. II, p. 230 ; t. I, f. 139b.]

sur le dialogue d'un évêque et de deux clercs, discutant à propos d'une fête qui se prépare en l'honneur de la Vierge Marie – l'écho à la réunion annuelle des Orfèvres est évident. La discussion rend hommage à la dévotion des « bonnes gens […] ci assemblez »[946] pour la Vierge. L'évêque déplore toutefois dans cette belle fête un manque, qu'il hésite, sans doute par humilité, à partager avec ses clercs. Les deux hommes insistent toutefois sur la valeur qu'attribue la communauté à la parole de l'évêque, car, comme le précise le second clerc : « Il ne sont pas grans clers lettrés[947] » : tout conseil, semble-t-il, serait donc bienvenu. L'évêque exprime alors son unique regret :

L'EVESQUE
S'a ceste feste ci eust
Un petit sermon qui meust
Les cuers plus a la vierge amer, 25
N'y a qui feist a blasmer ;
Mais n'y est pas[948].

Voici, enchâssées dans le corps du texte dramatique, les ambitions du sermon : inciter à la dévotion pour la Vierge tout en fournissant les quelques éléments doctrinaux nécessaires à l'orthodoxie de la piété des confrères, pleinement exprimée au sein de leur banquet annuel. L'ironie est savamment ménagée : aussitôt cette inquiétude exprimée, le premier clerc voit arriver « un preudomme de bon affaire » (v. 29) prêt à déclamer le sermon tant espéré. Il semble donc que la communauté des bourgeois accepte pleinement l'égide cléricale, puisqu'elle a prévu elle-même la venue du prêcheur.

Cette prétérition dialoguée invite donc le public dans le jeu tout en rappelant sa position au sein de la communauté chrétienne. L'ouverture du jeu se donne ici à lire comme la mise en abyme des relations entre le clergé et la fête de la confrérie. La présence du prêcheur, plus encore qu'un moyen d'ouvrir le jeu, serait donc une forme de contrat tacite passé avec l'Église, censée garantir la validité catéchétique de l'ensemble dramatique.

- ***Fournir un cadre rhétorique***

Par-delà l'instauration du cadre énonciatif, la *captatio benevolentiae* conférée au sermon s'effectue au moyen d'une rhétorique adaptée, qu'elle partage avec la fiction dramatique qui la suit ou l'encadre. Parce que l'enjeu du sermon est affectif – il doit inciter à la conversion intérieure, à la dévotion, ou encore à la pénitence, l'art de sa composition doit être discret et feindre le naturel. Mais dans la littérature religieuse orale, plus encore que dans la littérature profane, le soupçon règne sur les ornements du langage. Il y a là un paradoxe, relevé par Jean-Robert Armogathe :

946 M. X, v. 3-4.
947 *Ibid*, v. 19.
948 M. X, v. 23-27.

> Si l'on définit la rhétorique, comme le font les dictionnaires, comme la technique de la mise en œuvre des moyens d'expression du langage (par la composition, les figures), comment un langage naïf est-il possible ? L'éloquence peut-elle être naïve[949] ?

Pourtant, les sermonnaires, homiliaires, *artes praedicendi* ont plus que jamais fleuri au bas Moyen Âge[950]. La simplicité du sermon est un apparat nécessaire pour le prêcheur qui cherche à convaincre un public urbain, « des gens qui vénèrent le savoir pour y avoir peu ou prou goûté »[951] comme le note Hervé Martin ; en d'autres termes, le public des *Miracles*. Le prêcheur s'adapte donc aux connaissances de son public, tout en tâchant de satisfaire son appétit d'images et de savoir. La composition, les figures et l'esthétique du sermon introduisent les spectateurs au cadre rhétorique auquel ils seront suite confrontés dans le drame. Le sermon se présente donc comme un exercice interprétatif avant de livrer le public à la pièce maîtresse.

Les exemples offerts par le corpus respectent les règles classiques de l'éloquence, adaptées aux exigences du registre épidictique – le sermon portant toujours sur les qualités de Nostre Dame. En premier lieu, le prêcheur respecte une *dispositio* qu'il énonce de manière limpide : « une voie toute droite est tracée, comme par le maître à l'orée de sa leçon. Ainsi guidé, le troupeau ne saurait s'égarer »[952]. Le plan adopté contient donc inlassablement un exorde, un corps et une péroraison articulés avec une pédagogie scolaire. De fait, le sermon porte souvent sur une idée – le corps de l'argumentation divisible en trois ou quatre points : quatre figures féminines saintes (M. XXVII), les quatre églises de Marie (M. XVIII), les trois sortes d'homme secourus par la Vierge (M. XXIV), les trois qualités de Marie (M. XXX)... Le thème initial est ainsi régulièrement divisé en une série de remarques numérotées et organisées, déroulées au fil d'un circuit déductif ou inductif.

Prenons l'exemple du sermon du *Miracle de Jehan le Paulu*, qui s'attache à démontrer les trois qualités de Marie. Le sermon commence, et c'est très souvent le cas, par une citation de la Vulgate, en l'occurrence, le Cantique des Cantiques, I, 14[953] : « *Ecce quam pulchra es, amica mea ; ecce tu pulchra ; occuli tui columbarum* »[954]. L'exorde porte sur la louange contenue dans la citation, décrit la fortune du thème de la louange à la Vierge à travers la littérature sacrée et profane, puis traduit la citation latine, à destination du public : « Vezci que tu es belle, m'amie, vezci que tu es belle : tu as yex conme de coulon ». L'auteur s'attache ensuite à étayer la validité des trois vérités énoncées dans cette louange à la Vierge, qu'il attribue à « l'amoureux Jhesu son espoux et qui est

[949] Jean-Robert Armogathe, « Plaire, instruire et édifier : les traits spécifiques de la rhétorique de la chaire », *Littérature*, 1 mars 2008, vol. 149, nº 1, p. 47.
[950] Voir H. Martin, *Le Métier de prédicateur*, *op. cit*., p. 118-125 ; Jean Longère, *La Prédication médiévale,* p. 177-202.
[951] H. Martin, *op. cit.,* p. 47-48.
[952] *Ibid,* p. 270.
[953] Précision apportée par François Bonnardot, dans le registres des références de l'édition Paris Robert, p. 334.
[954] M. XXX, t. V, p. 91.

son filz »[955]. La démonstration est énoncée avec insistance :

> Esquelles paroles il la loe de trois maniéres : et premiérement de nom, quand il la nomme amie ; secondement de biauté, quand il dit : Tu es belle, et tiercement de semblance, quant il la compara a coulombe. Ce sont trois choses dont la vierge benoite […] est loée de son espoux le benoit Jhesu, c'est assavoir qu'elle est amie, qu'elle est belle, qu'elle est coulombe.

Les connecteurs logiques associés aux constructions clivées placent l'emphase sur la structure du propos, moyen évident d'assurer la mémorisation du contenu. La tripartition du propos se répète au sein du développement. Pour montrer d'abord en quoi la Vierge est l'amie de Dieu, l'orateur a recours à trois citations qui sont autant de preuves et de garanties d'autorité. L'auteur veille à la diversité de ces patronages, aussi cite-t-il David, puis l'Ecclésiaste et enfin les Anciens Pères ; les arguments énoncés par ces trois personnalités bibliques trouvent un résumé angélique dans les paroles de Gabriel, divisées en trois parties interprétées par le prêcheur comme autant de preuves de son raisonnement : *Ave (Maria) / Gracia plena / Domine tecum*. Pour prouver ensuite comment Dieu a aimé charnellement Marie (ce qui se rapporte à la démonstration de la *beauté* de la Vierge, évoquée dans l'exorde), le prédicateur fait de nouveau appel à trois figures d'autorité, issues de la Bible et de ses commentaires : *Ysayes*, *Saint Jehan dans son Apocalipse*, et enfin saint Ambroise, dans sa glose de saint Luc. L'orateur termine le développement en se réappropriant l'autorité du discours, ajoutant un commentaire personnel au commentaire de saint Ambroise : « Mais oultre je dy que ce nom en la vertu de miracles il a volu essaucier[956] ». De nouveau source directe de l'énonciation, l'orateur peut désormais transiter insensiblement vers la péroraison. Par souci de cohérence formelle, celle-ci recourt, comme au début de l'exorde, à une citation latine : « *Nardus mea dedit odorem suum* ». De façon symétrique, le sermon reprend les ficelles rhétoriques de l'introduction : à la traduction en français s'associe une glose sur l'image de la narde, « une petite herbe et basse et de chaude nature, et de quoy on fait de precieux ongnemens », métaphore de l'humilité de Marie. À cette métaphore sont associées de nouveau trois qualités virginales (*subjeccion, affeccion, devoccion*[957]), réunies en l'unique image de la *bonne odeur*, montée au Ciel jusqu'à Dieu. Cette métaphore sensorielle permet enfin d'évoquer l'intercession de Marie dans la réconciliation de *l'umain lignage* avec Dieu. En intégrant finalement l'humanité à son propos, l'orateur ouvre la prédication à la représentation *par personnages*. Ce sermon, comme les autres, nécessite un maniement à la fois subtil des ressources de la rhétorique, tout comme il multiplie les chevilles logiques de manière scolaire, pour s'adapter à son public mais aussi parce qu'il est un art d'école. La complexité du raisonnement n'est que souterraine : son agencement, sa méthode

[955] *Ibid*, p. 92.
[956] *Ibid*, p. 93.
[957] *Ibid*, p. 94.

permettent au public de suivre les circonvolutions de ce « didactisme énumératif », selon la formule proposée par Hervé Martin.

L'art que requiert la composition n'échappe pas aux personnages, projection idéalisée du public, qui louent la construction de l'ensemble – tels Ysabel et Robin, personnages secondaires du *Miracle de la mère du pape*, qui admirent la force argumentative du discours – qui du reste, n'a pas été reproduit dans le manuscrit :

LA DEMOISELLE
Certes il a passé un an
Qu'un seul jour je n'oy preschier
Homme qui si bel depeschier 100
Sceust ses introduccions
Pour venir aux conlusions
de ses premisses.
LE CLERC
Ysabel, il n'est mie nices
De sermonner, ainçois est maistre. 105
Conment il a sçeu bien mettre
Ses principes par ordenance
Et puis finer par concordance
De l'escripture[958] !

Le lexique argumentatif est ici mis en valeur par la rime, qui associe la force logique du discours à la maîtrise de l'art (*premisses / mie nices*). La composition apparaît comme la condition nécessaire de l'efficacité sermonnaire.

Il convient toutefois de nuancer ces apparences : si le texte dramatique ne cesse de reconnaître la qualité du prêche entendu, c'est pour exhorter le public à faire de même. Il se dessine, dans les creux de cette admiration béate, à la fois les difficultés des prédicateurs à faire apprécier leurs discours, mais aussi l'étroite collaboration entre l'auteur dramatique et le prêcheur, dont il n'est pas aisé de dire s'il était un acteur ou un professionnel. Aussi, par-delà cette apparente âpreté, le sermon a pu avoir une véritable efficacité pédagogique, quand bien même le public n'en eût pas conscience. La structuration ternaire de la *dispositio*, les raisonnements binaires, ternaires, quaternaires (addition de deux raisonnements binaires) qui fleurissent au détour de chaque sermon, « correspondent à des structures mentales élémentaires, pour ne pas dire constitutives de la pensée occidentale »[959], dont l'efficacité didactique fait peu de doute.

> Le discours religieux n'est qu'un vêtement de plus, appliqué à un squelette logique qui lui est bien antérieur et qui ressemble à s'y méprendre à ces systèmes d'oppositions « montés d'avance sans l'entendement » chers à Lévi-Strauss. En fondant son propos sur de telles architectures

[958] M. XVI, v. 98-109.
[959] H. Martin, *op. cit.*, p. 282.

logiques, le prédicateur lui confère nécessairement un surcroît de force[960].

Parce qu'il s'appuie sur des structures anthropiques, ce « squelette logique » fait écho également à la structuration du drame qui suit ou encadre le sermon. Il peut ainsi faire écho à la structure des *MNDpp*[961], semblable à la structure des contes : une situation stable, perturbée par la violation d'un interdit (trahison, crime...), cherche à être rétablie par un adjuvant, humain et/ou divin. Le sermon, par sa composition, reproduit donc à plus petite échelle les structures fondamentales du *MNDpp* et contribue ainsi à activer la compétence fictionnelle du spectateur[962].

Au sein de ces structures essentielles, le sermon emploie des figures ou des *conceptions* qui introduisent le public à une lecture métaphorique de la fiction. Elles sont de différentes natures : issues du bestiaire, des sciences naturelles, de la vie quotidienne ou encore des *realia* sociales[963], les figures employées tissent des liens multiples entre le réel et l'imaginaire. Les orateurs jouent avec les signifiants et les signifiés et appliquent avec discernement la « théorie des quatre sens », que rappelle Hervé Martin en citant un sermon : « Elle (la lettre) est entendue de quatre manières. Il est le sens *hystorial*, le sens *allegorial*, le sens qui est dit *tropologie* et le sens *anagogique* »[964]. Passant insensiblement d'un sens à l'autre, les sermons requièrent une écoute attentive, qui ne peut être obtenue que par l'*actio* de l'orateur, ses vertus pédagogiques et l'appareil para-verbal qu'il adjoint à ses explications.

L'analyse détaillée des images d'un même sermon permettra de saisir comment l'orateur manipule les effets de sens[965]. Le sermon intradiégétique du *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra*[966] se donne ainsi pour mission de justifier les relations entre les comparants et comparés des images, allégories ou analogies qu'il emploie. Le tableau ci-dessous note les différents tropes employés dans le sermon en les divisant entre éléments naturels/comparants et vérités théologico-morales/comparés ainsi que l'ordre dans lequel ils sont énoncés par l'orateur ((1) : énoncé en premier, (2) : énoncé en second, etc.). Le résultat de l'analyse laisse entrevoir la complexité allégorique du propos :

---

960 *Ibid*, p. 283.

961 C'est ce que note Elie Konigson, « Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les *Miracles par personnages* du Manuscrit Cangé », art. cit., p. 106-107 ; R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 154-155.

962 Dans une approche anthropologique, c'est ainsi que Jean-Marie Schaeffer propose de considérer la fiction : une compétence humaine à *faire comme si*, à la « feinte partagée » entre l'auteur du message fictif et son destinataire – J.-M. Schaeffer, « De la fiction », art. cit.

963 Églises (M. XVIII, t. III, p. 79), chevalerie (M. XXVII, t. IV p. 241)

964 H. Martin, *op. cit*, p. 264, citant Troyes, BM, ms. 1486, f. 213 v.

965 Sur les métaphores dans la prédication, voir H. Martin, *op. cit* p. 424 sq.

966 M. XIV, t. II, p. 230-233.

M. XIV : synthèse des analogies et des syllogismes du sermon	
Éléments naturels	Vérités surnaturelles
I. La fleur exhale une bonne odeur (1) La noblesse de la fleur lui est conférée par la délicatesse de son parfum (3) **II. L'amandier florissant** Commentaire littéral : l'amandier fleurit tôt (1) L'amandier produit un fruit aux valeurs curatives, soigne les malades et les morsures de « beste venimeuse » (3) **III. le *sauterel*** (la sauterelle) est engourdi par le froid, comme mort, et revit grâce au soleil (1) **IV**. **le *capparis*** (câprier) Commentaire littéral : « une herbe plaine de gresse qui doit estre degastée » (1) **V. Estoilles enluminées pures « en naiscence et en nature » (1)** **VI. L'odeur des épices est un signe de leur qualité(2)**	I. **La pureté est mère de bonté** la Vierge (plus humble et plus belle des fleurs) est mère de Jésus (son odeur) (2) **II. La Vierge mère de Jésus** La Vierge est la première à avoir « fleur de pureté », *i.e.* à être restée vierge. (2) Jésus soigne l'homme malade en le protégeant de l'Ennemi (4) **III. L'homme** sans foi et sans charité avant l'avènement du Christ (2) **IV. « gresse de luxure »** qui a disparu lorsque Marie « bonté souveraine », naquit (2) **V. Vierge enluminée par le Saint-Esprit (2)** Marie, « estoile de mer » [suit un commentaire « philologique » sur le nom de Marie, lié à la mer] **VI « quant personne est de grant renommée, c'est signe de grant value »** (1) Le nom de Marie est connu à travers le monde entier ; c'est à elle qu'on fait appel dans les situations périlleuses car c'est « l'estoille de mer qui a tous euvre le sain de sa largesce » (3)

Le discours emprunte ses images à l'imagerie traditionnelle liée à la Vierge ainsi qu'à une citation de l'*Ecclésiaste* (XII, 5). On remarque que le commentaire théologique est plus développé que l'explication naturelle, conformément à la visée doctrinale du sermon ; toutefois, la connaissance du monde constitue bien l'arrière-plan sur lequel se constitue et s'appuie le discours théologique. L'imagerie naturelle emprunte à des catégories très diverses du monde sensible : de la botanique (dans trois cas : la fleur, l'amandier, l'épice) au bestiaire (la sauterelle, la « beste venimeuse ») en passant par le cosmos (l'étoile), une brève évocation de l'élément marin, les images fondent un réseau, un système et entrent en écho les unes avec les autres. En outre, le discours comprend quelques métaphores *in absentia*, qui mêlent insensiblement comparants et comparés (*fleur de pureté, gresse de luxure, estoile de mer*). De plus, certaines images reprennent des idées égrenées au

fil de la démonstration, telle la « bonté souveraine » de la Vierge évoquée dans la première analogie, reprise dans la quatrième, ou l'allégorie de la bonne odeur, dont le sens change entre les différents tropes : associée d'abord à Jésus, elle évoque ensuite la renommée de Marie lorsqu'elle est mentionnée par analogie avec les épices. Même si certaines allégories paraissent banales, voire fanées, l'entremêlement de ces images, à la fois dans la logique et la chronologie du discours, crée un univers intermédiaire, onirique, pris entre réalités naturelles et vérités surnaturelles. La multiplication, jusqu'à l'excès, des images et des symboles met en marche la capacité herméneutique de chacun sous l'égide de l'orateur. Elle est aussi une invitation au rêve et, au risque d'une déperdition du message doctrinal, elle ouvre les portes de la fiction. Plus précisément, elle introduit la fiction dramatique, dans laquelle, par le même moyen de la métaphore, « il s'agit de faire comprendre beaucoup avec des moyens limités par les contraintes matérielles et les conditions de la représentation »[967].

Malgré la multiplication de ces figures, l'ensemble affiche une simplicité visant à se rendre accessible à chacun. Bien que la composition et l'entremêlement des images puissent revêtir une certaine complexité, le prêcheur tâche toujours de préserver le lien avec l'auditeur en l'apostrophant, comme on l'a vu ; les images employées, en outre, ne revêtent pas d'originalité particulière, même si les significations qui leur sont attribuées peuvent être mouvantes. Le prêcheur ajoute à ce cadre énonciatif et au développement de ces images un formalisme simple, qui vise à la mémorisation du contenu, ou du moins à une partie de celui-ci. Tout d'abord, il instaure un dialogisme constant, tenant à la répétition régulière de *Pour quoy* ?, ou de questions rhétoriques censées faire réagir le public. Notons, par exemple, l'audacieuse question du sermon du *Miracle d'un chanoine qui se maria* : « Penses tu que la royne des vierges soit nue à la destre de la majesté ? Nanil [...] »[968]. En bon garant de l'orthodoxie, le prêcheur s'autorise parfois à être iconoclaste pour mieux susciter l'attention. En outre, si l'on pose en principe que ce sermon retranscrit dans le manuscrit est bien celui qui a fait l'objet d'une performance auprès des orfèvres, alors on peut imaginer que l'orateur se soit appuyé, pour étayer ses allégories, sur le matériel iconographique mis à sa disposition. Précisément, l'exemple précédemment cité se développe d'une manière si détaillée que l'orateur peut avoir eu recours au « tableau vivant » que constituaient les acteurs silencieux du Paradis dans l'attente de jouer, et parmi eux, la Vierge : « […] ains [la Vierge] est merveilleusement aornée de royaulx vestemens et especialment de trois paires. Premiérement, car elle a un vestement blanc ;

[967] Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, Paris, Champion, 1999, p. 124.
[968] M. XIX, t. III, p. 139.

secondement elle est aornée d'un vestement d'or ; et tiercement d'un vestement plein de lumiére »[969]. Bien que cette description des atours de Marie soit en partie métaphorique (surtout en ce qui concerne le vêtement de lumière), on peut imaginer que cette représentation concrète de la Vierge ait orienté la représentation dramatique de la Vierge ; en tous les cas, elle aide le lecteur du manuscrit à se peindre une image incarnée de la Vierge. Cette connexion du sensible et du spirituel contribue à l'accessibilité du discours. De plus, tout comme dans le jeu dramatique, le sermon adapte les éléments historiques et sociaux évoqués dans l'Écriture aux réalités contemporaines : c'est le cas par exemple lorsque, dans le *Miracle de l'Empereris de Romme* (M. XXVII), le prêcheur décrit Holoferne comme « prince de la chevalerie ». Tourné, comme le drame, vers l'unique objectif de rendre audible l' universalité de l'histoire sainte, le sermon transpose les coordonnées spatio-temporelles des Écritures à l'univers de connaissance du public : « il s'agit d'un procédé que John Lyons nomme *empathetic deixis* (*Semantics*, 1977, t. 2, p. 677), quand le discours passe de là à ici ou de celui-là à celui-ci, ou d'alors à maintenant », comme le note Jean-Robert Armogathe[970]. Combinée à une énonciation directe, cette adaptation confère au discours une matérialité, une présence très similaire à la représentation incarnée.

Par ailleurs, l'orateur fait appel à des figures de rhétorique qui, en ornant le discours sans ostentation, constituent un outil efficace de mémorisation. On en trouve des exemples particulièrement dans les péroraisons, lorsque le prêcheur se tourne vers son public et l'exhorte au Bien et à la dévotion. On y relève des anaphores (*plus* ... M. XXX), de longues périodes oratoires (M. XIX, XXI...), des assonnances, voire des rimes internes (« Plourez sans vous desesperer et a la repentance de la benoite Magdalaine vous confourmez, a penitence faire vous mettez...[971] », M. XXI), des répétitions (« Dieu qui a tout fait et fourmé », par deux fois, M. XXI). Lorsque la prose subit un traitement rhétorique, elle se rapproche de la poésie dramatique, et particulièrement du discours de la Vierge et de Dieu, dont on a souvent relevé l'identique sobriété[972].

La composition savante du discours, alliée au foisonnement onirique des figures et à un discret apparat rhétorique, assure donc l'entrée du public dans le jeu par des moyens implicites. L'orateur joue sur les « multiples dimensions référentielles »[973] de son discours, il en cultive les échos. Du discours allégorique à la représentation par personnages, il n'y a qu'un pas autant qu'il y a un monde, mais le sermon conduit le public vers la réception autonome que constitue le drame par

969 *Idem.*
970 J.-R. Armogathe, « Plaire, instruire et édifier », art cit, p. 52.
971 M. XXI, t. III, p. 247.
972 Voir Carol Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.
973 C'est l'expression qu'utilise Jean-Marie Schaeffer pour définir l'œuvre de fiction J.-M. Schaeffer, « De la fiction », art. cit., p. 72.

personnages qui lui aussi, est originellement issu de la sphère narrative. Ainsi Estelle Doudet note-t-elle que « la scène est en déficit de la distance que ce regard [celui du narrateur] apporte, de la netteté descriptive et du choix herméneutique qu'il induit. En revanche le bénéfice est considérable en termes d'autonomie, privilégiant une démarche heuristique de la part du public réel »[974]. Par la continuité rhétorique qu'il partage avec le drame, le sermon prodigue implicitement aux spectateurs les recommandations nécessaires pour naviguer dans l'univers fictionnel.

b. La fonction programmatique du sermon

À ce matériel rhétorique, le sermon ajoute parfois des indices sur le contenu de la pièce. Ce n'est toutefois pas une règle et cela ne tient pas nécessairement à la place du sermon - autrement dit, le sermon intradiégétique ne délivrera pas plus d'informations sur le contenu de la pièce que lorsqu'il est placé avant le drame. Il peut, à l'occasion, discrètement évoquer le thème de la pièce. Mais c'est surtout la façon dont il est intégré à l'économie du jeu qui renseigne sur les enjeux du drame.

- ***Indices des thèmes et des enjeux dramatiques***

Nous avons déjà eu l'occasion de développer quelques exemples de sermons qui introduisent l'arrière-plan théologique du drame, ou plus simplement une métaphore qui trouvera une incarnation dans le jeu[975]. La banalité des images qui sont convoquées par les prêcheurs nous invite à limiter les relations qu'on pourrait établir entre prêche et jeu : la dévotion mariale est une constante du sermon et une scène à faire dans le miracle. En outre, Helene Meyer et à sa suite Robert Clark ont bien montré comment les sermons pouvaient avoir été empruntés à des *sermonnaires* et que « les sermons transcrits dans le manuscrit n'étaient pas nécessairement ceux qui avaient été mis en scène »[976]. Toutefois quelques échos affleurent : Basile rend hommage à la protection mariale en développant l'image de le *nue* qui protège les hommes, tandis que le tyran Julien s'apprête à marcher

[974] Estelle Doudet, « Oiseuse et Tartelette. Personnage et personnification allégorique, des narrations au théâtre (XIIIe-XVIe siècle) » , art. cit., p. 286.

[975] Le sermon du *Miracle de la femme du roi de Portigal* (M. IV) évoque le mariage, thème dont il est notamment question dans le drame, le sermon du *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut* (M. X) convoque l'image de l'huile, récompense divine de l'évêque pour sa piété. Voir chap. I. B.1.c.

[976] « The sermons transcribed in the manuscript are not necessarily those that were originally preached when the plays were staged » . Par exemple, R.L.A. Clark note qu'un long sermon semble avoir été divisé en quatre parties dans des pièces non consécutives (M. XXVI, XXXI, XI, XXXVI), ce qui paraît indiquer une réécriture partielle du manuscrit d'origine ; le critique américain identifie plus loin la source de six de ces sermons pour conclure sur l'idée que les *MNDpp* participent à la *Pecia*, sytème de copie de manuscrit mis en place dans les grandes universités du XIIe au XVe siècles – R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 105 et 112 ; H. Meyer, « Die Predigten in den *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit., p. 737.

sur Césarée ; le prêcheur du *Miracle de Barlaam et Josaphat* arrivé en terre païenne (l'histoire de Barlaam et Josaphat s'inspire de l'histoire de Bouddha) répète l'horreur du péché d'idolâtrie et exhorte la foule à la repentance. Plus loin, le sermon du *Miracle de l'Empereris de Romme*, miracle d'une héroïne persécutée, s'attache à démontrer comment Marie surpasse les qualités des saintes femmes évoquées par la Bible – Judith (pour la qualité de ses *oraisons*, prières), Esther (pour son humilité), Suzanne (pour sa chasteté) et la Reine de Sabba (pour son pouvoir de *contemplation*) –, en cumulant les qualités de chacune. Cette hiérarchisation sonne comme un avertissement pour le spectateur qui serait tenté de verser dans une idolâtrie pour la protagoniste et ses homologues des pièces avoisinantes. Dès le sermon se dessine un paradigme de la féminité vertueuse qui s'accroît au cours de la pièce de multiples figures : l'impératrice et la pèlerine qu'elle rencontre sur le bateau s'ajoutent aux profils évoqués dans le sermon qui fait appel à l'intelligence du spectateur en nouant des liens à travers différentes figures bibliques ; il suggère également un travail de mémoire qui dépasse les limites du drame, en invitant chacun à trouver d'autres modèles à inclure à cet axe. De même, chaque sermon n'est pas à entrevoir dans sa seule relation au drame qui le suit ou l'encadre : il entre dans un réseau d'images, un système de discours qui concourent dans leur ensemble à l'édification de ce peuple semi-lettré que constitue la communauté bourgeoise.

Dans cet ordre d'idées, le sermon du *Miracle d'un chanoine qui se maria* (M. XIX) propose un commentaire d'une phrase de l'*Ecclésiaste* traduite ainsi : « Les peuples racontent la sagesse des saints et l'Eglise pronunce leur louenge[977] ». Voici, très clairement définies, les missions assignées à chaque État : au prêcheur d'édifier les cœurs, au « peuple » (pris au sens étroit des bourgeois ici) de montrer, par la fiction incarnée, l'histoire de la Vérité. Pourtant, le *Miracle d'un chanoine* ne raconte pas précisément l'histoire d'un saint, mais d'un pécheur repentant ; le propos du prêcheur, judicieusement placé en exorde, renvoie au souvenir des représentations passées, des prédications entendues ou, pour les spectateurs les plus riches, aux livres qu'ils possèdent[978]. Si les échos existent à l'échelle du drame et du sermon considérés seuls, d'autres résonances se font entendre lorsque l'on considère le corpus dans son ensemble, et au-delà, comme un objet parmi d'autres de la culture bourgeoise.

[977] M. XIX, t. III, p. 138.

[978] Des livres d'heures, des psautiers, ou même des recueils de sermons – dont on peut se figurer qu'ils étaient détenus par la confrérie des Orfèvres. Voir C. Dragomirescu, « Un guide dans le livre », art. cit., p. 4. On peut par ailleurs noter que quelques *Miracles* intègrent un sermon sans le reproduire intégralement (M. XV, XVI, XX). Seuls son début et sa fin sont indiqués, ce qui suggère que la lecture du manuscrit s'adresse à ces instants aux connaisseurs d'un corpus de sermons prêts à l'emploi.

- ***Retour au théâtre : le sermon et les relations entre les personnages***

Sur le plan narratif, on peut assigner au sermon certaines missions de l'exposition par l'analyse des modalités de son intégration au jeu dramatique. En effet, à la différence du groupe indifférencié de bourgeois qui écoute dévotement le sermon de saint Basile, le public fictif du sermon est le plus souvent composé de protagonistes qui ne sont pas neutres moralement. Leur réaction au sermon permet de les situer moralement : ainsi, les erreurs de jugement, le mépris de la prédication signalent l'ouverture du personnage au Mal ; au contraire l'admiration du prêcheur et surtout, la dévotion signalent l'ouverture du personnage au Bien. Par exemple, dans le *Miracle de l'abbesse grosse*, Suer Ysabel, personnage qui trahira son abbesse en révélant sa grossesse, qualifie les paroles du prêcheur de « soz moz »[979]. Dans le *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie* (M. VII) le chevalier, en opposant inconscient de son erreur, séduit une nonne et la convainc de fuir le couvent pour l'épouser. Lors du sermon liminaire, le chevalier est le seul personnage à ne pas faire l'éloge du prêcheur. Le jugement négatif porté par le personnage permet à la fois de le caractériser indirectement comme opposant, mais également d'esquisser la guerre des sexes qui constituera un des enjeux du drame :

LE CHEVALIER
De passion chiet cil en hen
Par qui me sui ci tant tenuz !
Egar ! Je fusse puis venuz
Quatre liues qu'il ne fina.
Je me merveil se grant mal n'a 70
en sa cervelle.
L'ABBESSE
Ha ! Tresdoulce vierge pucelle,
De pitié, de grace et d'amour,
Moult fait en terre bon labour
Qui vous aime, sert et honneure, 75
Et cilz est nez de moult male heure
Qui de cuer vous servir n'entent,
Car a la perdicion tent
De sa povre ame.
PREMIERE NONNE
Certes, vous dites voir, ma dame, 80
Bon la fait servir et amer.
[...][980]

L'agacement du personnage masculin et le mépris dont il témoigne pour le prêcheur, perceptible dans le lexique employé (l'expression v. 66 signifie « il est allé de mal en pis ») ou à l'interjection *Egar*, contraste avec l'harmonie des voix féminines, dont les discours s'accordent et se font écho (ainsi la dérivation autour du verbe *aimer*). Cette configuration des jugements augure fidèlement de

[979] M. II, v. 40.
[980] M. VII, v. 66-81.

l'issue du jeu : tandis que la nonne retournera vers son abbesse et par conséquent vers Dieu, le chevalier est abandonné par sa femme. Converti *in extremis* par la piété de son épouse, il entre également dans les ordres.

À l'inverse, l'admiration pour le prêcheur, mais surtout, la dévotion signale l'ouverture du personnage au Bien. Le sermon déclenche parfois une prise de conscience immédiate et encourage le personnage à la pénitence : ainsi Théodore réalise-t-elle l'erreur commise dans le péché d'adultère (M. XVIII) et la mère du Pape prend-elle la mesure de son orgueil (M. XVI) en écoutant le sermon. Guibour, pourtant coupable de meurtre dans la suite du drame, réagit au sermon par une ardente prière destinée à la Vierge (v. 65-85) et se signale ainsi comme destinataire du miracle. La réaction à la prédication est ainsi le signe le plus sûr de l'espoir de salut du héros. Ce faisant, le sermon s'institue en discours inspiré, sacré, seul à même de convertir les cœurs *ex auditu*. Qui ne goûte les joies du sermon est perdu : en suspendant ainsi l'échiquier moral du jeu à la parole du prêcheur, le drame garantit son orthodoxie. De fait, le rôle du prêcheur, pourtant liminaire, acquiert une importance que le texte n'encode que partiellement.

- ***L'identité et la place du prêcheur dans le drame : de l'autorité à la propagande***

Le prestige du prêcheur garantit la qualité du sermon. Le texte soigne sa caractérisation en lui apposant le titre de « maître ou de « docteur » en théologie. L'âge du prédicateur est également un indice de sa sagesse, tel le « preudom / Religieux[...]/ Encien et de bon avis » évoqué dans le *Miracle de l'abbesse grosse* (M. II, v. 4-6). Leur nom les associe souvent aux ordres, sans jamais préciser lesquels toutefois : « maître Simon » (M. XXX) rattache le personnage au monde universitaire, mais « frère Gautier » (M. II), davantage aux ordres mendiants, tandis que *Guillaume Rousée*[981] (M. XVIII) est présenté comme une véritable célébrité par le *quereur de sermons*[982] :

QUEREUR DE SERMONS
Dame, par devers vous m'adresce
Pour vous dire, n'est pas secrez,
Qu'un vaillant clerc, maistre en decrez,
Dit maistre Guillaume Rousée,
De qui n'est pas science ostée, 270
Sermonnera presentement.
Venez y, dame, appertement,
Se me creez.
THEODORE
Perrin, est il maistre en decrez,

[981] Guillaume Rousée pourrait-il faire référence au carme nantais Guillaume Renard, auteur d'un livre de sermons édité en 1382 ? Quand on sait que les prédicateurs les plus célèbres se déplacaient dans la France entière, il ne serait pas surprenant qu'il ait été connu des orfèvres parisiens – voir H. Martin, *Le Métier de prédicateur*, *op. cit.*, p. 122.

[982] Le *quereur de sermons* est un officier ecclésiastique chargé d'enjoindre les fidèles à l'écoute du prêche.

En bonne foy ? 275
LE QUEREUR DES SERMON
Oil, dame, et sire de loy.
Onques n'oistes telle bouche.
C'est merveille comment il touche
Biau son parler.
THEODORE
Atens moy ; je vueil donc aller 280
A son sermon[983].

Bien que l'éloge du prêcheur soit pris en charge par un officier ecclésiastique qui assure sa publicité, le prêcheur est fait prophète : son éloquence, nourrie à la mamelle du droit canon (on précise deux fois le titre de « maître en decrez »), atteint une excellence miraculeuse (v. 278) confirmée par son efficience immédiate, c'est-à-dire la prise de conscience de Théodore consécutive à ce sermon. L'érudition théologique ajoute à l'efficacité du verbe : le texte pourrait ici confirmer les liens entre l'Université parisienne et les *MNDpp* suggérées par les sources[984].

En affirmant inlassablement les vertus du prêche, le *Miracle* se présente comme un objet de propagande pour la prédication. D'abord, c'est sans doute parce qu'il partage avec lui un même souci de performance, la même ambition d'efficacité par le Verbe. Mais il semble bien que le Miracle entretienne avec la prédication un lien étroit. Quelques éléments textuels, dont il faut bien sûr mesurer la distance qu'ils entretiennent avec la réalité, permettent d'aller en ce sens : dans le *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie* (M. VII), l'abbesse évoque, dès le quatrième vers, les « frères »qui délivrent des sermons[985] . Quand le cadre spatio-temporel est ancré dans le passé, le prêcheur apparaît sous la figure du saint (tel Basile) ou bien il est adoubé par lui (tel le premier clerc du *Miracle de saint Sevestre*, M. XX). Dans un cadre chrétien, on prétextera un jour de fête pour justifier le sermon ; dans un cadre païen, le sermon vise naturellement à la conversion. Finalement, tout est prétexte à la promotion du sermon :

SEVESTRE
Or ça, c'est mon entencion
Que l'un de vous face 25
Tout maintenant en ceste place
Pour les cœurs bien esmouvoir.
Car par le sermon souvent avoir
Sont maint cuer a bien atourné
Et de bonnes meurs aourné 30
Plus grandement[986].

983 M. XVIII, v. 266-281.
984 Robert L. A. Clark a ainsi noté les liens, forts ou ténus, entre les auteurs de sermons qu'il identifie dans le corpus et l'Université de Paris : R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 111.
985 L'abbesse suggère que les « frères » d'un ordre (anonyme) viennent prêcher à l'occasion d'une fête (M. VII, v. 4 sq.).
986 M. XX, v. 24-30.

Le personnage du prêcheur constitue ainsi la caution morale du drame. Sur le plan spatial, son autorité pouvait faire l'objet d'une mise en valeur spécifique. On trouve ainsi la mention d'un *eschafaut* dans le *Miracle de l'abbesse grosse* (M. II), sur lequel monte le prêcheur. Cela signifie qu'un dispositif a été spécifiquement prévu pour la scène et s'il est institué dès le deuxième *MNDpp*, on peut supposer qu'il ait été conservé pour les *Miracles* suivants. En outre, le prêcheur pourrait bien, comme l'indiquent des pièces ultérieures telle que la *Passion de Mons*, rester dans son « lieu », l'*eschafaut* tout au long du drame[987]. Il était probablement situé sur le champ scénique – mimant une « place » ou se tenant sur une véritable place, selon que l'on estime que la pièce était jouée en intérieur ou en extérieur – probablement à gauche de la scène, non loin du Paradis. On est en présence d'une scène à faire qui, discrètement placée à l'ouverture de plus d'un tiers des drames, pourrait symboliser par sa présence tout au long du drame l'étroite veille de l'Église sur le drame. En effet, plus que tous les autres éléments contenus dans le drame, le sermon est en prise avec le monde actuel, ne serait-ce que par le rapport dialogique direct qu'il institue avec le public. L'ajout d'un *eschafaut* sur le probable *eschafaut* du jeu confirme les liens étroits qui unissent le sermon au drame : le premier représente, à l'échelle d'un syntagme dramatique, les enjeux du second.

D'un point de vue historique enfin, l'encadrement de la parole fictive par le discours religieux est emblématique de la pratique théâtrale de la confrérie : le Prescheur, avatar du Prologue, incarne avec force sur la scène le contrôle de la parole laïque au sein du théâtre. Cette tutelle fait fortement écho à ce que Marie Bouhaïk avance à propos des Mystères : « confisquée en 1215 par Latran IV, la parole religieuse est, avec le théâtre, redonnée aux laïcs, sous le contrôle des clercs »[988]. Suggérée par les recherches sur les sources, confirmée par l'étude des textes, la déconnexion entre l'écriture des *Miracles* et celle des sermons confine à l'évidence. Toutefois, le seuil du *Miracle*, ainsi ménagé, est un signe fort de la proximité des sphères de la prédication – issue des cercles universitaires ou bien des ordres mendiants – avec la confrérie des Orfèvres. Robert L. A. Clark décelait dans la récurrence des thèmes de l'Annonciation et de l'Immaculée Conception la signature de la confrérie de Nostre Dame de l'Annonciation du Blanc-Mesnil, certes avec précaution[989]. Nous suggérons plutôt d'y reconnaître le goût particulier des auteurs de sermons pour le thème de l'Immaculée Conception, comme l'évoque Hervé Martin : « divers cultes ont dû

[987] De cette *Passion* a été conservé un *Livre des Prologues* de la troisième Matinée édité par Gustave Cohen et cité par C. Dragomirescu, « Un guide dans le livre », art. cit., p. 6, qui commente :« il reste visible pendant toute la durée du spectacle, dans son lieu, qui est dans ce cas la chaire (*en kayere de verité et de là ne bougera...*) ».

[988] Marie Bouhaïk-Gironès, « Introduction », dans Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (éds.), *Prédication et performance du XIIe au XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 14.

[989] R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 113 sq.

leur essor, de façon certaine ou vraisemblable, au prosélytisme ardent des prédicateurs : l'Angelus, le Rosaire, et de façon plus évidente, l'Immaculée Conception de la Vierge[990] ». Cette hypothèse semble s'accorder davantage aux indices de représentation précédemment relevés, ancrant le *Miracle* dans le quartier des Halles, lieu probable de la confrérie.

La proximité entre prédication et théâtre s'établit donc à de multiples niveaux. D'abord, ces deux arts de performance font appel aux outils communs du langage verbal et probablement gestuel. Le prêcheur représente le premier degré de l'entrée du spectateur dans le monde de la fiction : lové au creux du drame ou placé à sa tête, le discours allégorique constitue un exercice herméneutique qui établit le contact entre le public et l'univers fictionnel. Loin de s'exclure, sermon et drame semblent avancer main dans la main vers l'ambition commune d'édifier le public et de *l'esjoïr*. Ainsi, bien qu'il arbore un aspect doctrinal et moralisateur, le sermon revêt également, par son intégration dans le drame, un intérêt narratif, en s'offrant comme véritable jeu de piste au spectateur attentif au schéma actanciel qui se noue au début du jeu. Conformément à tout un pan de la pensée augustinienne et thomassienne, le sermon, institué en *scène à faire*, encode dans le drame la réception bienveillante que l'Église avait de ces jeux religieux : « *ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae* »[991]. Le *Miracle* serait donc à entrevoir comme le canal de la propagande des vertus de la prédication. De ce point de vue, il est pour nous un objet historique de première importance, dans la mesure où il fournit de précieuses indications sur les conditions de production et de représentation du drame.

Régulièrement placés tout au long du corpus, les sermons intradiégétiques disent la piété des commanditaires des *MNDpp*. Même lorsque aucun sermon n'ouvre la pièce, le souvenir des autres – tentative des concepteurs du manuscrit pour faire revivre la performance incarnée ? – baigne le destinataire du corpus dans un univers de docte dévotion. D'autres stratégies se mettent alors en place pour interférer entre le public et le jeu. Parmi les pièces dépourvues de sermons liminaires, on note par exemple la récurrence de prières ou de monologues d'exposition[992], où s'accentuent particulièrement les effets de la double énonciation ; la scène de pauvres[993], qui partage avec la scène de prêche son caractère intermédiaire, entre la fiction et l'univers de référence des spectateurs, est un autre moyen d'inviter le public dans le jeu. On notera enfin que les *Miracles* les plus tardifs semblent se passer plus facilement du guidage offert par la scène de sermon et choisissent d'ouvrir

[990] H. Martin, *op. cit.*, p. 607.
[991] « le jeu est une nécessité humaine » - Thomas d'Aquin, *Summa Theologica,* II, 2, quaestio, 168, 3, cité par Kosta Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Genève, Droz, 1933, p. 14.
[992] M. VIII, XVII, XXIII.
[993] *Miracle de Pierre le Changeur* (M. XXXVI).

sans préambule le drame[994] – ce qui est peut-être le signe d'une familiarisation progressive du public avec les ressources proprement dramatiques du *Miracle*, dont l'objectif d'édification passe inlassablement par la mobilisation des affects.

2. De la chaire à la chair : une édification sensible

Afin de mener à bien l'entreprise catéchétique, le plaisir procuré par le jeu n'est jamais dissocié de l'entreprise didactique. Une fois le seuil du jeu franchi et le sermon écouté, il s'agit de trouver des relais fréquents qui orientent le public dans la réception. Deux techniques sont ainsi mises en place. D'une part, les auteurs confient cette tâche au paradigme des personnages positifs qui jalonnent le miracle. Si leur discours s'érige en modèle de vertu, on peut également repérer à travers le texte les signes d'une attitude physique et émotionnelle, l'esquisse d'une gestualité qui complète l'*ethos* idéal de ces personnages, ou plutôt, les dotent de l'épaisseur du réel. À une époque où « la vue est le sens fondamental »[995], l'émotion est communiquée avant tout par ses aspects sensibles, visibles ; c'est ainsi qu'elle est vulgarisée et à ce prix qu'elle participe pleinement à la mission didactique du jeu. D'autre part, les personnages, et particulièrement les personnages secondaires auxquels les spectateurs s'identifient facilement, montrent les réactions attendues : les actions des protagonistes sont ainsi l'objet de leurs commentaires, mais surtout, le sujet de leurs émotions. Le jeu établit ainsi un encadrement qui préconise aux spectateurs l'attitude à adopter dans la réception.

a. Apparences, gestualité et sensibilité des figures divines : les paradoxes de la Grâce incarnée

Au Moyen Âge, l'émotion[996] constitue un levier essentiel de la formation morale de l'individu. L'anthropologie chrétienne se constitue sur la place centrale attribuée à l'émotion : ainsi, en partant du principe que « les passions de Jésus sont une preuve de l'Incarnation[997] », cet

[994] M. XXII, XXXI à XXXV, XXXIX-XL.

[995] Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, art. cit., p. 16.

[996] Notre intérêt pour la question de l'émotion, qui sera développée dans cette sous-partie et la suivante, doit beaucoup aux riches études menées sur le sujet des émotions médiévales depuis les années 1980. Dans le champ des études historiques, à titre indicatif, mais en rien exhaustif, on se reportera particulièrement aux études de Barbara Rosenwein (notamment le récent *Generations of Feeling. A History of Emotions 600-1700*, Chicago, Loyola University Press, 2015) et de D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.* ; « Une histoire des émotions incarnées », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, 20 décembre 2011, n° 61, p. 5-24). Notre analyse, essentiellement littéraire, souhaite contribuer à ces travaux mais elle ne saurait s'y apparenter pleinement : si la représentation dramatique s'efforce d'imiter le réel, elle est encodée par des conventions qui ne sauraient retranscrire tout à fait fidèlement la réalité des conventions émotionnelles du temps dans lequel elle s'inscrit.

[997] D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 32.

événement fondateur du christianisme constitue la matrice même de la dimension incorporée de l'émotion, emblématique de la période médiévale. Ce phénomène est d'ailleurs à la source même du théâtre : Michel Mathieu a ainsi retracé comment, à travers la période médiévale, on passait progressivement du mimétisme à l'illusion, de l'exhibition des faits à la suggestion des émotions et ainsi, du jeu liturgique (la *Visitatio Sepulcri* de saint Ethelwold) au jeu dramatique (le *Jeu d'Adam*)[998]. Cette ouverture progressive du théâtre à l'émotion s'accompagne d'une modification progressive des valeurs attribuées aux gestes. Ces derniers participent, avec la parole, à la constitution du personnage théâtral : tandis que les mouvements et attitudes reconstituent un événement passé dans les drames liturgiques – ils désignent un fait plus qu'ils ne le reproduisent, les acteurs y sont davantage des récitants que des personnages – le jeu dramatique déplace l'attention du public vers les hommes qui incarnent les personnages et par conséquent, sur leur capacité à être émus par les événements. C'est ainsi que le théâtre donne chair et vie à la matière religieuse : « ce qui intéresse désormais les auteurs et le public ce n'est plus l'événement, mais l'homme en train de le vivre. Le fait n'est plus concevable en lui-même, il tend à s'humaniser tout à fait, l'action humaine devient sa propre fin »[999]. Ce long mouvement d'humanisation du jeu théâtral est aussi l'histoire de l'inféodation progressive du geste à la parole. C'est ainsi que le drame devient spectacle et non plus rituel et que la distanciation laisse place à l'identification : « le verbe devient l'élément essentiel de la signification, mais il ne dit plus l'acte, celui-ci transpire à travers lui, à son insu, il cesse d'en être la transcription malaisée pour en devenir vraiment une des ses faces »[1000]. Désormais, le sens moral du jeu est implicite : « non formellement, c'est le comportement même du personnage qui trahit la signification éthique »[1001].

Cette mise en perspective de l'avènement de l'émotion dans le théâtre médiéval à sujet religieux retrace l'étroite corrélation, dans le drame, entre l'émotion et le langage verbal et gestuel. Au théâtre, l'émotion n'est pas voilée par les mots et les gestes : elle tient entièrement à ces signes qui feignent son expression. Comme on l'a vu, les *MNDpp* jettent de nombreux ponts entre le geste et la parole ; ainsi, les mots disent les gestes et les émotions dont on pare les figures dramatiques. Ce poids conféré aux gestes dans la réception des œuvres est attestée dès le *Jeu d'Adam*, dans lequel la didascalie initiale recommande à ses acteurs de « faire les gestes qui conviennent à leur propos [1002] ». Ainsi « lové à l'ombre du Verbe »[1003], selon la belle formule de Jean-Claude Schmitt, le geste

[998] Michel Mathieu, « Distanciation et émotion dans le théâtre liturgique au Moyen Âge », 1969, n° 2, p. 95-117.
[999] *Ibid.*, p. 107.
[1000] *Ibid.*, p. 112.
[1001] *Idem.*
[1002] « […] et gestum faciant, convenientem rei de qua loquuntur » *Le Jeu d'Adam*, traduit par Véronique Dominguez, Paris, Champion, 2012, p. 182-183.
[1003] J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 358.

est souvent dévoilé à travers la parole ; c'est au creux des mots qu'on peut, par endroits, discerner les mouvements – entendus, comme dans l'ancienne langue, à la fois comme émotions et comme gestes – dont sont animés les personnages ainsi que leur apparence afin de reconstituer partiellement la nature profondément visuelle de ces créations[1004].

Parmi le vaste personnel des *MNDpp*, nous porterons notre attention sur les figures qui incarnent un modèle comportemental : il s'agit, conformément à la typologie dressée précédemment[1005], du paradigme divin. La gestualité idéale de ces personnages est présentée au public afin de lui fournir les codes d'un canon vertueux. À travers cette incarnation, les *MNDpp* témoignent de la façon dont le théâtre prolonge la réflexion théologique autour de la discipline du corps initiée au début du XIIIe siècle par la littérature morale issue des cercles cléricaux. En effet, à la fin de la période médiévale se développe et s'infuse, dans les différentes strates de la société, l'idée que le geste idéal est investi « d'une véritable vertu […], expression de l'harmonie intérieure »[1006]. Ainsi, pour pacifier les foules, les auteurs / commanditaires humanisent les personnages divins afin de les ériger en exemples. La chorégraphie gestuelle dont ils sont parés fait montre de leur mesure et d'une paix intérieure qui, pourtant, ne s'assimile nullement à de l'apathie. Nous nous intéresserons donc à la façon dont les *MNDpp* sculptent les aspects sensibles du personnel divin – Dieu, les anges et surtout, la Vierge – afin de participer, en retour, à l'éducation morale des croyants.

Tandis que notre étude du discours montre que la parole du paradigme divin, en visant à consolider la foi, poursuit un objectif doctrinal, l'attention portée à l'apparence et à l'attitude de ces personnages ainsi qu'au décor dans lequel ils évoluent dessine une image vivante des habitants célestes, qui infuse chez le spectateur un désir de ressemblance. De l'harmonie céleste, débarrassée de tout autre sentiment que celui d'amour, aux passions humaines, le personnel divin présente l'image d'une humanité idéalisée et s'impose comme modèle.

- ***Harmonies, mystères et beautés surnaturels***

Le *Miracle* ne s'acquitte pas innocemment de la représentation des personnages divins : le

[1004] Comment aborder la question de la gestualité sans tomber dans la pure spéculation ou l'anachronisme ? Il s'agit d'abord d'être très attentif aux ressources offertes par le texte, qui encode partiellement l'engagement du locuteur dans son dire. Ensuite, on peut appuyer les remarques faites par un recours à l'histoire de l'art, en étant attentifs à la cohérence temporelle et spatiale des œuvres choisies comme éléments de comparaison. À propos de la possibilité de reconstitution des gestes, nous suivons les précautions méthodologiques proposées par Clifford Davidson dans son article, « Stage gesture in medieval drama », dans *Atti del IV Colloquio della Societé internationale pour l'étude du théâtre médiéval*, 1984, p. 465-478.

[1005] Voir chap. II. A. 1.

[1006] À ce sujet, voir J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 157.

plus souvent, l'apparition surnaturelle annonce le miracle à venir ; à quinze reprises également, l'apparition constitue l'enjeu même du *Miracle*, son acmé. Afin de rendre compte de sa singularité, la représentation est encadrée par des conventions dramatiques, mais aussi énonciatives, lorsqu'elle est reléguée à l'état de rêve. En outre, la description des habitants célestes relève de la topique : le plus souvent, la merveilleuse beauté de Dieu, de la Vierge et des anges est évoquée par des métaphores qui s'inscrivent dans une tradition encomiastique et par définition peu référentielle. En outre, tandis que tous les personnages des *MNDpp* décrivent souvent leurs actions, ils commentent plus rarement leur apparence, mis à part quand ils agissent sur elle pour la modifier (à travers le dépouillement et la pénitence pour les pécheurs, notamment). Les informations dont nous disposons sont donc indirectes : elles sont délivrées par les personnages humains confrontés à la divinité, ou bien distillées à travers les sermons, pour lesquels nous avons montré que la connexion avec le jeu n'est pas toujours évidente. À travers ces différents prismes, le monde céleste apparaît dans sa beauté, son harmonie et son mystère.

La beauté et l'harmonie du personnel divin apparaissent particulièrement lors des visites célestes sur terre. Ces déplacements s'effectuent sur un axe vertical : le groupe céleste « descend » de Paradis. Cette « condescendance du surnaturel », selon la formule de Gérard Gros[1007], devait être signifiée par un mouvement processionnel rendant compte de la sacralité du moment représenté[1008]. Le rondel entonné par la troupe angélique signifie, sur le plan mélodique, l'harmonie des mouvements célestes : le poème entonné est souvent repris ou *parfait* à la fin de la scène – c'est à dire achevé, et signale à tout le moins, par sa nature de *rondel*, une circularité qui circonscrit la scène à l'intérieur d'une forme idéale, parfaite. En outre, les anges se déplacent en bonne intelligence sous la juste autorité de Dieu et de la Vierge. Gérard Gros suggère que le rondel pouvait avoir été accompagné d'une ronde ou d'un mouvement dansé. Dans la mesure où le rondeau apparaît comme la mise en forme littéraire d'une situation dramatique singulière et merveilleuse, on pourrait supposer que les gestes prolongeant cette organisation rimique extraordinaire contrastent avec la versification banale des octosyllabes à rime plate[1009]. Les indications scéniques sont

[1007] « Étude sur les rondels des *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit., p. 349.

[1008] Nous ne développons pas les étapes de cette scène à faire qui ont déjà été analysées dans leur détail. Sur la structure de cette scène, voir notamment D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 371-373. Sur les éléments récurrents qui font de la descente de Paradis une « scène à faire », on se reportera également à l'étude minutieuse de G. Gros, « Étude sur les rondels des *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit., particulièrement p. 325-330.

[1009] Sur la question de la versification dramatique, de précieuses nouvelles perspectives ont été ouvertes : voir notamment Taku Kuroiwa, Xavier Leroux et Darwin Smith, « Formes fixes : futilités versificatoires ou système de pensée ? » dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011, p. 121-142 ; Taku Kuroiwa, « “Le viel jeu” en mouvement: la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (la *Creacion du Monde* et la *Première Journée* » dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011, p. 143-158.

malheureusement très rares – seul Michel évoque la descente de Paradis par le mot « tour[1010] » dans une unique occurrence.

Ce temps circonscrit de la merveille peut à l'occasion se décliner visuellement dans des mises en scènes chorégraphiées, qui invitent à penser, malgré la rareté des informations, que la procession était ritualisée par des mouvements harmonieux – telle la mère du Pape, entourée par les anges après sa mort d'un *luminaire* (un dispositif d'illumination, un ensemble de cierges ?) :

NOSTRE DAME
Nanil, je vueil avant que vous 1585
Un luminaire li mettez
Entour elle et que vous chantez
Cy doulcement.
SECOND ANGE
Royne du hault firmament,
Vostre gré faire nous doit plaire. 1590
Gabriel, de ce luminaire
Prenez, s'en mettez par dela
Aussi que feray par deça.
PREMIER ANGE
Il ne nous fault fors que chanter. 1595
Le luminaire est tout assis
Et alumé. Avant, amis:
Chanter nous fault[1011].

Le jeu des déictiques *dela / deça*, mis à la rime, rend compte de l'harmonie gestuelle des anges qui doivent agir simultanément pour orner le lieu de la mort de l'héroïne. Le duo effectue un mouvement circulaire autour de la mère du Pape, ainsi que le suggère la préposition *entour* ; enfin, l'achèvement de l'action fait l'objet d'une mise en valeur spécifique (v. 1596). En outre, le mouvement est rehaussé par la déclamation du poème dont la thématique, construite sur la paronymie *retour / tour* s'inscrit elle-même dans un mouvement circulaire, lui même soutenu par la progression rimique :

RONDEL
Ou doit estre aussi le retour
Ne le refuge a creature
Pour grace empetrer par droiture
Ou fonda foy si ferme tour?
Ou maint charité sanz mesure? 1605
C' est en vous, doulce vierge pure[1012].

Le poème fait se succéder des rimes phonétiquement proches ([tur] puis [türe̥], finalement affaibli en [ürœ]) qui renforcent l'effet répétitif du chant. Dans cet exemple, l'action dramatique et le poème suggèrent tous deux une circularité qui supposerait un prolongement chorégraphique, une ronde.

[1010] M. XVI, v. 1527.
[1011] M. XVI, v. 1585-1598.
[1012] M. XVI, v. 1601-1606.

Toutefois, à la différence de la plupart des rondels du corpus, celui-ci constitue l'acmé miraculeuse et non pas l'annonce d'un miracle prochain, ce qui justifierait le recours à la danse, mise en valeur spatiale de la merveille.

Tout comme la *chapelle* et le *luminaire* viennent magnifier la mort de la mère du Pape, le déplacement du personnel divin est parfois agrémenté de quelques accessoires qui ajoutent au faste des costumes ; de plus, ces objets renseignent davantage sur l'attitude physique des acteurs. Des trônes sont ainsi mis à disposition de Dieu et de la Vierge lorsque ces derniers viennent assister à une messe, défendre la propriété d'une âme ou écouter une prière[1013]. Ainsi l'évêque du M. X remarque que le siège installé par les anges pour la Vierge est « noblement atourné […] et bel aourné » (v. 347-348), très probablement à l'image du costume marial. En outre, l'accessoire est un repère dans la lecture du spectacle. Par exemple, Dieu lui-même réclame l'ajout de mobilier :

DIEU
Anges, savez que vous ferez ?
Alez m'un siége la jus mettre
Ou seoir conme juge et maistre
Puisse une piéce[1014]. 350

Le texte, toujours très didactique, explicite la métonymie : insigne du pouvoir divin, le siège fait état du rôle de *juge et maistre* de Dieu sur terre ; il facilite ainsi la lecture de la scène. Mais les sièges revêtent également un aspect pratique : les anges veillent ainsi au confort du couple céleste venu veiller Pierre en son lit, en devançant les attentes de la Vierge :

DEUXIESME ANGE
Ho! Gabriel, ici soit mis
Nostre siége sanz plus d' espace:
Je ne voy point de meilleur place;
Et si conseil encore ainsi
Que le second façons aussi, 365
Afin que se sa mére vient
Avec li, con souvent advient,
Qu' aions siége ou puist estre assise
Tout prest et delez son filz mise
Ici entour[1015]. 370

La diligence des anges dans l'agencement scénique met visuellement en valeur la proximité du couple divin. Michel désigne par l'adverbe *ici* le lit de Pierre le Changeur. : la présence du siège délimite ainsi la place de la divinité au sein de l'espace très prosaïque et intime de la chambre. Même intégré à l'espace humain, l'espace divin est délimité – par le symbolisme des objets, mais

[1013] M. X (v. 304) ; XIV (v. 840) ; XXXVI (v. 347).
[1014] M. XXVI, v. 347-350.
[1015] *Ibid.*, v. 361-370.

aussi par un discours spécifique sur la représentation des personnages divins.

En effet, bien que Dieu apparaisse de plus en plus dans les *Miracles* au fil du temps, le jeu joue sur le mystère de la nature divine, à la fois Père et Fils. De cette manière, le corps divin reste une abstraction, quoi que parfaitement tangible et visible pour les spectateurs. Sans doute ce choix est-il à placer sur le compte de la portée didactique du jeu, où il s'agit plus d'entériner le mystère du corps divin que de présenter les détails de la littérature doctrinale à son sujet. L'apparition de Dieu à Joïe, la fille du roi de Hongrie, est l'occasion pour le personnage de se présenter en ces termes :

DIEU
Je sui qui fis le firmament,
Je sui qui toutes choses fis
De nient, je sui qui pére et filz
Sui de ma fille et de ma mére,
Je sui celui qui mort amére 1815
En croiz souffri pour toy, retien;
La fontaine sui de tout bien,
Sanz conmencement et sanz fin,
Qui par amour et de cuer fin
Vien cy pour toy donner confort[1016]. 1820

Dans cette réplique, les mystères successifs, exprimés sur deux vers, sont reliés par des rimes très riches, voire équivoquées ([amẹr], v. 1814-1815, *fin* v.1819-1820), de manière à ce que chaque dystique soit composé de deux formes catatoniques très différentes. Ainsi, ce discours permet de soutenir le mystère de l'incarnation de Dieu, car sur terre – contraintes scéniques obligent –, Dieu apparaît sous une forme humaine quelconque – au point où l'héroïne du *Miracle de la fille du roi de Hongrie* ne le reconnaît pas lorsqu'il lui apparaît :

DIEU
Ne crain plus de mer la tempeste,
Confortes toy.
LA FILLE
Sire, sire, raison pour quoy?
N' est merveille se je la doubte.
[...]
Qui estes vous qui parlez, sire,
Si seurement[1017] ? 1810

Le *Miracle* résout donc le mystère de l'Incarnation en dotant Dieu d'une enveloppe charnelle ordinaire. D'une manière générale, Dieu n'évoque jamais son corps : il laisse ce soin aux dévots, aux saints, aux prêcheurs lorsqu'il se trouve en paradis. En effet, ce n'est que lorsqu'il intervient directement dans le jeu que Dieu n'est pas différencié de son Fils. Ailleurs, quand les éléments de la

[1016] M. XXIX, v. 1811-1820.
[1017] M. XXIX, v. 1801-1804 puis 1809-1810.

foi chrétienne sont dispensés aux fidèles ou aux nouveaux convertis, le dogme de la trinité est très clairement rappelé. Les paroles de Clotilde dans le *Miracle de Clovis* sont éclairantes à ce sujet :

CLOTILDE
Mais seur devez estre et fis,
Que Dieu le pére et Dieu le filz 2190
Et Dieu sains esperiz aussi
Sont trois personnes, mais **icy**,
En ceste haulte trinité,
N'a qu' une seule deité[1018].

Bien que le déictique *icy* ne soit éclairé par aucune référence de lieu (*ceste haute trinité* désignant davantage un concept qu'un emplacement), on peut supposer que l'épouse de Clovis agrémente son explication d'un geste vers la mansion du Paradis et, dans celle-ci, vers l'acteur jouant Dieu. Cet exemple tend à montrer que Dieu et la Vierge semblent être les seuls personnages à ne pas subir l'effet de la « néantisation » lorsqu'ils n'interviennent pas directement dans le jeu : ils restent toujours présents et veillent à tout. Ce serait donc précisément pour des raisons théologiques que le jeu, soumis à des contraintes techniques, ne représente pas les trois personnes[1019] . Sur le plan visuel, lorsque Dieu agit et se meut face au public, les mots le voilent d'un écran de fumée afin de justifier son Unité corporelle ; sur le plan logique, lorsque Dieu est évoqué par les hommes, son Unité ne s'oppose pas à sa Trinité.

Contrairement à l'apparence physique de Dieu qui reste nimbée de mystère, l'apparence de la Vierge est souvent commentée. « Plus belle et de plus noble arroy / C'onques ne fu femme de roy »[1020], elle incarne un idéal féminin dont les néophytes tombent amoureux et que les dévots vénèrent[1021]. La voir constitue parfois une récompense céleste en soi[1022]. Le larron du *Miracle d'un marchant et un larron* (M. XI) en fait par exemple un éloge sensible (v. 297-309), puis une proie à conquérir (v. 310-316) :

LE LARRON
Or di j'en verité certaine
C'onques mais de dame n'oy
Parler, dont j'ay cuer esbahy,
Qui tant biauté en elle eust 300
Ne qui maintenir se sceust
En atour si tresrichement

[1018] M. XXXIX, v. 2189-2194. Voir également la *disputatio* des docteurs juifs contre saint Sevestre, M. XX, v. 1126 sq.

[1019] Contrairement à ce que suggère Marie-Madeleine Castellani à l'égard de cette même confusion dans le *Miracle de la fille du roi de Hongrie* : « le goût de l'auteur le porte plutôt vers la mise en scène frappante que les subtilités théologiques – M.-M. Castellani, « Du roman au théâtre : La *Fille du roi de Hongrie*, *Miracle de Notre dame par personnages* », art. cit., p. 121.

[1020] M. XI, v. 672-673.

[1021] L'évêque pieux parle ainsi de sa rencontre avec la Vierge comme de l'attente d'un rendez-vous galant (M. X, v. 498-499).

[1022] M. XI (le larron et le marchand obtiennent ce droit), M. XIII (le soldat Libanius).

Ne qui eust contenement
N'avoir peust si noble en soy,
Com celle dame que la voy. 305
Il savoit bien qu'il se faisoit
Qui tel dame ileuc attendoit.
Diex, conme elle est blanche et vermeille!
Sa biauté mon cuer esmerveille.
Encor point ne m' esmouveray, 310
Mais qu' il feront regarderay,
Combien que longuement s' envoisent.
Mais certes ainçois qu' ilz s' en voisent,
Je saray qui elle sera
Et feray qu' elle m' amera 315
Ou mal pour eulz[1023].

La beauté de la Vierge est décrite en termes auditifs, puis visuels. Toutefois, confronté à la beauté ineffable d'une Dame dont il méconnaît l'identité, le larron ne peut user que d'hyperboles et de tournures emphatiques pour décrire ses vêtements ou son teint. Le costume de la Vierge peut avoir été conçu sur le même modèle que les vêtements évoqués dans le sermon du Miracle XIX cité plus haut : vêtements blancs, d'or et de lumière, probablement en partie inspirés par la tradition iconographique ; en outre, ces *draps d'or* sont assez proches de ceux qu'offre Clovis à Clotilde en vue de leurs noces (M. XXXIX). L'or captant la lumière, on peut supposer que c'est d'une étoffe dorée qu'on a revêtu Nostre Dame pour les besoins du théâtre. Mais le sermon précédant le *Miracle de saint Valentin* (M. XXIV) offre une description des vêtements mariaux plus colorée :

> […] Tu [Marie] seras [...] vestue de double vesteure, car pour ta pacience, tu aras vestement de pourpre, pour ta continence vesteure de bougueran[1024]. Après tu aras pour ta pacience couronne de roses, pour ta continence couronne de lis. Et ainsi seras souffisanment acrue et aournée, pour entrer aux noces de l' aignel Jhesu Crist[1025].

Comme on l'a vu, les sermons ne sont pas nécessairement en lien avec la scène mais ils s'inscrivent dans une tradition encomiastique constituée d'un vaste réseau d'équivalences métaphoriques. À tout le moins, cet intérêt porté dans les sermons aux vêtements de la Vierge invite le lecteur et / ou spectateur à porter son attention sur les conversations secrètes qui s'établissent entre signifiés et signifiants, entre l'écorce sensible des objets, des mots et leur appariement symbolique. Quoi qu'il en soit, les vêtements portés par Notre Dame doivent se prêter à une lecture symbolique et figurer, même de loin, la noblesse de la reine des cieux.

La beauté physique de la Vierge se superpose quant à elle à la beauté archétypale médiévale : peau blanche, bouche et pommettes rosées. Dans le récit du larron, pourtant toujours

[1023] M. XI, v. 297-316.
[1024] Le *DMF* précise : « Étoffe de lin, à date ancienne fine et précieuse, en provenance de Boukhara, devenue peu à peu plus grosière (employée surtout comme doublure) ». Le terme renvoie naturellement ici à l'étoffe précieuse.
[1025] M. XXIV, t. IV, p. 123.

meschant (v. 185), transparaît l'intuition que cette beauté physique n'est que la conséquence d'une noblesse intérieure (v. 300, 304-305). Il est alors bien difficile de repérer la singularité esthétique de la représentation théâtrale de la Vierge : celle-ci s'inscrit pleinement dans la tradition descriptive associée à Notre-Dame, commune aux sermons, aux serventois et aux textes dramatiques. Mais cette beauté merveilleuse, redite inlassablement dans la joie toujours renouvelée et ressourcée de l'éloge, devait nécessairement être traduite sur scène. Il est donc très probable que le rôle ait été tenu par une jeune femme – ce qui n'est pas incompatible avec les informations que nous possédons sur la réalisation des mystères ultérieurs[1026].

Tous les autres habitants du Paradis ne dépareillent pas l'harmonie esthétique du Ciel : l'évêque du *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut* use pour les décrire des mêmes qualificatifs que ceux désignant la Vierge :

> Vous estes tuit tant bel et gent
> C'onques ne vi si belle gent
> Com vous et elle[1027]. 420

Pour singulariser la beauté idéale du paradis et ainsi la différencier des autres beautés terrestres, on fait appel aux ressources du discours qui, en qualifiant l'exception, lui donne une consistance scénique. Ainsi Basile exprime-t-il la souffrance ressentie face à l'éclat de l'apparition céleste :

> Doulx Diex, dont viennent gens si faiz 615
> Com je voy, ne pour quel raison
> Viennent ci ? Trop sont grant foison
> D'ommes, touz en biauté esliz.
> Tuit sont plus blanc que fleur de lis ;
> Tant sont luisans, tant resplandissent, 620
> Que tuit li oeil m' en esbloissent.
> Contre terre pasmer m'esteut :
> Car ma veue souffrir ne peut,
> Ne porter plus ceste lumiére.

On retrouve ici la symbolique de la lumière déjà chère à Suger, selon laquelle « par la beauté sensible, l'âme engourdie s'élève à la vraie Beauté et, du lieu où elle gisait engloutie, elle ressuscite au ciel en voyant la lumière de ces splendeurs »[1028]. Ainsi, le Paradis est bien le lieu de la surnature, un espace que les hommes ne peuvent appréhender qu'en étant submergés par leurs sens, un espace

[1026] Par exemple, dans la *Passion* de Mons (1501), Marie jeune est jouée par une jeune fille de quatorze ans (Gustave Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. CII ; le *Mystère de sainte Catherine de Sienne* créé en 1468 à Metz confie le rôle-titre à une jeune femme de dix-huit ans. Au sujet de la place des femmes dans les représentations théâtrales, voir Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (éds.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance , op. cit.*, p. 57.

[1027] M. X, v. 418-420.

[1028] Ainsi que l'abbé de Saint-Denis le fit inscrire sur la porte de Bronze de la cathédrale – cité par André Vauchez, *La Spiritualité du Moyen Âge occidental (VIIIe-XIIIe siècle)*, Paris, Points, 2015, p. 176.

composé d'éléments connus mais représentés dans un excès positif qui terrasse le croyant dans la grâce de la rencontre. Si Basile est ébloui par la blancheur extrême des habitants célestes, d'autres personnages sont emportés par la suavité de l'odeur des objets venus d'en haut : l'*oignement* apporté par l'ermite à Ignace en sa cellule est le plus *delictable* qui soit et *souef flairant* (v. 978, 980) ; il a en outre des propriétés magiques qui effacent les blessures causées par la torture infligée au saint ; le lait offert par la Vierge à l'évêque exhale un parfum exceptionnellement doux (v. 663). Ces objets venus du ciel actualisent dans l'espace scénique dédié aux homme la présence divine. Ils se distinguent par leur préciosité ou leur pureté : *vaissiau d'or* et *noble jouel* (M. X)*, coulomb* (M. XXXIX), herbes médicinales (M. XXVII), fontaine (M. XXXIII), la présence divine s'incarne à travers tout l'univers, du métal précieux à l'animal, du végétal aux éléments.

Lorsqu'il n'est pas décrit comme un espace surnaturel, le Paradis fait l'objet d'un silence éloquent : les mystères du Ciel sont destinés à se dérober aux discours des hommes. Par exemple, l'évêque parricide du *Miracle d'un evesque que l'arcediacre murtrit* (M. III) cherche à satisfaire sa curiosité en posant de nombreuses questions au chevalier revenu d'entre les morts pour l'emmener en Purgatoire :

L'EVESQUE
Et qu' est ce la, sire preudons ?
Avez en l'autre siecle esté ?
Y est il yver ou esté ?
Y boit on ne menjue point?
Ne les gens y font il a point 920
Jeuz ne solaz?
LE CHEVALIER
Souffrez, sire, souffrez; helaz !
Qu' ay je veu ? vray Dieu, mercy.
Onques mais chose je ne vy
Si tresorrible. 925
L'EVESQUE
Seigneurs, il a oy de bible:
Il est maistre en divinité.
Dites nous, sire, en verité,
Et par la foy que me devez,
Se de l' autre siecle savez 930
Riens de nouvel.
LE CHEVALIER
Sire, oil bien; mais non pas bel
Pour vous [...][1029]

Si la curiosité des spectateurs peut se récréer dans la contemplation des personnages célestes, elle ne saurait être satisfaite par les mots. Le chevalier-revenant punit déjà le meurtrier en lui interdisant d'imaginer les délices célestes. Royaume de l'ineffable, le Paradis est toujours décrit avec

[1029] M. III, v. 916-933.

parcimonie.

Afin de faire du Paradis un lieu exceptionnel, les *MNDpp* usent de techniques qui distancient le spectateur des habitants célestes ; les actants célestes – hormis Dieu – se distinguent par une beauté qui s'appréhende par la satisfaction des sens. Toutefois, les drames humanisent ces personnages afin de justifier leur représentation, mais aussi d'ériger leur attitude en modèle.

- ***Émotions et corporéité de la Vierge***

Les *MNDpp* sont construits sur une conception sensible et émotive de la divinité, fruit d'une tradition qui s'est établie sur un temps long[1030]. Cette doctrine de la sensibilité divine se prête fort à la mise en scène théâtrale. Sur le plan visuel, la scène des *MNDpp* modèle le Ciel selon les lois de la réalité visible, et emprunte ses codes à la société féodale. Dieu ou la Vierge y apparaissent donc souvent comme des suzerains rompus aux codes de la courtoisie[1031], tandis que les anges s'apparentent à des *sergents* ou des écuyers bienveillants, comme le suggèrent les parentés qu'on trouve dans les discours entre les anges et Dieu et les maîtres et serviteurs[1032]. Les anges se définissent comme bien humains, en *gens plein de leesce*[1033] et sont souvent nommés *seigneurs anges*. Sur le plan émotionnel, la *mesnie Dieu* se distingue par la constance de son amour envers les hommes et entre ses différents membres ; ce sentiment se traduit sur la scène par une joie diffuse et une beauté sans pareille, exprimées à maintes reprises dans les rondels et destinées à « esmerveiller […] les gens », comme le précise Nostre Dame[1034]. Cette métaphysique de l'amour régit entièrement la relation du monde céleste aux hommes. Elle justifie la colère divine ; elle explique également la palette d'émotions affichée par la Vierge. Ainsi, ce n'est pas uniquement la dimension humaine du personnage marial qui régit son émotivité, comme on l'a souvent relevé[1035] : cette sensibilité est en

[1030] Les théologiens des premiers siècles, pétris de culture classique, ont souvent été incommodés par les accès de colère divine dont on trouve maint exemple dans l'Ancien Testament : Dieu, en tant que principe agissant, ne peut être atteint de passion. En reniant la dimension pertubatrice de la passion, en faisant ensuite de la colère de Dieu une conséquence de son amour et ainsi le moteur même de sa relation aux hommes, ces théologiens sont parvenus à légitimer l'émotion divine qui est devenue « la condition même de la puissance de Dieu » ((D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 27-28). Cette nouvelle métaphysique est centrée autour de l'amour : « C'est parce que Dieu est amour qu'il a choisi de souffrir authentiquement comme un homme et en retour, sa Passion est l'expression même de l'infinité de son amour pour les hommes » (*ibid.*, p. 33). Elle reconnaît à l'émotion le pouvoir de convertir les hommes au Bien, par la crainte de Dieu, la pratique de la *caritas* et la promesse de la béatitude. Devenue majoritaire dès le Ve siècle, cette position s'est diffusée largement dans les monastères à partir du XIe siècle, « pour façonner profondément la spiritualité chrétienne » (*ibid.* p. 29). L'émotion devient finalement l'objet d'un discours spécifique au sein de la théologie, notamment sous l'impulsion de Thomas d'Aquin, auteur d'un long exposé sur les passions dans sa *Somme de théologie* (vers 1270) (*ibid*, p. 218 sq.).

[1031] Le Pape se plaint par exemple de la Vierge comme d'un mauvais suzerain (M. VIII, v. 806).

[1032] Par exemple, les serviteurs et les anges cherchent souvent leur chemin ; cette errance momentanée est souvent exprimée sous la forme de la question « *Quel chemin tenrons* ? », souvent renseignée par les maîtres, sur terre comme au Ciel (M. XIX, v. 818 ; XXX, v. 1116/1398 ; XXXII, 410 ; XXXIV, v. 1452 ; XXXVII, v. 3220 sq., …).

[1033] M. XXXIII, v. 1306.

[1034] M. XII, v. 1042-1043.

[1035] Ce problème, aujourd'hui délaissé, a longtemps mobilisé les interrogations. Daniela Musso note en effet que

réalité intrinsèque à la conception métaphysique de l'ensemble du plan divin, une esthétique spirituelle largement partagée à partir du XIIIe siècle par l'ensemble des productions architecturales et artistiques[1036] . Afin de rendre hommage à la puissance médiatrice de la Vierge, les *MNDpp* développent la gamme de ses émotions en lui conférant une dimension humaine complexe – fille, mère, amante et femme – humanité qui, là encore, est inspirée du modèle féminin bourgeois.

Dans la mesure où elle est le personnage principal du corpus, nous concentrerons l'étude autour du personnage marial, en tentant de le caractériser à travers les prismes de ses émotions et de son corps. Son *ethos* n'échappe pas à la fracture stylistique qui semble séparer le corpus en deux parties distinctes : comme de nombreux critiques l'ont relevé[1037], Notre-Dame occupe un rôle plus stéréotypé dans la seconde partie du corpus, tandis que la première (Miracle I à XX environ) développe la complexité du personnage. Celle-ci se renforce dans la diversité des passions de la Vierge, toutes régies par l'amour pour l'humanité. Ainsi, comment la scène résout-elle l'aporie liée à la représentation de la Vierge, à la fois humaine et divine ? Dans quel but développe-t-elle la palette des émotions de ce personnage ? Ces questions seront analysées selon deux perspectives principales. Nous tenterons d'abord de saisir comment le discours marial encode l'émotion et lui confère une valeur pragmatique singulière, en analysant l'exemple de la colère. Dans la mesure où cette émotion est prolongée par un langage corporel, cette analyse nous mènera à chercher dans le discours de la Vierge les indices de sa corporéité : celle-ci semble se construire dans la première partie du corpus, tout particulièrement à travers les scènes de procès et le *Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhesu Crist* (M. V), unique drame à représenter la Vierge de son vivant.

L'émotion la plus spectaculaire est la colère de Notre-Dame dont nous avons constaté la récurrence, particulièrement au début du corpus. À l'époque des *MNDpp,* cette émotion a acquis une

« l'attitude du personnage a souvent interrogé les chercheurs qui dans le passé ont parfois débattu autour de l'orthodoxie de ses comportements et de son langage » *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 164 et cite à cet égard Petit de Julleville (*Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, *op. cit.*, p. 226 sq., Gustave Lanson (*Histoire illustrée de la littérature française*, Paris-Londres, Hachette, 1923, t. 1, p. 148-149) ou Grace Frank (*The medieval French drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954). Nous ajoutons à ces références celle de Marguerite Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, dont le travail cherche régulièrement à qualifier l'attitude de Notre-Dame dans les divers *MNDpp* afin de capter une « parcelle d'âme » de leurs auteurs (p. 4) ainsi que l'ouvrage d'Hélène Luedtke, *Les croyances religieuses au Moyen Âge en France, d'après les pièces du théâtre sérieux des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [thèse de doctorat, Université de Lausanne, 1911]. Enfin, Yvette Fallandy a proposé une synthèse de l'orthodoxie mariale dans son doctorat (*The Role of the Blessed Virgin in the Miracles de Nostre Dame par personnages*, Ph. D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1958) et un article : « A Reexamination of the Role of the Blessed Virgin in the" Miracles de Nostre Dame par personnages" », *Philological Quarterly*, 1964, vol. 43, n° 1, p. 20-26.

[1036] Sur cette question, voir André Vauchez, *La Spiritualité du Moyen Âge, op. cit.*, p. 177.

[1037] Pierre Kunstmann, « The Virgin's Mediation: Evolution and Transformation of the Motif » art. cit. ; D. Musso, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 166 ; M. Stadler-Honegger, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 169.

certaine noblesse, notamment grâce à Thomas d'Aquin[1038], puisqu'elle suppose « un certain sens moral » et un « sens du juste et de l'injuste[1039] », comme le soulignent Damien Boquet et Piroska Nagy. Conformément à son rôle d'avocate[1040], Marie exprime une colère souvent verbeuse : elle tempête contre le diable (M. I), morigène l'abbesse enceinte (M. II), insulte le pape simonieux (M. VIII), se répand en imprécations jalouses contre le chanoine qui a quitté son abbaye (M. XIX). La rage de cette Vierge au verbe haut atteint son paroxysme lorsqu'elle réclame vengeance auprès de son Fils pour le meurtre d'un évêque. Mais dans ce cas, la Vierge refuse le cadre rituel de la descente et le dialogue avec le criminel : à son acmé, sa colère s'abîme paradoxalement dans le silence par lequel elle abandonne le pécheur. Ses différents accès de colère peuvent entretenir quelques points communs dans leur exorde lorsqu'elle recourt à l'épizeuxe :

Miracle de l'abbesse grosse (M. II)	*Miracle d'un chanoine qui laissa son abbaie* (M. XIX)
NOSTRE DAME Sote, sote, quel reconfort As tu ores de ton pechier? 870 Conment t' osas tu entechier En tel vice n'en tel ordure Conme du pechié de luxure, Dont ton bon nom si perdu as, Que bien voiz que tu en seras 875 A honte a touzjours mais livrée, Se par moy n' en es delivrée ?[1041]	Dy moy, dy moy, tu qui de cuer Par samblant amer me soloies 840 Et qui maintenant me tenoies En disant nonne pour si belle, Conment est ce, se je suis telle, Que pour autre femme me laisses ?

Particulièrement abruptes, les invectives de la Vierge sont traduites dans le discours par une rhétorique qui suggère à l'acteur/actrice de feindre un « *engagement fort* […] par rapport à son dire »[1042], comme le signale Gabriella Parussa à l'égard des interjections au théâtre – ce qui nous semble pouvoir également s'appliquer aux figures de répétition. La syntaxe participe ainsi aux indices de « posture vocale » (« intonation et rythme »[1043]), tout comme les modalités particulières telles que l'interrogation (M. II, v. 870, 875 / M. XIX, v. 1160) informent sur la prosodie du texte. Une attention particulière au texte permet ainsi de restituer une partie du contexte de la

[1038] Pour Thomas, la colère est « un ébranlement de l'âme provoqué par un outrage » (*Summa teologiae,* Ia-IIae, q. 47, a. 1, trad. *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1997, p. 184), cité par D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 222.

[1039] *Idem.*

[1040] Rôle important des *MNDpp* (M. I, III, XIV, XXXVI) mais aussi au XIVe siècle, comme l'atteste par exemple l'*Advocacie Nostre Dame* (Gaston Raynaud et Anatole de Montaiglon (éds.), *L'Advocacie Nostre Dame et la chapelerie Nostre-Dame de Baiex, poème normand du XIVe siècle: imprimé en entier pour la première fois , d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque d'Evreux*, Paris, France, Académie des bibliophiles, 1869).

[1041] M. II, v. 869-877.

[1042] Gabriella Parussa, « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques » dans *Actes du Ve colloque de l'AEIMF, juin 2014*, Helsinki, à paraître, p. 209. Nous remercions vivement Gabriella Parussa de nous avoir transmis cette communication avant sa publication.

[1043] *Ibid.*, p. 210.

performance, partiellement encodée par le matériel rhétorique, syntaxique.

On percevra mieux les particularités gestuelles de la colère mariale par une comparaison avec le discours diabolique, censément à son opposé. Ci-dessous sont mis en regard deux répliques véhémentes, l'une de la Vierge adressée à un pape coupable de simonie, l'autre du diable s'impatientant contre Jehan Crisothomes qui refuse d'écrire les mots que le diable veut lui inspirer :

La colère de Nostre Dame (*Miracle du Pape qui vendist le basme*)	La colère du diable (*Miracle de saint Jehan Crisothomes*)
NOSTRE DAME Vil charoingne ou il n' a qu'**order**, Plain de la Dieu inimitié, 680 *Fuy* de cy, *fay* que despechié Soit ce lieu qui est ma maison De toy tost sanz arrestoison, Car d'**ordure** elle est toute plaine Tant conme chose si vilaine 685 Con tu es cy dedanz demeure; Et pour ce *te conmans* qu' en l'eure *T' en voises* de cy, sanz plus estre. *Ralons men* en gloire celestre, Mes chiers amis[1044]. 690	LE DYABLE Tu n' aras ja tant de bon sens, Ne te ventes mie si tost, Que tu en escrises un mot. 715 Meschant, icy peuz enragier : Des bestes te feray mengier, Puis que tu n' as de moy que faire Et que tu fais tout mon contraire. *Voy* la ton enque, *voiz*, *escriz* ! 720 Fort sera se tu fais escriz, Quant enque n' as[1045].

À un premier niveau, ces deux discours ont une valeur pragmatique identique : ils cherchent à faire réagir et agir le destinataire premier, le personnage. Par conséquent, on reconnaît des outils linguistiques identiques dans les deux discours[1046] : les ressources lexicales – insultes (soulignées) ou polyptotes (en gras) – la syntaxe, faite de répétitions (M. II, v. 720), ou encore les modalités – injonctions (en italiques)[1047] figurent assez précisément l'état d'âme qui doit être feint par les personnages. On remarque peu de procédés proprement littéraires, ici comme dans le corpus en général – mis à part, bien sûr, la versification qui impose à l'énoncé le rythme de la rime et du vers. La langue de la Vierge et du diable reproduisent d'assez près ce qu'on peut imaginer d'une admonestation selon les lois de la conversation courante. On peut éventuellement relever quelques discrètes allitérations ([f] v. 681, [t] v. 683, [d] v. 686). L'expression des émotions affiche donc une

[1044] M. VIII, *Miracle de un pape qui vendist le basme*, v. 679-690. vol. I, p. 378 (toutes les références au texte renvoient à l'édition en 8 volumes des *Miracles de Nostre Dame par personnages* par Gaston Paris et d'Ulysse Robert, Paris, Firmin Didot pour la Société des Anciens Textes Français , 1876-1893.

[1045] M. VI, *Miracle de saint Jehan Crisothomes*, v. 703-712, vol. I, p. 278.

[1046] Charles Baly, cité par Gabriella Parussa, a identifié les éléments linguistiques propres à l'affectivité (« La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques », art. cit., p. 204).

[1047] Nous ne prenons pas en compte les modalités prosodiques qui relèvent de l'interprétation de l'éditeur du manuscrit au XIXe siècle, mais seulement celles qui se devinent à travers les marques morphosyntaxiques.

simplicité visant la transparence et l'expressivité de l'énoncé.

Toutefois, malgré des outils communs, la différence morale des personnages transparaît. D'abord, le discours de la Vierge témoigne d'un vocabulaire plus soutenu et varié que celui du diable : dans le discours de Nostre Dame, les insultes appartiennent au champ lexico-sémantique de la pourriture ; plus métaphoriques, ces insultes sont plus efficaces sur le plan expressif que le simple « meschant » du diable. Chez ce dernier, on note d'ailleurs la récurrence, concentrée en quelques vers, des procédés de répétition *(voiz*, v. 720 ; *escriz*, à la rime, v. 720-721 ; *enque* v. 720-722). Le diable concentre toute sa verve dans ces deux derniers vers : en étant répétées, ses injonctions prouvent leur inefficacité. Par cette faiblesse rhétorique, le diable trahit son échec.

Ainsi, bien qu'ils encodent la même émotion, ces discours indiquent des corporéités, des gestualités différentes qui produisent chez le public des effets différents. Le discours, combiné à une attitude appropriée, doit émouvoir pour mouvoir, pour inciter l'interlocuteur , mais aussi le public, à agir sur son propre comportement.

Dans le premier cas, la colère de la Vierge est une manifestation de son sens de la justice : la bassesse du langage employé dans la colère ne remet pas en cause la vertu du personnage qui s'exprime. Entourée par ses anges, Nostre Dame acquiert une prestance royale : sa colère trouve une conclusion dramatique lorsque la Reine des cieux quitte la scène en faisant montre de son autorité sur les anges, mués en véritables *sergents,* par l'injonction « ralons men » (v. 689). Inventive, métaphorique, la colère de la Vierge semble avant tout verbale ; elle est peut-être prolongée par un geste signifiant au Pape de sortir de l'église[1048]. Cette attitude contraste en tous points avec celle du diable : pris dans une boucle de répétitions verbales – mais aussi situationnelles, puisqu'il essaie en

[1048] Sur ce point, un renfort iconographique serait utile. À notre connaissance, il existe toutefois peu de représentations de la Vierge courroucée, puisqu'il semble naturel de préférer la représenter dans ses aspects positifs de médiatrice miséricordieuse. La miniature du *Miracle* dans notre manuscrit choisit de figurer la colère de la Vierge en la déplaçant sur les anges, qui chassent le pape à coups de pieds en dehors de l'église, ce qui révèle que dans l'iconographie, les anges sont investis d'une émotivité plus humaine que celle de la Vierge. On trouve toutefois un exemple enluminé de la colère virginale dans le Ms. 0551 de la Bibliothèque de Besançon, f. 13*,* daté de la fin du XIIIe siècle : il s'agit de l'illustration du *Miracle de Théophile* des *Miracles de Gautier de Coinci* [annexe II, fig 45] . Notre-Dame y désigne une statue de la Vierge à l'enfant pour reprocher à Théophile de les avoir oubliés, elle et son fils. Le visage de la Vierge semble froid, nullement déformé par le colère ; elle indique par son bras, dans un mouvement assez gracieux, une statue de Vierge à l'enfant. Elle tourne sa tête à gauche, vers Théophile qui l'implore, mais son corps fait face à la statue, située à droite de la scène historiée. Cette posture symbolise la place médiane qu'occupe Marie dans la hiérarchie céleste. Au théâtre, le corps ne peut avoir la même charge symbolique que dans l'enluminure, qui synthétise un moment de l'histoire ; toutefois, cette image donne une idée de la mesure inhérente à la gestualité de la Vierge. Le courroux de la Vierge apparaît en outre sur le tympan nord de la cathédrale de Notre Dame de Paris, mais cette fois dirigé vers le diable (on y voit la Vierge saisir violemment la charte de ses griffes) – sur ce point, voir T. Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, *op. cit.*, p. 509. D'autres miniatures du courroux de la Vierge sont analysés par Barbara Srebo-Fila, « *Miracle de un pape qui vendi le basme*. Analyse comparée du texte et de la miniature d'un *Miracle de Notre Dame par personnages* », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1993, vol. 100, n° 2, p. 155-164.

vain de piéger Jehan – le démon traduit par son discours la *gesticulatio*[1049] qu'il devait afficher sur la scène. Le personnage hante le champ scénique, à la différence de la Vierge qui ne descend du ciel que pour y remonter aussitôt ; il use d'un langage qui le ridiculise, comme le signale notamment son obsession de « l'enque » ; la moquerie fielleuse, adressée à Jehan, « icy peux enragier » v. 716, s'applique ironiquement plus au locuteur qu'au destinataire. Les imprécations du diable sont ainsi formulées de telle manière qu'elles sont mises à distance par le public.

Bien que l'analyse textuelle ne fournisse aucune réponse définitive sur les possibilités de représentation, elle atteste du moins le fort engagement émotionnel et corporel de la Vierge dans l'intercession. Sa voix, encodée par une rhétorique persuasive, n'est qu'une facette de son attitude : de fait, l'*ethos* de la Vierge se définit par son corps.

Cette humanisation extrême de la Vierge tient à deux phénomènes principaux. D'un côté, en tant que médiatrice, Marie endosse régulièrement un rôle d'avocate qui la mène à user d'arguments émotionnels. Pour agir sur son Fils, nous l'avons vu, elle met en jeu son corps ; elle exhibe particulièrement deux parties de celui-ci, ses mains et sa poitrine. De l'autre, le corps de la Vierge et les émotions qu'il affiche sont le sujet d'un drame judicieusement placé à la tête du corpus, dans le seul Miracle évangélique, *Le Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhesu Crist* (M.V). Cette représentation contribue à humaniser le personnage marial dans l'esprit du public et du lecteur du manuscrit.

Le Procès de Paradis met tout particulièrement en scène les paradoxes liés au corps de la Vierge. Lorsque celle-ci intervient auprès de son Fils afin de défendre un pécheur ou bien de réclamer sa vengeance[1050], elle met en jeu son corps de manière littérale[1051].

Miracle de l'enfant donné au diable	*Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit*	*Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra*
NOSTRE DAME Doulx chier filz, **vez cy** la [mamelle Dont je te norry bonnement : Si te pri de cuer humblement Que par ta debonnaireté	NOSTRE DAME […] Filz, entens cy a mes recors: Ne me soiez durs ny estouz, Tu qui debonnaire es a touz; Je te couchay de **ces** mains belles,	NOSTRE DAME Chier filz, nous deux a vous venons Conme a souverain Dieux et roy. Sire, **vecy** le corps en quoy Tu preis vraie humanité, Sanz corrompre virginité.

[1049] Sur ce terme, voir la définition proposée par J. C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 30.

[1050] Pour une analyse détaillée du « procès de paradis » dans les *MNDpp*, on se reportera à l'analyse de Daniela Musso, qui envisage le substrat mythologique des rôles de mère et d'avocate de la Vierge – Daniela Musso, « Notre-Dame avocate et mère dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* : la scène à faire du procès de Paradis et la fée nourrice » art. cit.

[1051] Le *Miracle de Pierre le Changeur*, situé à la fin du corpus, compte également une scène d'intercession, mais ne réserve qu'un rôle limité à la Vierge.

Aies de cest enfant pité, Doulx chier filz, pour amour [de moy[1052].	Je t' alettay de **ces** mamelles, En vivant fu morte avec toy Quant en croiz moruz : entens [moy, Doulz filz Jhesus[1053].	**Vezcy**, filz, aussi les mamelles Dont te norri; **vezcy** les belles Mains que feis qui te levérent, Qui te baingniérent et couchiérent Et te servirent en t' enfance De quanqu' ilz orent de puissance A moult grant soing[1054].

Le lexique anatomique se développe autour de deux organes principaux : dès le troisième *Miracle*, la Vierge ajoute à la force persuasive de sa poitrine l'image de ses mains. Convoquer cette partie du corps permet d'élargir le rôle de la mère à celui de l'éducation, tandis que les *mamelles* associent le personnage à la nourriture. Cette forte présence du corps dans le discours suggère que les paroles de la Vierge ont été prolongées par le geste, ainsi que l'indiquent les présentatifs *vez cy / Vezcy* ou le démonstratif *ces* (en gras dans le texte). À ce titre, les *MNDpp* ne présentent pas d'originalité particulière : une rapide incursion dans l'iconographie ou le répertoire théâtral contemporains – du XIIIe au XVe siècle – prouve la vogue de l'image de la Vierge offrant sa poitrine à son fils[1055]. Le corpus reprend l'image à son compte afin d'ajouter au pathétique du personnage marial, icône maternelle et sensuelle. Épouse et mère, femme et jeune fille, la Vierge joue de ses multiples facettes pour offrir à Dieu, en sa seule personne, un concentré des ambivalences de la féminité. Mais auprès du public, le corps de la Vierge médiatrice apparaît plus largement comme une version idéalisée et allégorique de la miséricorde divine. De fait, si la Vierge évoque son corps, c'est également pour rappeler son Fils à son humanité et toucher par ce biais sa nature sensible. Ce type d'argumentaire permet, à un second niveau, de pallier la quasi-abstraction de la figuration de Dieu sur la scène. Ainsi, l'exhibition du corps marial est un détour supplémentaire par lequel le drame figure l'humanité du Christ, dans ses dimensions corporelle et émotionnelle.

La réaction divine à ces différentes requêtes permet d'entrevoir la force pragmatique que l'on pouvait prêter à ces arguments sensibles. D'abord complaisante, la bienveillance de Dieu s'assèche au fil des Miracles. Dans le *Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra*, le Christ / Dieu semble

[1052] M. I, v. 1358-1363.
[1053] M. III, v. 810-817.
[1054] M. XIV, v. 706-717.
[1055] Dans le domaine de la performance, *L'Advocacie Nostre Dame* est un bon exemple. Sur la genèse de ce texte, voir notamment Denis Hüe, « Autour de l'*Advocacie Notre Dame*, de la narration à la dramatisation » dans Corinne Denoyelle (éd.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, *op. cit.*, p. 141-168. Sur le rôle de Marie avocate et sur les arguments pathétiques de la scène, voir Gérard Gros, « L'avocate et sa vocation : étude de la dramatisation d'une propriété mariale dans l'*Advocacie Nostre Dame* » dans Jean Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa (éds.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières, op. cit.*, p. 125-140 ; Denis Hüe, « La Vierge et la loi : Marie Avocate » dans actes du colloque *La Permission et la sanction : théories légales et pratiques du théâtre (1400-1600)*, novembre 2009, Amsterdam, disponible en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00629856/en. Concernant les représentations iconographiques, on trouve des exemples assez nombreux d'enluminures représentant Marie découvrant son sein à son fils, notamment dans les nombreuses versions du *Speculum Humanae Salvationis* de Vincent de Beauvais.

même rompu aux méthodes de sa mère :

Miracle de l'enfant donné au diable	*Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit*	*Miracle de un prevost que Nostre Dame delivra*
DIEU J'en feray ce que faire doy, Ma doulce chiére mére amie. Qui vous ayme il ne vous het mie, S'est sage qui vous ayme et [croit[1056].	DIEU Ma doulce mére, levez sus Et de moy plus vous approuchiez; Qui vous meut que me reprouchiez Ces choses cy[1057] ?	DIEU Mére, dites moy quel besoing Vous fait ce dire[1058].

Dès le troisième *Miracle*, Dieu semble percevoir les intentions de la Vierge dans la mise en scène pathétique de son corps, puisqu'il assimile l'exorde pathétique de la plaidoirie mariale à des *reproches*. De fait, c'est par le recours à la prémunition (artifice rhétorique rendant impossible le choix de la froideur pour le juge suprême) qu'on voit se déployer lorsque Marie imagine Dieu refusant d'accéder à sa requête – que la Vierge peut déployer son argumentaire sensible. Ainsi, d'un miracle à l'autre, l'accent se porte de plus en plus sur la relation filiale, tandis que les hypocoristiques s'effacent, ainsi qu'en témoignent les changements dans l'apostrophe (on passe de *ma douce chière amie* à *ma douce mére* puis *mére).* L'affabilité du Fils décroît à mesure que se déploie le corps de sa Mère sous ses yeux de juge : cet antagonisme charge la scène d'un comique discret qui ne fait que renforcer l'assurance du triomphe de la Vierge. En effet, la lucidité de Dieu sur la dextérité judiciaire de sa Mère n'entrave en rien son obéissance, puisque l'issue du jugement est toujours conforme aux souhaits de Notre-Dame, qui prouve à chaque fois ses talents d'avocate.

Ainsi, la scène du procès contribue grandement à ciseler le profil émotionnel de Marie. Sa sensibilité est au fondement même de son action médiatrice. Cette capacité à être *mue* (cf. M. III , v. 820) lui permet en outre de s'adapter aux émotions de ses interlocuteurs et ainsi de faire plier l'inflexibilité divine. La Vierge figure donc au sein du corpus la représentation idéale de l'efficacité du Verbe, qui repose sur une appréhension subtile des caractères individuels. Elle concentre en elle tout le pouvoir de conversion que s'assigne le drame. Malgré cette émotivité, l'*ethos* marial des *Miracles* se différencie foncièrement de celui des *Passions*, dans lesquelles la Vierge explore essentiellement le registre de la compassion[1059]. Par exemple, la Vierge ne semble jamais s'essayer

[1056] M. I, v. 1364-1367.
[1057] M.. III, V. 818-821.
[1058] M. XIV, v. 718-719.
[1059] Sur ce point, voir notamment l' article de Lydie Lansard, « “J’avoye si grant dueil en mon cueur que je ne le povoie dire”. La compassion de la Vierge dans les *Passions* narratives de la fin du Moyen Âge » dans *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, *op. cit.*, p. 81-88 pour les *Passions* narratives des XIVe et XVe siècles et celui de Stéphanie Le Briz-Orgeur, « La Vierge Marie dans les *Passions* des domaines d’Oc et d’Oïl (XIIIe-XVe s.) : de la mise en drame de la compassion à la création d’un personnage dramatique » dans *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, *op. cit.*, p. 97-104 pour le développement de la compassion mariale au

aux pleurs, ou tout au moins, ne met pas en avant ce type de manifestation physique. Si elle peut prendre un rôle d'adjuvante, sa propension à l'action ne la mène jamais à la passivité des larmes, qui sont davantage le propre des personnages humains, terrestres.

Le *Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhesu Crist* est la deuxième source à laquelle s'abreuve et se fortifie l'*ethos* émotionnel de la Vierge. Seul *Miracle* biblique représentant Marie de son vivant, le drame apparaît judicieusement au début du corpus afin de consolider la dimension humaine du personnage et dele rendre définitivement plus accessible au public / lectorat. La Vierge y développe la palette des émotions qu'elle joue dans le reste du corpus, pendant que le chœur formé par les personnages secondaires esquisse le corps paradoxal de la Vierge.

Le *Miracle*, divisé en trois épisodes, commence par l'accouchement de Marie. Largement amplifié, cet épisode invite le public à concentrer son attention sur le mystère de l'Immaculée Conception, tandis que le corps de la Vierge fait l'objet d'une mise en valeur particulière. Ainsi Zebel souhaite-t-elle le confort à la future mère lorsqu'elle entre dans la grange :

ZEBEL
[...]
Entrez ens. Dieu vous y doint joie 75
De vostre corps[1060] !

Probablement lexicalisée, l'expression associe malgré tout par une sorte de prescience les douleurs corporelles de la *gésine* à la satisfaction de son résultat. Cette *joie* est également celle de Michel et Gabriel, qui lui rendent hommage en un rondel – réitérant ainsi la convention dramatique qui garantit, à travers le corpus, l'immuabilité du personnage :

Car du fruit avez esté l'ente
Qui de nient crea tout le monde[1061]. 285

La métaphore végétale universalise le rôle de la Vierge en lui conférant le rôle de mère du monde. Le rondel, en tant que morceau poétique, convertit l'histoire humaine en histoire sacrée.

Si la matérialité conférée à l'histoire permet de satisfaire la curiosité du spectateur, elle ne garantit pas l'accès aux mystères de la Foi. Une fois l'accouchement terminé, Zebel témoigne de la virginité de Marie, en faisant de nouveau référence au corps de la jeune mère (« ains est vierge de corps entiére / Car je l'ay bien huy esprouvé » v. 169). Montrée, démontrée, la virginité miraculeuse est exhibée mais ne saurait pourtant résoudre son mystère : aussi Salomé est-elle punie lorsque,

sein des productions théâtrales.
[1060] M. V, v. 75-76.
[1061] *Ibid.,* v. 284-285.

incrédule, elle veut trouver des preuves de l'Immaculée Conception en touchant le corps de Marie :

SALOMÉ
Certes, c' est chose si nouvelle 185
Que se de mes yeulz ne veoie
La dame, et de mes mains touchoie,
Je ne croiroie point tel dit;
Pour ce maintenant sanz respit
L' iray veoir et puis taster. 190
Lasse! j' ai perdu le taster.
Lasse! lasse! lasse! mes mains
Ay perdu[1062].
[...]

Le discours de Salomé amplifie la gravité de la punition par l'usage de la métonymie : les *mains* qu'elle dit avoir perdues désignent probablement uniquement son sens du toucher. De cette manière, la *ventriére* incarne de manière tangible le mauvais usage des sens : dans le domaine du sacré, la foi doit préexister à la recherche de signes. Point aveugle du drame, le mystère de la virginité fait l'objet de tous les discours et de toutes les exhibitions sans jamais être résolu. De fait, l'incarnation de Marie a partie liée avec l'humanité christique, par laquelle elle accroît sa dimension sacrée.

Cette relation filiale naît et perdure dans la souffrance : chaque épisode de la vie mariale est déterminé par l'horizon de la Passion, ainsi que le prédit Syméon, lors de l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple (Luc, 2-22) :

SYMÉON
Ains est filz de Dieu, c' est la somme, 560
Qui pris a corps et nouvelle ame;
Et pour ce je vous di bien, dame,
Qu' a l' eure de sa passion,
Pour la grant tribulacion,
Dame, qu' endurer li verrez 565
Si tourmentée en cuer serez
Que la douleur qu' il souffrera
Parmi vostre ame passera,
Et sa mort vous sera a mort[1063]. 570

Ainsi, le drame de la *Nativité* permet de renverser la perspective habituelle des quarante *MNDpp.* Pourtant, elle tend à montrer la validité de la perspective traditionnelle qui consiste à rejouer inlassablement les souffrances du Christ à travers la mise en scène des souffrances humaines. En devenir, la Passion existe déjà à travers l'incarnation de la Vierge, tout comme elle existe encore pour chaque spectateur. En portant l'attention vers le corps souffrant de la Vierge, le drame satisfait l'appétit d'images du spectateur tout en rendant le personnage disponible à l'identification.

[1062] *Ibid.*, v. 185-192.
[1063] *Ibid*, v. 560-570.

Par delà l'exhibition de son corps, la Vierge développe dans ce drame une émotivité toute maternelle. Lorsque Jésus disparaît pour débattre avec les docteurs de la Loi, la Vierge montre tous les signes de l'angoisse et de la tristesse. L'épisode, récriture de l'Evangile selon saint Luc (2, 41-52), est divisé en deux scènes alternées : d'un côté, Jésus discutant avec les Docteurs de la Loi et de l'autre, Marie et Joseph inquiets, cherchant leur Fils. La version dramatique amplifie largement le pathétique de la scène, en développant tout particulièrement l'angoisse de Marie. Une fois la fête de Pâque terminée, Joseph et Marie souhaitent quitter Jérusalem. Marie constate alors la disparition de leur Fils ; elle en conçoit aussitôt une folle inquiétude (v. 665-668). Celle-ci est exprimée à l'aide de moyens lexicaux et syntaxiques précédemment identifiés : champ lexico-sémantique de la tristesse, exclamations, interrogations traduisent assez précisément l'état d'âme du personnage. L'expression « Lasse ! » revient onze fois en quelques trois cents vers, parfois associé à l'interjection *haro* dont on sait qu'elle « exprime[...] toujours la souffrance[1064] ». Véritables « geste[s] voc[aux][1065] », ces petits mots constituent les coordonnées d'un état émotionnel particulier, entre tristesse et souffrance. La scène gagne en pathétique lorsque Marie mobilise de puissantes métaphores qui, de nouveau, mettent en jeu son corps de mère :

NOSTRE DAME
E! Diex, or est li mien dueilz granz,
Et ce n' est mie sanz raison.
Hé! biau filz, par quelle achoison 885
De moy t' es ainsi departiz?
Mon cuer a grant doleur partiz,
Et me fais plaine de destresce.
Lasse! lasse! filz, coment est ce
Que de moy es si esloingniez ? 890
E! lasse! et que le m' enseigniez,
Bonne gent, se le savez point.
Il m' est avis que l' en me point
Et fiert d' un glaive en chascun membre
Quant de mon enfant me remembre, 895
Que ne truis mie[1066].

L'expression de la douleur se saisit d'images topiques (le cœur fendu, v. 887) ainsi que d'images plus originales, mais aussi plus violentes (v. 893-895). L'émotion de la Vierge est donnée à voir à travers une souffrance soutenue par la puissance évocatrice du verbe. L'image du glaive transperçant chacun des membres de Marie lie implicitement l'inquiétude de la mère à la mort de son Fils, en suggérant l'image des cinq plaies du Christ. Cette évocation fait de cet épisode une anticipation tragique de la Passion, dont l'héroïne est cette fois la Vierge Marie. Cette dernière

[1064] G. Parussa, « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques », art. cit., p. 208.
[1065] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, *op.. cit*., p. 74-78 cité par G. Parussa, « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques », art. cit., p. 206.
[1066] *Ibid*, v. 883-896

donne ainsi à voir un *planctus* avant l'heure dans lequel elle fait montre d'une compassion maternelle confinant à la Passion. Peu avant la résolution de l'épisode, la Vierge ajoute à l'arsenal des démonstrations sensibles de sa détresse l'image des pleurs :

> NOSTRE DAME
> Sire, allons ou il vous plaira,
> Pour Dieu et me laissiez en paiz.
> Pour li ne vueil user jamais
> Qu'en pleur mes ans[1067].

Cette ténacité de la Vierge dans la souffrance de la compassion, la force des images et des gestes employés justifient l'image de la mère miséricordieuse au sein du corpus autant qu'elles donnent à voir la profondeur du sentiment maternel, dont chaque drame du corpus propose une variation. Ce souci de l'humanité se traduit par une mobilité, une *in-quiétude* qui mène la Vierge à se déplacer partout et dans toutes les situations.

Ainsi, le *Miracle de la Nativité*, véritable laboratoire du personnage marial, justifie en le donnant à voir le corps de la Vierge dans sa matérialité terrestre et la diversité de ses émotions. Il contribue également à épaissir le mystère de l'Incarnation en exhibant les prémices de la vie de Dieu sur terre. Dans ce Miracle, le *travail* de l'accouchement est donné à lire comme une joie infinie ; dans le même temps, le drame relie les diverses souffrances de la Vierge à la douleur de la Passion à venir.

Ainsi, lorsque la figure d'abord polyédrique de Nostre Dame lisse ses arêtes au fil des *Miracles* et s'adoucit, c'est pour concentrer toute son ardeur dans la compassion, véritable moteur de son intercession. On pourrait voir dans ce phénomène un raidissement de la forme du miracle, qui, en évoluant, adopte des codes moins souples dans cette scène à faire afin de déployer ailleurs son originalité. On peut également supposer que les vicissitudes du temps ont engagé les auteurs à atténuer les aspects négatifs de la Mère universelle afin de ne plus offrir que l'image de sa main secourable. Cette simplification de son rôle entraîne un certain assèchement : la corporéité de Marie transparaît moins à travers son discours. Toutefois, en jouant sur les infinies nuances des émotions humaines, les *MNDpp* font de la Vierge une figure polymorphe cohérente : l'amour de la Vierge pour son fils équivaut toujours à son amour pour le genre humain. Tout langage, des mots aux larmes, suffit à obtenir sa grâce – son attitude à l'égard de l'abbesse en est le parfait exemple :

> NOSTRE DAME
> My ami, droit a celle abbesce
> Qui si devotement m' appelle; 850
> Car une priére si belle

[1067] M. V, v. 903-906.

M' a fait et si trespiteable
Que je li soie secourable,
Que par pitié mon cuer destraint,
Et ses lermes m' ont si contraint 855
Qu' il convient que je voise a lui[1068].

La commisération de la Vierge se nourrit des interactions du verbe et de la chair : si les mots ont un effet pathétique qui touche au cœur (854), siège de l'amour spirituel, les larmes, « signe de religion au sens étymologique du mot »[1069], ont une force prescriptive qui invalide tout autre argument.

Malgré la diversité des techniques employées, les *MNDpp* opèrent un partage très clair des émotions célestes : à Dieu la froide inflexibilité teintée de bienveillance, à la Vierge les émotions bigarrées de la colère, de l'inquiétude et de la compassion, que le cinquième *Miracle* du corpus semble justifier en représentant Marie dans sa vie terrestre. Dans le cadre très normé de la descente de Paradis, le Ciel apparaît au public dans toute sa complexité sensible ; c'est ainsi qu'il exerce auprès de chacun sa séduction. De fait, en donnant à voir la joie et la beauté des hôtes du Paradis, les quarante *Miracles* en font un au-delà hautement désirable, tandis qu'en humanisant ses habitants par le jeu des corps et des émotions, ils rendent le lieu accessible. Toutefois, si la destination est attrayante, le chemin pour y parvenir nécessite d'être indiqué. Aussi, pour mieux guider le public dans cet accès au Ciel, les *Miracles* anticipent l'incidence seconde du spectacle en représentant sur scène les émotions attendues. Cette mission est confiée aux personnages secondaires auxiliateurs, représentations idéalisées des spectateurs au sein de l'intrigue.

b. La réflexivité des émotions sur scène

En analysant l'adaptation de *La Manekine* en *Miracle* dramatique, Marie-Madeleine Castellani remarquait que

> l'absence de description de l'intériorité des personnages, et la présence sur scène de rôles beaucoup plus violents, sont propres à susciter la pitié chez le spectateur ; celle-ci est en quelque sorte relayée par des personnages qui entourent les principaux protagonistes, ainsi les chevaliers de Hongrie pleurent et se lamentent sur le sort de Joïe comme le feront ensuite les chevaliers ou les demoiselles d'Écosse sur la jeune femme et son enfant ; tous constituent une sorte de chœur qui commente l'action[1070].

[1068] M. II, v. 849-856.
[1069] Jacques le Goff, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 875, cité par Piroska Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge: un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 16.
[1070] M.-M. Castellani, « Du roman au théâtre : *La Fille du roi de Hongrie, Miracle de Notre dame par personnages* », art. cit., p. 121.

Cette organisation énonciative, qui consiste à confier le commentaire de la situation dramatique à des personnages secondaires, a tout de l'épiphénomène. Cette disposition se retrouve partout dans le corpus : les personnages évoqués par Marie-Madeleine Castellani participent pleinement à la mission pédagogique du drame, en anticipant la réaction du public lors du spectacle. Cette conception à plusieurs niveaux de la réception offre au spectateur un miroir de son profil émotionnel, qui lui indique, en retour, le comportement qu'il est censé adopter : l'imitation, lorsque le personnage s'inscrit dans un paradigme positif, ou la distanciation, quand il s'agit d'un contre-modèle ou d'un antagoniste. Cette réflexivité de l'émotion sur scène a pour effet de créer une « communauté émotionnelle éphémère »[1071] qui fédère les spectateurs en un public ; dans le même temps, elle contribue à consolider les liens de la communauté réelle de la confrérie des Orfèvres dans l'approbation ou le rejet collectifs de certains comportements vus sur scène. Cette cohésion du groupe, qui se fait et se défait au rythme des situations dramatiques, semble se fédérer particulièrement grâce à la glose que les personnages secondaires font de leurs propres émotions. En effet, pour susciter la pitié ou l'exclusion, la description simple et directe des manifestations physiques des émotions qui animent les personnages renforce la puissance évocatrice du jeu des acteurs. Nous examinerons la façon dont sont mises en valeur deux émotions qui ont la particularité de se traduire par une mécanique corporelle aussi visible que mystérieuse : les larmes et le rire. Si les premières ont le don de fédérer presque systématiquement la communauté dans la pitié, le rire est une manifestation de l'altérité, dont il s'agira de sonder les différentes facettes.

- ***Le pouvoir des pleurs***

L'expression de la tristesse et de la douleur n'est d'abord pas considérée au Moyen Âge comme un trait particulièrement féminin – dans le domaine de l'épique, il revient aux hommes de pleurer la mort des leurs (Achille pleurant Patrocle, Charlemagne pleurant Roland...). Entre mécanique corporelle, émotion et signe religieux, les larmes constituent un signe qui évolue au gré des mutations théologiques et des pratiques dévotionnelles. À la fin de la période médiévale, les larmes deviennent un signe parmi d'autres de « l'investissement de l'homme par le divin »[1072]. C'est ainsi que naît l'idée que le corps et l'émotion peuvent façonner l'esprit et le rendre ouvert à la conversion dans la pénitence. Les larmes jouent un grand rôle dans cette démarche :

> Les grands prédicateurs tiennent alors pour une tâche inhérente à leur fonction de faire pleurer

[1071] Voir Barbara H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, *op. cit.*
[1072] P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen âge*, *op. cit.*, p. 411.

> leurs auditeurs ; et tant les observateurs que les participants de ces événements collectifs considèrent les pleurs de pénitence ou d'émotion comme quelque chose que l'on peut apprendre à provoquer. Ces pleurs collectifs deviennent un acte rituel, formel et volontaire, stimulant l'émotion tant de ceux qui pleurent que de leurs spectateurs ; enfin, les pleurs doivent influencer Dieu, destinataire du rituel religieux[1073].

Dans les *MNDpp*, la monstration des pleurs sur la scène induit chez le public un processus affectif tout à fait comparable aux émotions pénitentielles suscitées par les sermons : le spectateur – comme le personnage – passe successivement par les étapes de la tristesse, de la pudeur, de la crainte de Dieu, et enfin, conclusion sensible à ce processus, des larmes du soulagement. Instrument de conversion intérieure, les larmes deviennent également une arme de normativité religieuse : les pleurs signalent aux autres membres de la communauté l'ouverture de l'individu à la présence divine, indiquent sa conversion intérieure, et incitent à l'imitation. En outre, elles constituent un instrument de structuration politique, en soudant la communauté dans la reconnaissance collective de la souffrance du protagoniste. Enfin, les larmes constituent un ingrédient littéraire essentiel au *pathos* dramatique : en tant qu'histoires extraordinaires, souvent tenus pour ancêtres du mélodrame, les *MNDpp* fournissent des motifs variés pour pleurer.

D'un point de vue moral, les drames entendent édifier le public sur le bon usage des larmes. Dans le *Miracle de Theodore,* une scène fait se confronter deux types de sanglots : les larmes de tristesse causées par la conscience du péché et le désespoir sont clairement critiquées, tandis que les pleurs de compassion font l'objet d'une mise en valeur implicite :

> J'ay bien cause de plourer, voir.
> Lasse! dolente, que feray,
> Ne conment du dueil cheviray
> Que j'ay au cuer? 375
> L'ABBESSE
> Et qu'avez vous, ma doulce suer,
> Qui si amérement plorez?
> Pour Dieu, ne vous desesperez.
> S'ore avez tribulacion,
> Requerez par devocion 380
> Aide a la vierge Marie,
> Et vraiement je ne doubt mie
> Que ne l' aiez.
> SUER YSABEL
> A telz cuers ainsi esmaiez
> Vient a la foiz li ennemis, 385
> Et sachiez que plusieurs a mis
> En desespoir ; trop est soubtil.
> Je vous dis bien c' est grant peril
> De tel dueil faire.
> THEODORE

[1073] *Ibid.*, p. 412.

Certes, je ne m' en puis retraire, 390
Tant sui plaine de grant tristesce.
A Dieu, ma dame l'abbeesse!
Priez pour moy.
L'ABESSE
Jhesu Christ, le souverain roy,
M'amie, vous doint son confort. 395
Pitié m'a fait du desconfort
Ou l' ai veu.
SUER YSABEL
Le cuer m' en est si esmeu
Que je n'ay oeil qui n'en lermoie.
Jetter l'en vueille et donner joie 400
Dieu bonnement![1074]

La réaction physiologique fait ici l'objet d'un débat implicite : on déconseille à Théodore de sombrer dans le désespoir que les larmes de tristesse peuvent susciter, tandis que la tristesse de la jeune femme suscite les pleurs de Soeur Ysabel. Les premiers sanglots sont associés à la solitude de la jeune femme se pensant abandonnée de Dieu, ainsi que l'indique le lexique négatif employé – peur, danger, Mal (v. 384-389), tandis que les seconds sont une expression de la joie de l'homme habité par Dieu. Cette séquence montre également le pouvoir métamorphosant des larmes : les pleurs de sœur Ysabel, associées à la prière (v. 398-400), semblent remplir un rôle surérogatoire, censé influencer Dieu dans sa clémence envers la protagoniste. L'expression des larmes, particulièrement exhibée par le discours de la religieuse (« *le cuer m' en est si esmeu / Que je n'ay oeil qui n'en lermoie* », v. 398-399), incite clairement à l'imitation. Cette ritualisation des pleurs renseigne sur la portée du jeu : entre le rituel et la fiction, le *Miracle* semble être un exercice de piété destiné à l'édification collective du public sur les bonnes pratiques religieuses. Dans cette situation, le débat est une mise en scène d'un problème moral et poursuit exactement le même objectif qu'un sermon. Cette séquence montre l'importance du rôle embrayeur[1075] des personnages : entre la fiction et le public, ils enjoignent à chacun de ressentir la pitié nécessaire à la conversion des âmes au Bien.

Ce statut médian des personnages secondaires joue également un rôle dans l'économie du drame : les larmes rendent ostensible le pathétique d'une scène, comme dans cette petite séquence où Françoise, confidente de la reine, se désole de la mort de sa maîtresse :

FRANÇOISE
Certes, or doy je bien **des yex**
Plourer et moy en dueil remettre,
Quant ci ne pourrez mais plus estre,
Vaillant dame, courtoyse et sage.

[1074] M. XVIII, v. 372-401.
[1075] Terme emprunté à l'analyse de Philippe Hamon, elle-même inspirée des concepts linguistiques – voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Roland Barthes et al., Poétique du récit,* Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

Ha! je ne scé qui ce damage 720
Restaurera[1076].

Le caractère pléonastique de l'expression « plorer des yeux » invite à considérer l'émotion dans son extériorité, en tant que réaction physiologique. Ici, elle est en outre renforcée par l'antéposition de l'objet interne et le rejet du verbe « plourer » au vers suivant. Le deuil fait ainsi l'objet d'une normalisation guidée par le personnage secondaire, devenant momentanément le coryphée du chœur constitué par le public.

À la fois miroir et catalyseur d'émotions des spectateurs, le personnage secondaire modèle la sensibilité esthétique du spectateur. Dans le *Miracle de l'Empereris de Romme* (M. XXVII), l'un des chevaliers, contraint par le roi à faire périr la reine injustement accusée, préfère l'abandonner sur un rocher en pleine mer. Ce geste cruel, dicté par la fidélité vassalique, est contrebalancé par les larmes irrépressibles qu'il verse à ce spectacle :

DEUXIESME CHEVALIER
Alons: par sohait sur le sueil 1150
Fussions du palais l' emperiére !
A Dieu vous disons, dame chiére,
Qui vous vueille donner confort !
Prenez en vous bon cuer et fort;
Gardez, pour chose qui vous touche, 1155
Qu' aiez Dieu touz jours en la bouche:
C' est vostre miex.
PREMIER CHEVALIER
Seigneurs, se **me veez des yex**
Plourer, n' en soiez esbahiz:
Pitié m' y fait estre envaiz 1160
Que j' ay, par Dieu[1077].

Le commentaire du spectacle auquel assiste le public permet de mettre en valeur cette situation particulièrement spectaculaire par un ingénieux enchâssement. Le principe de double énonciation est singulièrement actif : l'apostrophe semble pouvoir s'adresser au public, constitué principalement d'hommes[1078] . On retrouve régulièrement ce procédé d'encadrement du spectacle dans les *Miracles* de l'héroïne injustement accusée, qui, conformément à leur origine romanesque, ont une tonalité particulièrement pathétique[1079]. La description physiologique de l'affect revêt ici trois fonctions : elle est d'abord un procédé scénographique qui, par le commentaire, aide à rendre visible les

[1076] M. XXXVII, v. 716-721.
[1077] *Miracle de l'empereris de Romme*, v. 1150-1161, vol. IV, p. 281.
[1078] Les serventois du corpus, dits à l'occasion du puy organisé le même jour que le *Miracle* annuel, s'adressent également aux *seigneurs* et aux *Princes* du Puy (formule que l'on trouve dans l'envoi). Bien que la confrérie et le Puy ne se superposent pas parfaitement, on peut supposer que la majeure partie de l'assemblée était composée des chefs de famille masculins.
[1079] Voir *Miracle du Roy Thierry* (M. XXXII), lors des retrouvailles entre le roi et ses fils (v. p. 309) ; *Miracle de la fille du roi de Hongrie* (M. XXIX, p. 58)

expressions faciales des personnages : cette expression signale également toute la codification entourant l'expression de la tristesse. Elle est également, comme nous l'avons vu, un outil didactique : le personnage engage ainsi le public à imiter son comportement, à ressentir la même pitié que lui. Enfin, l'enchâssement des différents niveaux spectaculaires renforce le pathétique de la séquence et accroît le sentiment du Beau, conformément à la conception gothique de l'esthétique[1080].

Ainsi, les pleurs emplissent la scène des *Miracles.* En effet, tandis que les personnages secondaires guident le spectateur dans la réception en faisant écho à sa compassion, les personnages principaux sanctionnent, au rythme de leurs larmes, la progression dramatique[1081]. La faute initiale déclenche souvent des larmes d'une tristesse à la limite du désespoir, tandis que la réparation occasionne souvent des larmes de contrition, ou de joie lors des retrouvailles. La conversion du personnage peut ainsi se lire dans la mutation de la signification de ces sanglots qui ouvrent et ferment le drame. Cette stratégie visuelle est particulièrement à l'œuvre dans le *Miracle d'une femme que Nostre Dame garda d'estre arse* (M. XXVI). Guibour, la femme qui a fait assassiner son gendre Aubin, échange l'hypocrisie des larmes de deuil pour la sincérité des larmes du repentir :

Perturbation : la fille de Guibour et la protagoniste découvrent le corps d'Aubin	**Dénouement : Guibour entre dans une église en pénitente**
LA FILLE Je doi bien plaindre et plourer fort, Conme plaine de desconfort [...] GUIBOUR Certes, bien doy mes poins destordre Et a plourer mes yeulx amordre, Quant j'ay perdu le doulz Aubin Qui tant m' onoroit de cuer fin 390	GUIBOUR Pieça ne fu que je n'oysse 1335 De vous la messe et tout l' office Mais qu' ui; et si est la journée Conment alastes aournée Faire par grant devocion Vostre purificacion 1340 Et porter vostre enfant au temple: **C'est la cause qui les yex m'emple**

[1080] En analysant la définition du « beau » proposée par Thomas d'Aquin (*Summa theologiae*, 1a-2ae, q. 31, a.6 et 2a-2ae ; q. 141, a. 4), Jean Wirth définit ainsi le plaisir esthétique : « la perception des choses bien proportionnées entraîne une adéquation entre la structure de l'esprit et celle de la représentation ; l'esprit jouit alors de ce qu'il voit selon le principe de *similia similibus conveniunt* » (Jean Wirth, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008, p. 130.). Cette définition, applicable à l'architecture et aux arts iconographiques, nous semble pouvoir aisément se transposer à l'art dramatique dans cette situation.

[1081] Pour citer quelques exemples d'une nombreuse série, on peut par exemple comparer, dans le *Miracle du roi Thierry* (M. XXXII), les larmes de pitié de la demoiselle abandonnant les trois nourrissons (v. 117), puis les larmes du roi, qui retrouve son épouse à la fin du drame (v. 2340). Dans le *Miracle de la femme du roi de Portgal* (M. IV) le roi décrit le vis *esplouré* de la reine qui monte au bûcher (v. 1231) ; le roi d'Écosse, qui apprend dans une lettre mensongère que sa femme a donné naissance à un monstre, est interrogé par un chevalier qui remarque sa tristesse : « Mon seigneur, je vous voy **des yex** /**Plourer** et les lermes cheoir /Sire, que pouez vous avoir ? » (*Miracle de la fille du roy de Hongrie,* v. 1344-1346) ; le roi, époux de sainte Bautheuch, laisse à son épouse le soin de raconter l'histoire qui a mené ses fils à l'usurpation de son trône : « La royne, le vous dira, /Qui bien dire le vous sara. /Car, seigneurs, se le vous disoie, /Si garder ja ne me saroie / Qu' il ne me convenist **des yex** /**Plourer** et braire; si vault miex / Que de ce fait ci me descharge[...] » *(Miracle de sainte* Bautheuch, v. 714-721).

Et tant m' amoit[1082].	**De lermes, certes, a bon droit[1083].**

Bien que la critique récente ait nuancé le péché de Guibour en soulignant l'importance accordée au Moyen Âge au péché de scandale tout en supposant l'authenticité de ses sentiments pour son gendre[1084], l'héroïne est bien contrainte d'exagérer l'affliction du deuil pour détourner les soupçons. Aussi imite-t-elle, en l'amplifiant, la douleur de sa fille lorsqu'elle feint la gestualité topique du deuil (v. 387-388). Toutefois, l'orgueil de l'héroïne transparaît à travers cette protestation de douleur : elle pleure Aubin pour l'amour que celui-ci lui portait, et non l'inverse (v. 390-391). La seconde scène, située à la fin du drame et au terme de la pénitence de Guibour, décrit une attitude plus mesurée (centrée uniquement sur les yeux), acquise par la componction. Le message didactique de la pièce, qui traite du « thème théologique de la chute et de la rédemption »[1085], comme le souligne Carol Harvey, se lit à travers les larmes de l'héroïne et fournit un signe visuel de sa conversion.

On pourrait multiplier les exemples de ces personnages – auxiliateurs ou protagonistes – qui baignent la scène de leurs larmes[1086]. Néanmoins, dans l'océan de pleurs du *Miracle*, les larmes s'offrent à lire comme des signes tour à tour religieux, politiques et dramatiques qui participent au code de bonne conduite que le drame entend fournir au spectateur. Elles constituent ainsi un puissant lien qui fédère le public dans la ferveur du spectacle et de la leçon morale. À l'opposé de cette émotion qui fédère par la compassion, le rire, plus discret dans les *Miracles*, cimente la communauté du public dans le rejet collectif des figures antagonistes ou marginales.

- ***L'exclusion par le rire***

Les *MNDpp* participent pleinement de la « pastorale des émotions »[1087] décrites par D. Boquet et P. Nagy : si les larmes prennent une place importante dans ce processus, le rire, bien que moins fréquent, contribue à traduire visuellement l'altérité sur la scène. Dans la mesure où les quarante *Miracles* du corpus n'en font qu'un usage modéré, cette mécanique corporelle est chargé d'un symbolisme sans doute plus fort encore que les larmes. Comme pour elles, le rire est glosé par les personnages qui rient et voient rire, mais à leur différence, il sanctionne des comportements

[1082] M. XXXVI, v. 366-367 puis 387-391.
[1083] *Ibid,* v. 1335-1343.
[1084] Carol J. Harvey, « Vice and Virtue in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* » , art. cit., p. 152.
[1085] Carol Harvey, « Entre acte de foi et spectacle divertissant : les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », art. cit., p. 384.
[1086] La surreprésentation des larmes dans les *MNDpp* invite à réfléchir sur l'existence éventuelle d'une généricité des émotions : le Miracle, genre des larmes, constituerait alors pour le spectateur un horizon d'attente émotionnel particulier.
[1087] D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 331-346.

anormaux, ambivalents, et invite à la distanciation[1088].

Cette anormalité recouvre deux attitudes très différentes. Le rire peut d'abord s'associer à la gestualité du pécheur ou de l'antagoniste, et ainsi être le signe d'une marginalité morale négative. Ou bien, parce qu'il est une manifestation physique aux causes mystérieuses, il peut être l'indice d'une présence divine protectrice ; il peut enfin naviguer entre ces deux opposés en devenant la marque de la folie feinte par certains pénitents. La mise en scène du rire aide à saisir son ambiguïté en portant l'attention du spectateur sur son origine et sa motivation.

Le rire est, le plus souvent, l'apanage des figures de méchants et de leurs alliés. Dans ce cas, il traduit le dérèglement de leurs sens et l'absence de mesure menant au péché. Le rire est par exemple la conséquence naturelle de l'ivresse ; celle-ci est dépeinte avec un réalisme profane qui n'évacue pourtant pas totalement la condamnation morale. Par exemple, Lembert est piégé à deux reprises par la mère du roi d'Écosse qui, sous couvert de lui offrir l'hospitalité, l'enivre pour lui dérober des lettres secrètes[1089]. L'ébriété du messager est moquée par Godefroy, serviteur de la marâtre :

LEMBERT
Alons, mon ami, or avant.
Venez couchier aussi, ma belle;
Hurtez bellement, je chancelle. 1210
Qui estes vous?
GODEFFROY
Ça couchiez vous, mon ami doulx,
En ce lit; je vous couverray.
Ains que m'en parte je verray
Sa contenance et son effort. 1215
Par m'ame! c'est bien dormi fort;
Je le vois a ma dame dire.
---------- [déplacement]
Ma dame, Lembin m' a fait **rire ;**
Certes, il est a grant meschief.
Plus tost n' a pas eu le chief 1220
Sur le lit qu' il s' est endormy.
Diex! conme il sera estourdy
Demain, ce croy [1090]!

La gaîté de Godefroy contemplant les pitreries de Lembert – qui confond le serviteur avec une femme – fait sans doute écho à celle du spectateur lors de cette scène récréative. Toutefois, le rire est glosé non pas sur l'instant comique, mais après coup : ce retour sur l'émotion ressentie invite

[1088] Sur l'histoire et les multiples significations du rire à l'époque médiévale, voir notamment Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Age », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 15 avril 1989, nº 3 ; Jacques Le Goff, « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1997, vol. 52, nº 3, p. 449-455.
[1089] M. XXIX, v. 1128-1316 puis 1377-1536.
[1090] *Ibid*, v. 1208-1223.

donc à considérer les raisons de sa naissance. Pour ce faire, le discours de Godefroy est jalonné d'une série d'indices qui connotent négativement l'énoncé. D'abord, l'évocation du « rire » est associée au « meschief » (v. 1218-1219) de Lembert, mis à la rime dans le vers qui suit, ce qui rend ce rire quelque peu cruel. En outre, la satire dont le messager fait l'objet s'inscrit dans un cadre énonciatif qui oriente sa signification : de fait, c'est en s'adressant à la figure purement négative de la méchante belle-mère que Godefroy évoque le comique de la scène, ce qui teinte rétrospectivement la situation d'une dimension cruelle. Ce rire, signe sonore et visuel, a pu servir à créer l'ambiance sonore d'une scène mimée, jouée juste avant ou pendant le déplacement du personnage (v. 1217-1218)[1091]. Il contribuerait ainsi pleinement à circonscrire la séquence dans le paradigme du mal, le rire étant un attribut topique des diables.

Malgré son caractère irrépressible, le rire est donc le plus souvent investi d'une connotation négative qui en fait un signe de l'erreur dans laquelle se trouvent les personnages. Ainsi le curé rit-il de l'ânier venu le prévenir de la mort miraculeuse de la mère du pape[1092] ; c'est avec des éclats de rire et des plaisanteries grossières que se déplace la troupe des chevaliers de Julien, le cruel empereur païen[1093].

Toutefois, le rire est un signe ambivalent : s'il est facilement associé au péché, le *ris* peut être dit *sade* et témoigner de la bonne santé des personnages. Ainsi, bien qu'il soit initialement investi d'une dimension morale négative, le rire semble faire l'objet d'une naturalisation, qui va jusqu'à inverser sa signification topique pour la changer en un signe positif, un témoignage de la présence divine. Dans cet ordre d'idées, le *Miracle de saint Jehan le Paulu* comprend une scène d'accouchement dans laquelle la jeune mère s'esclaffe aux plaisanteries de la *ventriére,* qui félicite son époux pour son talent dans la procréation :

LA CHAMBERIERE
Aourée soit nostre dame !
Maintenant un fil a eu.
Je meismes l'ay receu : 775
Egar ! M'amie.
LA VENTRIÉRE
Si tost! or ne vous plangniez mie.
Venez avant, venez, Robert:
Bonne ouvrier estes et appert
Et de ligiére engendreure. 780

[1091] Des Mystères ultérieurs « laiss[ent] entrevoir la conscience d'un « plan de son » (dans l'esprit des *plans de feu* pour l'éclairage de nos spectacles) qui distribuait l'unité dans la diversité des interventions instrumentales et vocales, en jouant sur les oppositions de bruitages et de musique entre enfer et paradis » (Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (eds.), *Le Théâtre français du moyen âge et de la renaissance*, *op. cit.*, p. 83. On peut imaginer que cette attention portée au paysage sonore du spectacle n'est pas née *ex abrupto* et qu'elle existait dans les *Miracles*, ainsi que l'interprétation de la scène ci-dessus le laisse deviner.
[1092] M. XVI, v. 1372-1373.
[1093] M. XIII, v. 231-232.

Vezla qui n'a mais de vous cure,
ç' ay j'oy dire.
LA FEMME
Ha! pour Dieu, vous me faites **rire**
Sanz fin qu' en aye[1094].

L'effet de réel retourne ici le symbolisme du rire en une pulsion de vie révélatrice de la présence divine. De fait, une fois arrivé à l'église pour être baptisé, le nourrisson s'avère doué de parole et demande à recevoir le sacrement de Jehan le Paulu. Le rire des mères, comme celui des enfants, semble vidé de sa charge négative pour devenir un signe de vertu. C'est ainsi que le second enfant du roi Clovis éclate d'un grand rire peu après sa naissance : à la différence de son frère mort-né, celui-ci porte en lui l'espoir de la conversion de son père, qui de fait, conclut le *Miracle* XXXIX[1095]. Le rire n'en devient pas pour autant un signe évident de l'élection divine, sauf dans le cas très précis où il est la conséquence d'une visite surnaturelle, tel le fou rire dont est prise Ysabel, signe explicite de la *leesce* de la jeune femme. La encore, la glose sert à rendre l'expression corporelle évidente au public :

ANNE
Dame, qu' est ce ? je vous voy **rire** : 2470
Dites qu' avez.
YSABEL
Ha ! m' amie, vous ne savez:
Le benoit Jhesus, de sa grace,
Ne cuidez pas que soit falace,
Des cieulx m'a son ange transmis 2475
Qui m' a moult en **leesce** mis
Et m' a fait dire et enorter
Que m' en voise sanz deporter
Jesir avecques m' espousée
Sanz estre de riens doulousée, 2480
Et que mon estat tout li compte
Et quele sui, sanz avoir honte,
Que ja mains ne m'en amera
Et avec ce me celera
Sus toute riens[1096]. 2485

Ce rire n'en reste pas moins ambigu : s'il semble bien traduire la joie immense de la visite miraculeuse, il semble également anticiper le comique résultant de la mascarade – Ysabel ayant, par quiproquo, épousé la fille de l'empereur. Autorisé par le divin, ce jeu de dupe autorise une gaîté démultipliée, car vidée de toute culpabilité. Spectatrice d'un jeu orchestré par le divin, Ysabel contribue à encadrer la réception du public. Comme dans le cas des larmes, l'enchâssement de

[1094] M. XXX, v/ 773-784.
[1095] M. XXXIX, v. 1830-1849 : « LA DEMOISELLE : […] Aler a ma dame me fault ;/ Mais avant verray que /N'ait de riens son filz Clodomire. / Egar ! conme il se prent a rire ! /Dieu mercy, il est en bon point [...] »
[1096] M. XXXVII, v. 2470-2485.

l'émotion allie à l'objectif pédagogique la mise en valeur du medium théâtral.

Le rire est une mécanique physiologique qui peut, à l'occasion, se charger de significations ambivalentes. Il participe, comme les larmes, à définir les comportements déviants et ceux qui méritent l'admiration. Mais, plus rares qu'elles, il est aussi plus souvent relié directement aux puissances célestes.

- ***La folie, théâtre des émotions***

Cette ambivalence du rire et des larmes trouve son expression la plus aiguë dans la mise en scène du fou, dont la réflexivité opère à plusieurs niveaux. Bien que les *MNDpp* ne comprennent aucune figure de fou « authentique », pathologique, puisque la folie reste dans le corpus associé à un rôle momentané et explicitement feint[1097], le fou use du rire et des larmes comme d'un moyen de communication situé en-deçà et au-delà du langage verbal dont il est la plupart du temps privé. Dans le corpus, la folie, lorsqu'elle s'incarne dans un stéréotype, est toujours liée à la pénitence (M. XXXIII) où à la dévotion (M. XVII). Dans le *Miracle d'un paroissian exconmenié* (M. XVII), le fou est un personnage auxiliaire qui aide Godart à se réconcilier avec Dieu et avec la hiérarchie ecclésiastique dont il a refusé de reconnaître le rôle. Dans le trente-troisième *Miracle,* Robert joue un rôle similaire, à la différence que sa folie constitue une étape de sa propre pénitence. Ces « fous de Dieu », particulièrement spectaculaires sur la scène par leur accoutrement[1098] et leur gestualité, se parent de ces manifestations corporelles pour ajouter à l'ostentation de leur attitude. Suivant une « topique connue », « l'auteur suscite, chez le spectateur, une adhésion immédiate »[1099], comme le souligne Huguette Legros. Mais, par-delà ces éléments connus grâce auxquels le public se repère, le fou est le réceptacle de la cruauté du monde et son reflet. Montrer ses émotions est alors essentiel.

De fait, dans les *Miracle de Robert le Dyable* et *d'un paroissian esconmenié*, l'auteur ajoute à ses sources des « compagnons », dont l'anonymat semble transposer sur scène le pouvoir excluant de la foule, qui malmène les *fols*. Le personnage traduit, par son rire, la charge supposément

[1097] À propos de la folie dans le corpus (qui apparaît dans les M. XXXIII *(Robert le Dyable*) et XVII *(Un paroissian esconmenié*)), voir les travaux de Huguette Legros, « La mise en scène de la folie dans deux Miracles de Nostre Dame par personnages, Un paroissian esconmenié et Robert le Dyable » dans Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (dir.), *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges en l'honneur du Professeur Michel Rousse*, Paris, Classiques Garnier, 2011 et de Richard Hillman, « La folie révélatrice dans deux *Miracles de Nostre Dame par personnages* », dans Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Jean-René Valette (dir.), *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge, Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Paris, Champion, (coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge » n°121), 2017 [à paraître].

[1098] Vêtements dépouillés, massue, « chappel d'estrain » (M. XIX, v. 476), visages gribouillés de noir, fromage, pois pilés, gesticulations, danse, les fous du corpus cumulent tous les traits du stéréotype médiéval de la folie. Voir Philippe Ménard, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XIIe et au XIIIe siècle », *Romania*, 1977, vol. 98, n° 392, p. 433–459 ; « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XIIe-XIIIe siècles). » , art. cit., p. 253-265.

[1099] H. Legros, « La mise en scène de la folie dans deux *Miracles de Nostre Dame par personnages*, *Un paroissian esconmenié et Robert le Dyable* », art. cit., p. 140.

comique de cette scène qui fait écho à la tradition du Charivari et de la fête des fous. De la même manière, il suscite la compassion lorsqu'il se met à pleurer. Véritable miroir aux alouettes qui attire la moquerie pour mieux susciter le rejet, le personnage du fol provoque dans l'économie du drame un moment d'incertitude et de mise à distance :

PREMIER COMPAIGNON [parlant du fol]
Ici endroit plus ne seray;
Assez ay regardé sa guise.
Je m' en vois, que tant se deguise 1460
Que tout m' affolle.
DEUXIESME COMPAIGNON
J' ay pitié de sa guise fole
Et de ce qu' il ne parle goute.
Il pleure, esgar! esgar sanz doubte!
Vez le la: c' est fait, il s' enfuit. 1465
Il nous a grant piéce deduit
Et esbatu[1100].

La moquerie laisse le goût amer de la cruauté : à force de faire rire, Robert fait pleurer les « compagnons » menacés à leur tour de sombrer dans la folie qu'ils contemplent (v. 1461). En mimant les émotions du public, le fou réussit le tour de force de faire naître les émotions les plus diverses, sans même recourir au langage. Il reproduit, à l'échelle de son personnage, la fonction essentielle du jeu entier – susciter l'émotion en la mimant – tout en rappelant le mirage de l'illusion dramatique. Son potentiel spectaculaire et spéculaire résonne à de nombreux égards avec la figure du saint dont il est le parent aussi bien que la figure inversée : victime de l'infamie des hommes, son corps est meurtri, son visage barbouillé, son impassibilité ou sa joie dans la souffrance déroutent[1101].

Comme le saint, le personnage du fou est une figure intermédiaire à deux égards : trait d'union entre le Ciel et la terre d'une part, entre la scène et le public d'autre part, son rire se joue des réalités visibles pour inviter aussi bien à une réflexion spirituelle qu'à une distanciation vis-à-vis du jeu. Il est, en somme, une figuration théâtrale idéalisée, qui associe le comique du jeu à la joie ineffable qui résulte de la pénitence. Enfin, la figure du fou est une figure réflexive à deux niveaux : par son attitude, il offre une version caricaturale du jeu de l'acteur ; en outre, parce que la folie sur la scène des *MNDpp* est toujours un simulacre explicite, le fou figure l'acteur qui se joue des apparences. Cette mise en scène complexe est une célébration du pouvoir cathartique du jeu. Le rire et les larmes sont bien une *communication* pure et à ce titre, ces émotions affichées font du fou un personnage sacré[1102], qui relie les êtres, verticalement à l'Au-Delà et horizontalement, entre eux : la

[1100] M. XXXIII, v. 1458-1467.
[1101] Voir par exemple cette réplique du *jolier* à Valentin, où se retrouvent aussi bien les thèmes de l'instabilité émotionnelle que du déguisement : « Estens le col, besse la teste, /**Et pleures, se veulx, ou faiz feste**, / Tu ne m' en feras ja engaigne. / Tien : chevalier soies en gaigne ; / De moy as eu la colée. » (M. XXIV, v. 1321-1325).
[1102] Sur les rapports du rire au sacré, voir notamment Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Gallimard, p. 7-189.

métaphore incarnée du jeu.

*

* *

En approchant la question de l'émotion par le prisme de la gestualité vocale et corporelle, nous avons tenté de restituer une partie de la nature profondément sensible du théâtre des *Miracles*. L'émotion y fait l'objet d'une mise en scène performative qui conduit le public à agir sur lui-même socialement, en tant que communauté et individuellement, en tant que groupe composé d'individus. Ainsi, entre représentation de l'idéal et préconisation d'une démarche à adopter, les *MNDpp* contribuent à la normalisation de l'affectivité bourgeoise. Toujours exprimée dans son extériorité, l'émotion existe par son ostentation, sa démonstration publique. Dès lors, il est impossible de savoir exactement dans quelle mesure elle réussit à transmettre au public les sentiments des personnages ; elle témoigne seulement de la mécanique bien rodée de ce théâtre qui se saisit d'images et les anime pour exercer inlassablement les capacités herméneutiques de son public. La réflexivité de l'émotion sur scène indique également que le jeu devient le propre objet de sa célébration.

C – Le *Miracle*, la fête devenant rite
Comment le drame intègre le public au jeu

Au terme de ce chapitre, de nouveaux éléments viennent éclairer la notion de *Miracle* dramatique. S'il a été démontré que le jeu dramatique entretient des rapports évidents – bien qu'ambigus – avec le rituel[1103], nous souhaiterions souligner l'importance, dans ce processus, des émotions mobilisées. De fait, il semble que c'est par l'expérience émotive et sensible, exprimée à travers une palette variée d'affects, que le spectacle acquiert une dimension rituelle. Cela conduit à souligner la flexibilité du jeu : si chaque *Miracle* entend corriger les mœurs déviantes en les mettant en scène, il le fait d'une manière subtile, en suggérant des modèles affectif idéaux et en dépeignant des contre-exemples. Loin d'être un carcan normatif aux allures répressives, le drame tente ainsi de conduire chaque spectateur à agir volontairement sur son comportement individuel, en rendant désirables la dévotion et le conformisme social, en humanisant les figures surnaturelles, en rendant

[1103] Voir Élisabeth Lalou, « Réflexions sur cérémonie, cérémonial et jeu » , art. cit. En outre, Robert L. A. Clark montre comment le rituel du *Miracle* vise à résoudre les tensions internes de la confrérie (cf. chap. III, « Renewal and Reversal : the Ritual ans Theater of the Medieval Confraternity ») tout en mettant en scène les aspirations secrètes, les tabous, afin de mieux les récupérer et de relégitimer le corps social (chap. IV « Subjectivity and Transgression in the *MNDpp* ») - R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*

l'Au-delà esthétique, en montrant les bienfaits affectifs (joie, plaisir...) d'une vie ascétique, charitable et / ou communautaire. En jouant sur toutes les dimensions performatives du rite, le *Miracle* multiplie ainsi ses chances d'agir sur son destinataire – dont le profil émotionnel est toujours singulier. Le *Miracle,* vu comme rituel, est donc le moyen d'atteindre par le sensible l'individu, qui à son tour agit sur son comportement social[1104].

La réussite de cette mission tient particulièrement à la participation du public au jeu. De cette manière, le théâtre célèbre sa propre puissance ; le spectacle est une fête auto-réflexive, qui célèbre dans la joie l'espoir – ou la réussite – de la cohésion communautaire.

1. Le public, arrière-plan permanent

Au début de ce chapitre, nous avons remis en question l'idée d'une osmose parfaite entre le public et le jeu. En effet, pour devenir rituel, le jeu doit se différencier explicitement de la réalité ; pour ce faire, il maintient l'écart entre les spectateurs et la scène, entre la fiction et la réalité, en mettant en scène une histoire qui reste toujours perçue comme miraculeuse, exceptionnelle. Pour rendre l'histoire accessible, les auteurs des *MNDpp,* animés par l'exigence d'édification, intègrent le public au jeu de différentes manières. Nous avons vu comment le *Miracle* reflétait la communauté sous de multiples facettes, en mettant en scène l'Histoire mais aussi l'actualité, en portant à la scène les préoccupations et les structures bourgeoises. Mais par-delà cette réflexivité structurelle, la dramaturgie elle-même assure la promotion de la classe bourgeoise en faisant du public l'arrière-plan permanent du drame, devant lequel se déroulent les péripéties des protagonistes. Cette intégration apparaît déjà dans les jeux liturgiques du XIe siècle, ainsi que le note Thierry Revol :

> Le peuple pouvait certainement s'identifier à certains personnages de la Bible : les soldats des pièces de Pâques ou, mieux encore, les bergers de Noël. Notons qu'il s'agit à chaque fois de groupe de personnages : les fidèles en tant que collectivité se reconnaissaient donc en eux. La rapidité de la diffusion des drames de Noël pourrait bien trouver là une explication. L'intention catéchétique des pièces s'appuie sur leur popularité : les humbles comprenaient facilement que l'annonce de l'ange aux bergers les concernait tout particulièrement, que le devoir d'adorer l'Enfant était aussi le leur. Cette volonté d'intégrer le peuple apparaît très tôt dans les textes[1105].

De la même manière, on peut envisager que les *MNDpp* cultivent l'identification du public aux personnages secondaires. La réflexion des émotions sur scène par des dispositifs spéculaires complexes va en ce sens. Tous les groupes – moralement positifs ou non – semblent faire écho au

[1104] Sur les rapports entre la gestualité et le sujet dans le rituel, voir l'exemple du don des larmes au Moyen Âge analysé par Piroska Nagy, « Religious Weeping as Ritual in the Medieval West » dans Don Handelman et Galina Lindquist (eds.), *Ritual in Its Own Right : Exploring the Dynamics of Transformation*, Oxford / New York, Berghahn Books, 2005, p. 120-121. Plus généralement, sur les rapports entre émotions et rituels, voir notamment Denis Jeffrey, « Ritualisation et régulation des émotions », *Sociétés*, 31 janvier 2012, n° 114, p. 23-32.

[1105] T. Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, *op. cit.*, p. 131.

public : les compagnons malmenant le fol (M. XVII, XXXIII), les sergents fendant la foule, les voisins colportant de fausses rumeurs (M. XXVI) ou déplorant les revers de fortune d'un concitoyen (M. XXXV), les chevaliers bienveillants qui sauvent l'héroïne... forment ainsi sur scène un chœur qui ressemble plus ou moins au public. Ces mêmes groupes peuvent en outre avoir été composés de membres de la confrérie elle-même, ce qui donne à cette stratégie un degré supplémentaire de réflexivité.

Ces jeux de miroir permanents tiennent à la transposition théâtrale : nous avons déjà remarqué que l'adaptation du récit à la scène faisait proliférer le personnel dramatique. Ce trait dramaturgique donne l'illusion d'un théâtre sans héros, où les protagonistes sont noyés au milieu d'une masse de personnages toujours plus nombreux au fil du temps – d'autant que ces multiples personnages, afin d'accentuer l'effet de réel, font parfois l'objet d'une scène de digression. En accédant tous à la *personnation*[1106], les personnages des *MNDpp* sortent de l'anonymat de la masse auquel les contraignent les effets de foule du récit : la *personnation* est également *personnalisation*. On remarque d'ailleurs que l'effort d'individualisation des personnages touche particulièrement les personnages secondaires, émanant souvent de la classe bourgeoise. Marie-Madeleine Castellani note par exemple, à propos du *Miracle de la fille du roi de Hongrie,* qu'une frontière se dessine entre la précision des noms attribués aux personnages secondaires et ceux des protagonistes, qui « n'existent que par leur statut social (le roi, la reine, le pape) »[1107]. Cette affirmation peut être étendue à de nombreux *MNDpp*, particulièrement à ceux des héroïnes persécutées[1108] : pour conserver une dimension exemplaire sans trop privilégier la dimension romanesque du conte-source, ces personnages deviennent souvent anonymes dans la version dramatique. Le public, reflété à travers de multiples groupes de personnages, acquiert ainsi une importance numérique qui va jusqu'à concurrencer sérieusement les protagonistes. Cette réflexivité trouve un aboutissement, de plus en plus régulier, dans la représentation de scènes festives au sein du jeu.

[1106] C'est-à-dire « la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes » - Omer Jodogne, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 8 (1965), p. 1-24 (p.1).

[1107] M.-M. Castellani, « Du roman au théâtre : La *Fille du roi de Hongrie*, *Miracle de Notre dame par personnages* », art. cit., p. 114.

[1108] Les parents d'Ysabel dans le *Miracle de la fille d'un roi* (M. XXXVII), la famille de l'*Empereris de Rome* (M. XXVII), le roi et sa cour dans le *Miracle de la femme du roi de Portigal* (M. IV), tous les papes des *MNDpp* (sur dix figurations dans les *MNDpp*, seul le Pape Innocent est nommé dans le *Miracle de saint Guillaume du desert* (M. IX), pour la raison que le sujet est clairement historique), l'ensemble des dignitaires ecclésiastiques, du cardinal à l'évêque, sont dépourvus de nom. Les parents de Berthe, qui se rapprochent davantage de figures historiques, conservent leurs noms, Floire et Blanchefleur ; d'une manière générale, les figures historiques conservent leur nom (Clovis, Bautheuch, Berthe...).

2. Quand le jeu est une fête : auto-réflexivité et célébration de la communauté

Pour percevoir la façon dont se construisent les rapports de la communauté à la célébration dont le spectacle fait partie, l'analyse du motif de la fête s'avère riche d'enseignements. L'étude montre que la fête gagne progressivement le centre de la scène jusqu'à devenir un objet de célébration ; on peut avancer prudemment qu'elle semble être une fenêtre ouverte sur les rapports du public au jeu. De fait, la scène festive entretient de nombreuses similarités avec le drame : véritable rituel social, elle rassemble les membres d'une communauté profane (famille, clan politique...) et comporte une dimension divertissante visant à créer ou à consolider des liens. Ce rapport spéculaire du jeu à la fête appartient lui-même au rituel global du banquet des Orfèvres, dans la mesure où on décèle dans ces similitudes le « système de correspondances micromacrocosmiques[1109] » qui sous-tend le rapport à l'existence de *l'homo religiosus* décrit par Mircea Eliade, modèle qu'on peut appliquer aux membres de la confrérie commanditaire.

Ce fort ancrage rituel explique peut-être en partie l'autonomisation grandissante de ces fêtes profanes par rapport à la représentation des rituels religieux (sacrements, …). S'il est évidemment bien difficile de séparer la fête religieuse et la fête profane, dont les rapports sont inextricables, l'étude montre du moins que le versant séculier du divertissement fait l'objet d'une mise en valeur progressive.

Le type de fête le plus représenté est celui des noces[1110]. Très tôt, on distingue cette fête du sacrement de mariage, qui n'est quant à lui représenté qu'au début du corpus, dans le *Miracle de la femme du roi de Portigal* (M. IV), avant d'être relégué en dehors de la scène – peut-être la représentation du sacrement, geste performatif par excellence[1111], a-t-elle gêné les autorités ecclésiastiques et a ensuite conduit les auteurs à ne plus s'essayer à feindre la mise en scène de ce rite. Dans le M. IV, seul le sacrement est représenté – de manière rapide[1112] – tandis que les noces sont seulement évoquées[1113]. Le schéma s'inverse par la suite : le sacrement disparaît au profit des noces, qui font l'objet d'une amplification substantielle à la fin du corpus. Le motif de la fête

[1109] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 143.

[1110] M. XIX (*Miracle d'un chanoine qui se maria*), XXIX (*Miracle de la fille du roy de Hongrie*), XXXI (*Miracle de Berthe*), M. XXIV (*Miracle de sainte Bautheuch*), M. XXXVII (*Miracle de la fille d'un roy*) XXXIX (*Miracle de Clovis*), M. XL (*Miracle d'Alexis*).

[1111] Voir John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 41.

[1112] La jeune femme attend les chevaliers du roi qui doivent l'emmener vers son futur époux (v. 759-784) ; le roi envoie en effet ses chevaliers et son chapelain chercher la mariée et sa famille pour les emmener au palais ; le mariage a lieu (v. 785-850), la famille de l'épousée regagne son « lieu » (v. 906) (v. 851-906). Comme on l'a vu dans les syntagmes récurrents de la chasse ou de la guerre, la préparation est plus longue que l'événement lui-même.

[1113] Elles doivent, selon une coutume énoncée par la mère de la mariée, se tenir huit jours plus tard : « Et il n'est mie orendroit poins /De faire noces ne l'arroy /Tel conme il appartient a roy. /Mais d'ui en uit jours bien ferez /Et touz voz barons manderez /A vostre feste » (M. IV, v. 877-882). De fait, cette fête ne se produit jamais compte tenu des nombreuses péripéties qui surviennent ensuite. Cette séparation de huit jours entre le sacrement et la noce se retrouve dans le *Miracle de la fille du roi de Hongrie* (v. 867).

apparaît également sous d'autres formes : on célèbre ainsi le sacre d'un nouvel évêque (*Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit*, M. III), une victoire guerrière (*Miracle du roy Thierry*, M. XXXII, *Miracle de saint Lorens,* M. XXXVIII).

Si ces scènes de *deduit* collectif sont de plus en plus récurrentes, on note surtout qu'elles se déplacent sur l'axe moral. D'abord associées à la joie païenne, pécheresse voire infernale[1114], la célébration profane fait l'objet d'une récupération chrétienne dont le *Miracle de saint Alexis* est l'expression la plus saisissante. Cette légitimation progressive va de pair avec la place accordée à la fête dans l'économie du jeu. En effet, s'il est fréquent que l'action commence dans le cadre d'une fête religieuse[1115] et s'achève dans la liesse provoquée par le dénouement miraculeux, la fête profane ne s'instaure de manière positive et récurrente que dans le dernier quart du corpus, à la faveur de l'amplification des noces.

Cette amplification suit le même mouvement de ritualisation qu'on a pu noter à propos des autres syntagmes dramatiques précédemment étudiés. D'abord reléguée hors-champ – les personnages disent se rendre aux noces mais celles-ci ne sont pas représentées[1116] – la scène se normalise en quelques étapes-clés. Une fois que la future épouse est arrivée sur les terres de son mari, deux groupes se mettent en place : le futur époux quitte le champ (ou du moins le jeu parlé) pour gagner l'espace où il recevra le sacrement, souvent suivi de sa compagnie ; sa future épouse le rejoint, accompagnée d'un homme : Bautheuch est ainsi menée par son oncle (M. XXXIV), Sabine par son père Lipage... Le conte du *Miracle de la fille d'un roy* donne de précieuses indications sur la composition du cortège nuptial lors de la scène finale du double mariage :

LE CONTE
Sire, entendez a mes recors, 3305
Puis qu' aler espouser voulez.
Vous, sergens, deux et deux alez
Devant et l' un de l' autre près;
Les chevaliers iront après,
Et vous, mes seigneurs, qui serez 3310
Espousez, après eulz irez;
Je qui derriére demourray
Voz espousées conduiray
Par ordenance[1117].

Le dédoublement du sacrement n'entrave pas son *ordenance*, qu'on peut entendre dans cette occurrence dans le double sens de disposition et de prescription ; au contraire, la multiplication par

[1114] Le mot « feste » est employé par les diables du *Miracle de l'empereur Julien* pour qualifier le bruit qu'ils font lorsqu'ils emmènent le méchant empereur en enfer (v. 685).
[1115] Voir par exemple le début du M. II, X, où l'on évoque la temporalité festive dans laquelle se déroule le jeu.
[1116] Par exemple, dans le *Miracle d'Amis et d'Amille* (M. XXIII), le mariage d'Amis se tient à Blaives (v. 1362), celui d'Amille à Riviers (v. 1303, 1422), villes non représentées dans le jeu. Le départ des personnages pour ces lieux permet de passer à une autre séquence, selon les lois du décor simultané. Les noces du *Miracle d'Oton, roy d'Espaigne* font elles aussi l'objet d'une ellipse.
[1117] M. XXXVII, v. 3305-3314.

deux augmente l'effet de symétrie du miracle. Seul le *Miracle de Clovis* ne respecte pas le rituel du cortège, puisque le roi gagne le lieu de son mariage après sa future épouse, arrivée seule (Gondebaut ayant refusé d'accompagner sa nièce pour ce mariage qu'il considère comme une trahison). Cette originalité peut sans doute s'expliquer par le fait que dans ce cas, le roi est encore païen lorsqu'il prend Clotilde pour femme. La préparation du sacrement revêt donc un aspect prescriptif qui participe pleinement de son caractère rituel et chrétien. Toutefois, malgré cet enracinement religieux, le sacrement s'orne d'un apparat profane de plus en plus développé. Les noces remplacent ainsi la représentation du sacrement, soigneusement détourné du regard du public. Cette stratégie a pour effet de conférer à la fête nuptiale la même importance rituelle qu'au sacrement. La ritualisation de la séquence des noces s'agrémente de personnages secondaires profanes : les ménestrels, qui acquièrent une légitimité grâce à l'amplification des noces même.

De fait, ces personnages apparaissent tôt dans le corpus, mais dans des situations dramatiques négatives – pour célébrer un évêché ou un trône obtenu par meurtre *(Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (M. III), *Miracle de saint Lorens* (M. XXXVIII), fêter la répression d'une révolte contre le peuple français (*Miracle de saint Lorens*) ou un mariage incestueux (*Miracle de la fille d'un roy*[1118]). Le *Miracle d'un chanoine qui se maria* (M. XIX) leur confie toutefois une scène dans laquelle deux jongleurs, *Polet* et *Volant* parlent de leurs affaires[1119]. Dans cette séquence, les ménestrels s'assimilent clairement à des figures marginales. Comme les pauvres ou les diables, ces personnages constituent une caution réaliste pour le jeu – ils font référence au cadre parisien, évoquent la guerre de Cent Ans – et ont pour fonction d'assurer un interlude récréatif, avant de rejoindre la fête pour la servir en *bourdes* et en *lobes*[1120]. Cette scène remplace la représentation des noces, dont on ne met en scène que la préparation et l'achèvement. La fin du corpus représente plus fréquemment les ménestrels au sein de situations positives : la fin d'une guerre contre les *Sarrasins* (*Miracle du roy Thierry*, M. XXXII), les différentes noces qui célèbrent un mariage librement consenti par les deux partis. Leur présence dans le *Miracle de saint Alexis*, quoique discrète, atteste leur intégration à la communauté : la musique des ménétriers, rendue tangible par la danse, figure l'interaction, désormais possible, entre des univers différents[1121]. À la fin du corpus, les ménestrels fournissent à ces fêtes un apparat similaire à celui des séquences surnaturelles (descentes de paradis entourées par les *rondels*, *explicits* conclus par des chants religieux), dans lesquelles la musique offre aux spectateurs une expérience esthétique qui traduit la

[1118] Les ménestrels sont seulement mentionnés dans ce cas, puisque le mariage est avorté par la fuite de la future mariée.
[1119] M. XIX, v. 722-779.
[1120] M. XIX, v. 774-775.
[1121] Engager des ménestrels constituent pour les riches bourgeois une marque de leur aisance financière – on pense par exemple à Jean de le Mote au service de Simon de Lille, riche orfèvre – voir à ce propos Silvère Menegaldo, *Le dernier ménestrel ? Jean de le Mote, une poétique en transition (autour de 1340)*, Genève, Droz, 2015.

dimension sacrée du jeu. Cette légitimation progressive des ménestrels n'est peut-être pas étrangère à la structuration progressive des ménétriers parisiens, qui fondent une corporation dont les statuts sont établis entre 1321 et 1341. Le métier acquérant une légitimité plus forte, le ménétrier est progressivement assimilé comme personnage positif dans les *Miracles* qui se font l'écho lointain des mutations sociales.

Ces personnages, associés à l'amplification des scènes de noces, semblent donc concourir à la sacralisation progressive du public qui, en étant reflété à travers ces réjouissances profanes, célèbre son existence. Cette « sacralisation du profane » semble ainsi constituer l'achèvement de l'intégration du public au jeu, par l'autoréférence. Si la représentation des préoccupations bourgeoises permet l'identification, la fête traduit quant à elle une joie qui, bien qu'éphémère, laisse entrevoir un goût pour la mise en scène des plaisirs de l'existence. Cette autofiguration trouve une expression singulière dans le *Miracle de saint Alexis,* mettant en scène un futur saint qui abandonne sa femme le jour de son mariage pour renoncer au monde.

Le début du jeu représente avec précision un univers bourgeois idéalisé, dominé par une *caritas* montrée à la fois dans sa dimension sociale et familiale, de la bienveillance envers les indigents à la tendresse domestique. De fait, le drame s'ouvre sur Aglais et Euphémian, un couple de bourgeois exemplaire, dont on observe immédiatement la charité – ils préparent un banquet pour les pauvres – et la tempérance – les époux se jurent de vivre chastement avant de prendre un repas frugal composé d'eau et de pois. Sujet loyal et estimé, Eufémian est ensuite récompensé par les empereurs qui veulent trouver une bonne épouse pour Alexis, son fils : ce sera Sabine, la fille de Lipage, « né de sanc royal » et « preudomme loyal[1122] ». Les deux enfants consentent docilement à l'union, le mariage est organisé et conclut dans la joie l'harmonie générale de cette exposition. Les festivités suivent l'*ordenance* rituelle que nous avons observée plus haut :

LIPAGE
Et mardi venir les ferez
Ceens, et j' aussi y venray, 445
Ma fille et mes gens amenray;
Et quant nous assemblez serons,
La derriére espouser irons,
Et ferons ceens nostre feste[1123].

Le père de la mariée prévoit l'organisation temporelle et spatiale de la fête. On observe en outre la précision des indications : si, comme le suggérait Graham Runnalls, les *Miracles* prenaient place dans une salle attenante à l'église de la confrérie, peut-être l'église saint Josse[1124], il se pourrait que le seigneur Lipage fasse référence à l'espace sacré réellement situé *la derriére* et désigne par *ceens*

[1122] M. XL, v. 207-208.
[1123] *Ibid.*, v. 444-449.
[1124] Graham A. Runnalls, « Mediaeval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.

l'espace profane de la salle[1125]. Quoi qu'il en soit, la mise en scène circonscrit l'espace sacré, mais par une curieuse inversion, le relègue hors scène pour mettre en valeur la noce. Les préparatifs sont plus que jamais précis : de nouveau, on règle les déplacements des personnages (Eufémian et Alexis s'en vont *la derriére* pour sceller l'union, suivis d'Aglais, la mère, puis de la *mesnie* v. 608-613 ; ces mêmes indications sont répétées v. 616-619) ; dans la séquence suivante, on suit la préparation de Sabine (« de ma robe couverray / Ma teste » – la robe possède donc une sorte de voile intégré, v. 631-632) et son départ vers l'église ; s'ensuit ou bien une scène mimée ou bien une ellipse du sacrement, puis Connestable, serviteur d'Eufémian, donne des indications aux ménestrels qui vont ouvrir le bal. Les deux familles scellent leur union par la danse :

EUFEMIAN
Or faisons bien, Lipage sire : 650
Puis que pour faire feste sommes
Cy assemblez, femmes et hommes,
Vueillons la feste conmencer:
Conment? prenons nous a dancer, 655
Je le conseil.
LIPAGE
Voulez vous ? Aussi je le vueil,
Eufemian, sire doulx.
Dame espousée, avecques nous
Danserez et vous, dame Aglais. 660
Seigneurs, et pour ce que li glais
Soit plus grant, sus, faites mestier;
En verité, bien est mestier,
Quant a present.
AGLAIS
A dancer de cuer me present:
Je ne m'en tenroie a nul fuer 665
De la grant joie qu'ai au cuer
Certainement.
EUFEMIAN
Or sus; a ce conmencement
Faites nous aler tout le pas,
Seigneurs, et ne nous hastez pas 670
Trop tost d'aler.
ROUSSELET
N' appartient pas a brief parler
Si tost d'assez.[1126]

On retrouve dans ce *Miracle* des éléments communs à d'autres drames du corpus, mais débarrassés de la dimension comique grossière traditionnellement associée aux noces : l'union des époux ne fait pas l'objet des plaisanteries obscènes de la famille comme dans *Miracle d'un chanoine qui se maria*

[1125] Il s'agit bien sûr d'une hypothèse, dans la mesure où l'expression *la derriére,* qui désigne ici un espace sacré (sans doute une église, une chapelle (comme dans le *Miracle de Clovis* v. 970 ou le *Miracle du roi Thierry* v. 870), désigne clairement dans d'autres *Miracles* la partie cachée d'une mansion ou encore les coulisses (l'arrière cuisine dans le *Miracle de Berthe*, une chambre dans le *Miracle de saint Lorens*).
[1126] M. XL, v. 650-673.

(v. 945-972), mais met en valeur l'harmonie de l'union de deux cellules familiales. Les mouvements prennent des allures rituelles, ainsi que l'indiquent les modalités, tiroirs verbaux ou formules aux fonctions injonctives[1127]. De cette régulation du plaisir naît la *joie* (v. 664), dont la formulation précède le silence : la chorégraphie qui suit traduit sans doute mieux la liesse que le discours. La séquence mimée se conclut sur une note burlesque, en représentant Lipage, qui s'adonne tant et si bien aux joies de la danse qu'il s'épuise :

LIPAGE
Je seray maishuy touz lassez
De dancer. Reposer me vueil; 675
De ceste jambe cy me dueil
Trop malement[1128].

Le père de l'épouse, dont on loue depuis le début du jeu « le haut parage » et le « royal sanc »[1129] est ainsi rappelé à son humanité ; l'épuisement de Lipage souligne en outre la fin de la noce, puisque Sabine se retire accompagnée de sa mère dans la chambre nuptiale et les invités se dispersent.

Plus réaliste que satirique, cette séquence dansée fournit un interlude qui, bien que profane, fait appel à des stratégies similaires à celles des séquences surnaturelles. Le recours au mime, qu'on décèle dans les voyages en bateau, ou à la musique, comme dans les descentes de paradis[1130], tend à mettre sur un même plan le plaisir des réjouissances terrestres et la joie procurée par le miracle. Le plaisir procuré par la perpétuation de la tradition – ici nuptiale – accède ainsi à une forme de *consécration* par la scène. La séquence est emblématique d'une tendance générale du corpus, dans laquelle la célébration du miracle se trouve progressivement concurrencée par d'autres formes de transcendance : celle de la bourgeoisie, témoin régulier du miracle qui figure et célèbre ses relations particulières avec la divinité ; celle de l'art dramatique, véhicule de la célébration qui en devient l'objet.

Le repérage de cette forme autoréférentielle au sein du jeu conduit à identifier d'autres signes d'intégration du public au jeu dans l'exposition du *Miracle de saint Alexis*. De fait, l'exposition est centrée autour de deux événements : un banquet pour les pauvres – qu'on ne fait qu'évoquer – et une noce, qu'on représente. Les analogies entre le contenu (la diégèse) et le contenant (le drame, élément de la journée festive des Orfèvres) sont nombreuses. Ainsi, l'ultime drame de la collection présenterait dans son exposition une transposition individuelle et familiale des rituels para-religieux et déjà anciens que mène la confrérie à travers sa réunion annuelle – la

[1127] Impératifs v. 650,654,655, 662, 669, 670 ; futur v. 660, les verbes *vouloir*, v. 657, *conseiller*, v. 658, les expressions *estre mestier* v. 663, *n'appartient pas*... v. 365.
[1128] M. XL, v. 674-677.
[1129] *Ibid.*, v. 304-305.
[1130] Voir chap. I. C. 2. b.

tenue du banquet, la charité faite aux pauvres, mises en scène au début du jeu et enfin, la représentation théâtrale, dont la danse se fait la mise en images silencieuse. La démarche autoréflexive aboutit à une mise en valeur conjointe du fond – l'exemple et le miracle – et de la forme – le drame – célébrant à l'unisson leur transcendance. La réception du drame cesse alors d'être linéaire pour mener le lecteur /spectateur à un retour sur sa propre expérience spectaculaire, mais aussi à un retour sur lui-même, en tant que membre d'une communauté – la confrérie, mais aussi, à une échelle plus large, la bourgeoisie parisienne. Elle invite à voir dans la réunion confraternelle la vertu et la fierté de ses membres, et dans la représentation théâtrale, un rituel social qui crée, recrée, récrée les liens en mettant en scène les acteurs mêmes de la communauté. Si le *Miracle de saint* Alexis, synthèse de quarante années de représentations aussi variées qu'homogènes, met en scène l'irréductible antagonisme entre le mode de vie bourgeois – séculier, fondé sur l'argent, la famille – et la vie sainte – solitaire, extrêmement ascétique, il laisse néanmoins entrevoir une voie médiane dans son exposition, un chemin montrant au public comment accéder à la vertu dans le siècle, sans renoncer aux valeurs sociales dont la ville est le creuset. Aglais résume ainsi la parfaite collusion des valeurs bourgeoises et des valeurs chrétiennes, dont l'imbrication confine à l'indistinction :

Ore, sire, a Dieu vueille plaire
Que les noces de mon filz voie
Si que leesce y prengne et joye, 550
Et a l' enfant mette en courage
Des povres, quant tenra mesnage,
Soufraitteux de bien enorter
Et eulz d'aumosnes conforter
Droituriéres[1131]. 555

Aglais prie Dieu qu'Alexis répète le mode de vie familial ; les mœurs bourgeoises (à travers la référence au *mesnage* par exemple) s'associent pleinement aux valeurs chrétiennes qu'elles entendent également perpétuer (les *aumosnes*). Aglais est le choryphée des valeurs fièrement portées par le public qui la regarde : sa joie (v. 555) fait écho à l'émotion générée par le spectacle lui-même, mais également par la proclamation sur la scène des valeurs communautaires. Le *Miracle* réussit le tour de force d'accorder une légitimité similaire à la vie bourgeoise et au renoncement qu'Alexis choisit. Le plaisir du spectacle est un programme littéraire qui sert la mission didactique.

Ainsi, les manifestations collectives de joie terrestre, lorsqu'elles ne sont pas directement liées à la communauté, sont une marque de la sacralisation progressive de la forme dramatique : le

[1131] M. XL, v. 548-555.

sacré, que le *Miracle* représente inlassablement pendant quarante ans semble contaminer de sa transcendance son *medium*. Pour étudier les moyens d'autofiguration, l'émotion s'avère être à nouveau un indice efficace : là ou les larmes et le rire constituent des liens qui guident la réception, la joie est une fenêtre ouverte sur le rapport esthétique du public à la scène : elle est un moment de retour sur l'émotion procurée par le jeu. Ainsi, s'« il y a pour ainsi dire une confusion fondamentale entre les acteurs et les spectateurs »[1132], force est de constater que ces moments d'incertitude sont ménagés aux moments-clés du drame, mais que le pouvoir de l'illusion et la linéarité chronologique de la fiction reprennent toujours *in fine* leur cours, quand bien même la compréhension du jeu ne s'effectue pas de manière linéaire, mais dans l'analogie, dans l'interprétation et la profondeur du sens.

*

* *

L'enquête menée sur les rapports du public au jeu s'avère très riche d'enseignements. Du point de vue historique, l'étude révèle la forte connexion entre les techniques des prédicateurs et celles du théâtre. La parenté dans les stratégies employées par le sermon et le jeu semble indiquer une origine commune qui serait du même ordre que les collaborations entre les confréries et les ordres mendiants dans les mystères du siècle suivant[1133].

Sur le plan dramaturgique, le guidage des émotions du public par la mise en scène du corps émane d'une christianisation de l'émotion qui a irrigué tout le Moyen Âge, dans laquelle la « capacité à être ému, que Dieu a placée en l'homme, est comme une terre en friche où seront cultivés les vices et les vertus »[1134]. À la fin de l'époque médiévale, le développement de la prédication conduit à instituer l'idée selon laquelle l'émotion peut être suscitée par la simple représentation et qu'elle peut faire l'objet d'une tutelle très subtile. En cela, la dramaturgie des *MNDpp* semble témoigner d'une conscience aiguë de la sensibilité du public, qui n'est pas sans faire écho aux théories anthropologiques de la fiction les plus modernes, qui considèrent celle-ci comme un jeu sur les réactions immédiates ou « pré-attentionnelles » du lecteur/spectateur[1135].

Ainsi, à la question posée par Gérard Genette, « qu'est ce qui fait d'un texte un objet

[1132] H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, *op. cit.*, p. 17.
[1133] Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (éds.), *Prédication et performance du XIIe au XVIe siècle*, *op. cit.*
[1134] Voir Saint Augustin, *Cité de Dieu*, IX, IV, 1 – D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 36.
[1135] J.-M. Schaeffer, « De la fiction », art cit.

esthétique ? »[1136], les *MNDpp* fournissent un terrain d'étude précieux. En effet, les quarante *Miracles* du ms. Cangé constituent un témoignage essentiel de l'utilisation de la fiction, pratique littéraire par excellence, à la fois comme outil d'édification individuelle et de consolidation communautaire, où le spectacle finit par célébrer sa propre transcendance. Ainsi, loin d'appauvrir les textes dont ils se saisissent, les *Miracles* s'adaptent au profil émotionnel et à la culture visuelle d'un public semi-lettré en l'enrichissant de références profanes, folkloriques ou actuelles. Ce jeu de relations entre le public et la scène ne nous est accessible que par le manuscrit, vestige très ouvragé et par conséquent en partie détourné de l'expérience spectaculaire originelle. L'archéologie scénographique que nous avons souhaité mener ne peut s'achever que par un retour au texte manuscrit, qui, sur la page et dans ses références, propose un spectacle au bibliophile. Le Manuscrit Cangé est ainsi le témoin de l'histoire de la réception médiévale, qui évolue vers la lecture sans jamais renoncer à la performance, avec l'idée de faire de la mise en page une mise en scène.

[1136] Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 118.

Chapitre V

Des *Miracles* dans un fauteuil ?
Des images aux textes : la mise en jeu du livre

Nos *Miracles* dramatiques sont régis par deux forces opposées : tandis que la première impose à ces pièces un cadre normatif, la seconde infuse dans cet ensemble rigide une liberté d'invention et d'évolution, une souplesse dialogique visant à créer avec le public une connivence qui sert le projet didactique du *Miracle*. Cette tension entre fixité et souplesse est prolongée, dans le passage de la mise en scène à la mise par écrit, par la friction entre l'évanescence du spectacle dramatique et la fixité de l'écriture.

Au sein du livre, cet apparent antagonisme tente d'être surmonté par la mise en œuvre de stratégies diverses. D'abord, la sémiotique visuelle et mouvante du théâtre est fixée par l'image : la première page de chaque pièce comporte une miniature large d'une colonne et haute d'une douzaine de lignes ; dans les marges, les rinceaux de vigne ou quelques animaux fantastiques[1137] animent la lecture et la dotent d'une dimension spectaculaire. En outre, le texte dramatique est noté à l'aide d'un code spécifique visant à exalter la dimension dramatique des pièces. Toutefois, cette collocation de l'écrit et de l'image n'invite pas vraiment, à la différence d'autres manuscrits de théâtre, à une « lecture performative » où les images chercheraient à figurer le dynamisme du drame[1138]; plutôt , le spectacle mouvant de la scène est ramené au spectacle de l'image fixe[1139]. Partout s'affirme la résistance du texte à sa réduction à l'espace contraint de la page par des moyens propres à l'art enluminé. Cette translation du spectacle au sein du manuscrit aboutit à la conception d'un objet singulier, ni parfaitement théâtral ni totalement destiné à une méditation dévote[1140], un objet précieux tant par sa forme que par son contenu, emblématique de ces « livres ornés, chers meubles précieux dont le riche propriétaire s'enorgueillit (on peut le présumer) comme d'un bijou autant et plus que d'un texte »[1141] décrits par Paul Zumthor. De fait, si l'on se réfère à la typologie complexe

[1137] Voir par exemple l'enluminure du M. XII.

[1138] Ainsi que l'ont montré Robert L. A. Clark et Pamela Sheingorn dans l'article « Performative Reading : The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama*, 2003, vol. 6, p. 129–172.

[1139] Sur la variété de ces images de et pour le théâtre, voir notamment l'article de Corneliu Dragomirescu, « Des deux morts et trois naissances. Images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Âge » dans Gil Bartholeyns, Alain Dierkens et Thomas Golsenne (éds.), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 195-207.

[1140] « The result is neither a theatrical nor a devotional manuscript » – Robert L. A. Clark et Pamela Sheingorn, « 'Visible Words': Gesture and Performance in the Miniatures of BNF, MS fr. 819–820 » art. cit., p. 217.

[1141] Paul Zumthor, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 367.

des manuscrits de théâtre[1142], le manuscrit des *MNDpp* est à classer parmi les copies luxueuses. Cela signifie, comme l'a bien montré Gérard Gros, que le manuscrit recelé par la BNF n'a jamais été utilisé comme support de représentation, mais bien comme un trésor de bibliothèque – si ce n'est celle d'un roi, comme le présument Gérard Gros et Graham Runnalls, nous pensons qu'il s'agit de celle de la confrérie elle-même[1143].

Si le rôle des images au sein du manuscrit a fait l'objet d'éclairantes explications, nous aimerions les prolonger dans cet ultime chapitre en réfléchissant aux modalités spécifiques du passage de la mise en scène à la mise par écrit, envisagée sous la double lumière de la mise en texte et de la mise en livre et à ses enjeux : quelle lecture implicite le(s) maître(s) enlumineurs ont-ils faite des histoires par personnages qu'ils ont dû illustrer ? La fixation du texte sur le livre est-elle à lire comme une trahison du texte dramatique, ou bien comme sa consécration ? La mise en valeur du contenu par la transcription écrite et imagée implique une réflexivité qui, dans une certaine mesure, apparaît comme la consécration du spectacle théâtral en tant que texte : le soin apporté à la fixation du registre de confrérie sous la forme d'un livre pourra dès lors être entrevue comme une forme de sacralisation laïque du texte dramatique.

La comparaison des moyens sémiotiques spécifiques de l'image et du texte montrera ainsi comment la collusion de ces deux systèmes concourt à la mise en valeur de l'objet-livre. L'analyse portera ensuite sur le texte lui-même, dans lequel les effets spéculaires et intertextuels témoignent de la volonté d'inscrire les textes dans une tradition dramatique et littéraire. Ces échos, ces jeux spéculaires et réflexifs mettent en valeur l'œuvre et les textes dramatiques, dont la puissante portée morale naît de la liberté qu'elle confère au théâtre.

A – De la « mise en livre » à la « mise en texte »[1144] : les enjeux esthétiques de la translation

La distinction proposée par le titre permet de rendre compte de la tension née de la rencontre

[1142] Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies*, 1988, vol. 13, p. 569–79 ; Darwin Smith, « Les manuscrits "de théâtre" : Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas. », *Gazette du livre médiéval*, 1998, vol. 33, p. 1-10.

[1143] Gérard Gros assigne au manuscrit une fonction de dévotion et suppose qu'il s'agissait d'un cadeau destiné à Charles VI (Gérard Gros, « Du registre de confrérie à l'anthologie mariale : étude sur la conception du manuscrit de Cangé, Paris, Bibl.nat., fr. 819 et 820 » art. cit., p. 75-100). Il suit en cela Graham Runnalls qui arrivait aux mêmes conclusions (Graham Runnalls, « The Manuscript of the *Miracles de Nostre Dame par Personnages* », *Romance Philology*, 1968, vol. 22, n° 1, p. 15-22). Nous souscrivons davantage aux hypothèses avancées par R. L. A. Clark et P. Sheingorn (« 'Visible Words' », art cit.) qui proposent de voir le manuscrit dans sa dimension matérielle avant tout.

[1144] Distinction établie par Roger Chartier, « du livre au lire », in Roger Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 81-117.

entre la matérialité du livre et du celle du texte dramatique, d'autant plus sensible dans la mesure où le texte de théâtre fut joué, regardé et vécu, en gardant bien à l'esprit qu'« avant le XVIe siècle, il serait irréaliste de la part de l'historien de ne point dissocier *texte* et *écrit* »[1145]. Roger Chartier propose de ce couple conceptuel la définition suivante :

> On peut […] définir comme relevant de la mise en texte les consignes, explicites ou implicites, qu'un auteur inscrit dans son œuvre afin d'en produire la lecture correcte, c'est-à-dire celle conforme à son intention. Ces instructions, adressées très clairement ou imposées à son insu au lecteur, visent à définir ce que doit être la juste relation au texte et à imposer son sens […] Ces instructions sont croisées par d'autres, portées par les formes typographiques elles-mêmes : la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration[1146].

Les mises en livre et en page portent en elles des effets de sens qui, s'ils sont moins souvent étudiés que la mise en texte et ses stratégies diverses (poétiques, narratives), ne doivent pas être négligés : la somme des amendements « éditoriaux » du texte dessine un lecteur implicite qui modèle la réception du texte et influence jusqu'à l'analyse contemporaine de l'objet. La mise en texte, quant à elle, entre en écho avec cette formalisation matérielle et participe pleinement à l'institution des textes comme objets littéraires.

1. Le dialogue des enluminures et du texte[1147]

Si l'idée d'une ascendance des arts dramatiques sur les arts figurés est jugée trop radicale depuis longtemps[1148], la question des influences entre mise en scène et iconographie continue d'animer les débats historiographiques. On préfère désormais souligner la nature « intermédiatique » de la production artistique médiévale. En effet, l'iconographie offre l'avantage de présenter une évolution à la fois parallèle aux arts de la scène, et toutefois singulière : images et texte (mis en voix et/ou en mouvement), tout en relevant de postures cognitives différentes, collaborent à la construction d'un spectacle – dans le sens étymologique du terme, voire d'une performance – dans le sens anglais d'« action efficace ». De fait, les études les plus récentes se concentrent sur la

[1145] P. Zumthor, *La mesure du monde*, *op. cit.*, p. 363.
[1146] Roger Chartier (ed.), *Pratiques de la lecture*, *op. cit.*, p. 104-105.
[1147] Les analyses qui suivent doivent beaucoup à la richesse des études menées sur les relations entre les textes et les images dont se sont saisies les médiévistes de nombreux champs disciplinaires – histoire, histoire de l'art, littérature... Nous citerons ici quelques références, sans nullement prétendre à l'exhaustivité : Laurence Harf-Lancner, « Le dialogue entre texte et image » dans *Pespectives médiévales, Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales*, numéro jubilaire, sous la dir. De Jean-René Valette, Paris, Société de langues et de littératures médiévales d'Oc et d'Oïl, 2005, p. 239-264 ; Meyer Schapiro, *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Macula, 2000 [éd. anglaise, 1996], Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon, « Relations texte-image », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 291-303.
[1148] L'idée du réalisme des images médiévales, c'est-à-dire de leur capacité à représenter un événement ou un fait, a été initiée par Émile Mâle. Sur l'évolution de la question, voir Rose-Marie Ferré, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, 31 décembre 2010, vol. 59, n° 59, p. 77-89.

reconstitution de la « culture visuelle » de l'époque médiévale et renaissante, essayant de saisir ce que les arts visuels médiévaux disaient des évolutions de la pensée de la figuration. De récents ouvrages ont ainsi rendu compte de la coexistence, au sein des arts dramatiques (théâtre, histoires *par personnages*, tableaux vivants...) de médias de natures très diverses (mannequins, acteurs, peintures...)[1149] ; en outre, on s'intéresse davantage à l'image dans sa dimension performative, dans sa relation au contexte qui la produit[1150], qu'à la hiérarchie des genres iconographiques.

Dans notre cas, si le corpus des *MNDpp* a très probablement recouru à une pluralité de médias dans sa mise en espace, la variété des supports est recherchée avec évidence dans la translation écrite. On ne souscrit plus, comme le faisait Dorothy Penn, à l'idée que les enluminures seraient un témoignage des représentations théâtrales[1151]. Les scènes historiées, placées méthodiquement au début de la pièce – en haut de la première des deux colonnes du recto, au-dessus de l'incipit – permettent d'adosser l'iconographie à la lecture et ainsi d'orienter la réception, en synthétisant, en complétant ou encore en contredisant le texte théâtral qui suit. Par ailleurs, l'enluminure a un rôle de pagination au sein du manuscrit[1152] : elle doit donc être suffisamment spécifique pour indiquer clairement de quel *Miracle* il s'agit, et suffisamment cohérente pour participer à la construction du *codex* en tant qu'objet. Ainsi, comment l'image agit-elle dans et par le manuscrit, quelle est son efficacité auprès du lecteur / spectateur qui la contemple ? Comment ce régime de représentation s'articule-t-il avec celui de la figuration dramatique ? Enfin, quelle culture visuelle spécifique se dessine à travers l'évolution des miniatures et enluminures de notre manuscrit ?

Au théâtre comme sur le livre, le spectateur médiéval est habitué à l'interaction des

---

[1149] Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

[1150] Gil Bartholeyns, Alain Dierkens et Thomas Golsenne, *La Performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

[1151] Dorothy Penn a analysé les miniatures du Ms. Cangé pour nourrir sa thèse sur la mise en scène des *MNDpp* (Dorothy Penn, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, *op. cit.*, p. 69-78). L'auteur suggère de voir dans les constructions architecturales une représentation des mansions théâtrales, dans la mesure où elles sont ouvertes, ou juge que les objets portés par les personnages, petits, doivent figurer les objets du spectacle ; plus loin, l'auteur propose de voir dans le fait que les diables du M. XIV soient humanisés l'influence de la performance... Outre l'analyse comparée menée par Dorothy Penn, une étude de détail a été menée par Barbara Srebo-Fila sur le *Miracle d'un pape qui vendist le basme* (M. VIII) (Barbara Srebo-Fila, « *Miracle de un pape qui vendi le basme*. Analyse comparée du texte et de la miniature d'un *Miracle de Notre Dame par personnages* », art. cit.). Bien que ces analyses aient permis de mettre en lumière des décalages substantiels entre le texte et l'image, leurs conclusions, postulant l'influence du jeu sur l'image, sont discutables. De fait, on admet aujourd'hui l'autonomie des systèmes textuel et iconographique : l'image enluminée du manuscrit de théâtre n'est plus à entrevoir invariablement comme le support d'une archéologie du spectacle mais comme un objet en soi, déterminé par des contextes spécifiques. Pour une approche renouvelée du sujet, se reporter à l'important article de R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art. cit.

[1152] « À côté des titres courants, des rubriques, des incipit […] et des simples initiales de couleur, elle doit permettre le repérage visuel dans le texte et en indiquer la structure, grâce à la hiérarchie du décor » – voir Claudia Rabel, « L'enluminure : l'image dans le livre » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 51.

différents modes de représentation : partout, textes et images de toute nature trouvent une collocation logique qui concourt à l'édification et au divertissement individuel. L'image peut ainsi entrer en écho avec le texte et inviter à une lecture sérielle, à des croisements interprétatifs[1153]. Dans le manuscrit des *MNDpp*, les enluminures créent un système qui double le texte, sans toutefois se superposer à lui : les images du corpus forment un réseau singulier, voire autonome. En effet, au sein du livre, « le déploiement des images d'un manuscrit s'inscrit dans la temporalité plus lente de la lecture. […] Même s'il peut être feuilleté, le *codex* interdit de voir plus de deux pages à la fois, de sorte que […] la mise en jeu des relations entre les images fait nécessairement appel à la mémorisation »[1154], comme le souligne Jérôme Baschet. De fait, l'interprétation des images peut s'établir, pour chacune d'entre elles, dans leur rapport au texte, mais aussi, et sans doute à plus forte raison, entre les images, toujours distantes d'une dizaine de feuillets, par l'analyse de leurs similitudes et de leurs spécificités formelles et thématiques, de leur syntaxe[1155] et de leurs effets de rythme. Ainsi, l'observation des enluminures permet d'effectuer des regroupements, dont il conviendra de mesurer la distance avec les effets de cycle que l'on a précédemment repérés entre les textes. Il s'agira d'examiner comment le système iconographique dialogue avec le texte pour la mise en mémoire de l'histoire, tout en soulignant les écarts de ces deux systèmes sémiotiques, hiatus qui marque l'indépendance prise par l'objet-livre par rapport aux drames.

a. La cohérence des formes[1156]

Chaque enluminure est déterminée par deux paramètres : d'une part, son aspect formel, ses couleurs, le soin apporté au cadre assurent une cohérence stylistique au sein de laquelle prend place la scène historiée ; d'autre part, la peinture des personnages, des objets, des lieux, vise quant à elle à traduire l'histoire narrée par le texte, en la condensant, l'adoucissant ou même la trahissant au gré de la fantaisie de l'artiste. La miniature est ainsi le point de rencontre d'un art de l'espace, formel, systématique – travail de *l'enlumineur*, qui a pu réaliser le cadre ainsi que la marge – et d'un art de la mémoire, du temps, par la transcription plus ou moins fidèle du texte – travail de *l'historieur*[1157]. De

[1153] L'image n'est pas pour autant la traduction servile du texte. Sur ce point, les récentes études d'histoire de l'art ont bien montré l'indépendance sémiotique de l'image, en abordant celle-ci en tant qu' « objet » et en abandonnant le lieu commun selon lequel les supports iconographiques constitueraient une « bible des illettrés » (cf. l'expression d' « image-objet » préférée notamment par Jérôme Baschet – l'image est alors étudiée comme un « objet engagé dans des pratiques sociales et auquel on prête une efficacité » – voir *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 27-64, ici p. 31).

[1154] *Ibid.*, p. 261.

[1155] Pour reprendre une analogie établie par François Garnier entre la grammaire et la signification des images – voir François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen âge. II. Grammaire des gestes*, Paris, le Léopard d'or, 1995.

[1156] On se reportera, pour l'ensemble des analyses qui suivent, à l'annexe II.

[1157] Claudia Rabel rappelle que c'est à partir de la seconde moitié du XIVe siècle, c'est-à-dire un peu avant la réalisation du manuscrit que l'ancien français distingue ces deux métiers (C. Rabel, « L'enluminure : l'image dans le livre », art. cit., p. 51). Ces deux métiers semblent bien avoir concouru à la réalisation des miniatures des Ms. 819 et 820.

cette rencontre résulte une lecture singulière des pièces contenues dans le manuscrit. L'encadrement, les couleurs et motifs donnés au fond révèlent une mécanique combinatoire associant subtilement la variété à la cohérence.

- ***Cadres***

Le soin apporté au cadre permet de mettre en valeur la scène historiée. Deux formes principales coexistent. La plupart du temps, le cadre de la miniature est sobre, sans ornement spécifique : un cadre d'or double un cadre intérieur rouge ou bleu[1158]. À partir du M. XXI, le cadre intérieur devient à l'occasion rouge, mais le cadre double doré et bleu reste la formule la plus courante – vingt fois sur les quarante miniatures. Dans le second volume, le rouge alterne avec le bleu presque une fois sur deux.

Cet encadrement simple alterne avec une formule plus complexe, employée dans douze miniatures disposées régulièrement au long du corpus[1159]. Dans ce cas, le cadre extérieur doré est doublé à l'intérieur par un cadre fait de quatre frises à motifs dont l'agencement et les couleurs, rouge ou bleue, varient. Deux motifs principaux y apparaissent : le premier figure des lignes brisées, le second des vaguelettes, alternant avec des motifs uniques ou rares – rinceaux, lignes brisées discontinues... Ces motifs, souvent stylisés, accompagnés de points ou redoublés, sont combinés au sein même des cadres avec les couleurs, selon une logique semblant rechercher la singularité à travers la combinaison de motifs récurrents. Ces cadres raffinés apparaissent le plus souvent à des points-clés du manuscrit – les trois premières pièces et la dernière – ou bien peuvent rehausser l'éclat d'une miniature particulièrement riche (*Miracle de Berthe*, M. XXXI). Dans les autres cas, leur présence ne semble pas déterminée par un sujet spécifique.

Les cadres sont enfin parfois redoublés au sein même de la scène historiée : ou bien les croisillons du fond de la miniature doublent discrètement le bord intérieur du cadre[1160], ou bien celui-ci est doublé par une structure architecturale, imitant le bois, le métal ou la pierre[1161]. Ces cadres ont à la fois une fonction ornementale et narrative, dans la mesure où ils participent pleinement à la construction de l'espace de la miniature. De fait, ils modulent l'impression générale conférée par la scène : rustiques, intimes, ascétiques, naturels ou solennels, ces encadrements

[1158] C'est le cas des Mir. IV à XIII, XVI, XVIII (cadre intérieur bleu), XXI (cadre intérieur rouge et bleu), XXII, XXIII (encadrement rouge), XXV, XXVII-XXVIII (cadre intérieur bleu), XXIX (rouge), XXX (bleu), XXXII (rouge et bleu), XXXIII (bleu), XXXIV (rouge et bleu), XXXV (rouge), XXXVI -XXXVII (bleu), XXXVIII (rouge), XXXIX (bleu).

[1159] Mir. I à III, XIV-XV, XVII, XIX-XX, XXIV-XXV, XXXI, XL.

[1160] Voir les miniatures des Mir. I-III, V-VI, XII, XIII, XXI, XXII, XXVI, XXXIX.

[1161] Dans le Mir. XVII, le décor sculpté semble imiter un poutre métallique, dont on se servait pour renforcer les structures en bois ; dans les M. XVIII et XIX, l'encadrement sculpté figure une construction en pierre finement ouvragée, imitant un intérieur plus luxueux. Dans le M. XXXII, le cadre occupe cette fois la moitié inférieure de l'enluminure.

sculptés font du lecteur un témoin privilégié. Celui-ci, placé sous les voûtes des galeries d'un palais (M. XXV, XXIX), invité à regarder dans une froide cellule (M. XIX) où à assister au secours céleste apporté à une princesse en péril de mer (M. XXXII), est convié à pénétrer dans l'image, et puisque celle-ci débute la pièce, à entrer dans la lecture. Toutefois, ces décors ne sont pas nécessairement « réalistes », dans la mesure où ils ne coïncident pas toujours avec l'espace dépeint par la miniature – par exemple, le décor intérieur contredit la scène extérieure du *Miracle de un paroissian esconmenié* (Mir. XVII), la pierre ouvragée du cadre s'oppose au dépouillement de la cellule du *Miracle de un chanoine qui se maria* (Mir. XIX). En instaurant une atmosphère singulière, ces cadres figuratifs participent pleinement aux missions de l'exposition : ils jettent déjà un pont entre le monde du lecteur et le texte.

- ***Fonds***

En exploitant au maximum les possibilités combinatoires d'une petite liste d'éléments distincts, les fonds obéissent à la même logique de « diversité dans l'unité » que les cadres.

Deux motifs essentiels – croisillons et rinceaux – s'associent à une palette de couleurs réduite et intègrent en leur sein un répertoire fermé de petits motifs – petites croix, parfois stylisées, cercles, pointes de flèche, carrés, triangles. En majorité, ce fond est de couleur rouge-orangé (dans vingt-cinq miniatures) et surmonté d'un motif jaune ou or (formule répétée vingt-quatre fois). Ce répertoire de fonds n'est pas conçu pour ce seul manuscrit, mais constitue la signature d'un même enlumineur ou atelier d'enlumineurs, celui de Maître Virgile[1162] : on retrouve des fonds exactement identiques dans des manuscrits différents, bien que le trait de la scène historiée diffère[1163]. Leur couleur et leurs motifs ne semblent pas revêtir de sens symbolique particulier, dans la mesure où ils apparaissent dans des contextes et des histoires très différents. En tout cas, cette couleur rouge-orangé, rehaussée d'un motif doré, confère à la scène du premier plan une certaine puissance et permet de jouer sur les contrastes avec la scène historiée – si tant est que l'œil du lecteur / spectateur médiéval était éduqué au contraste de la même façon que l'est celui du spectateur contemporain. L'or du motif de fond dote la miniature d'une richesse à la fois matérielle et symbolique et tout comme le cadre, ce fond en partie doré ajoute au luxe du livre.

D'ailleurs, une unique miniature, celle du *Miracle de Berthe* (M. XXXI), a pour fond un aplat d'or. En se distinguant nettement de tous les autres fonds à trame du corpus, ce fond uni

[1162] Voir Millard Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry : The Late 14th century and the patronage of the Duke*, Londres / New York, Phaidon, 1967, vol. 2, p. 360.

[1163] Voir par exemple les miniatures issues des *Chroniques de France ou de saint Denis (de 1270 à 1380)*, annexe II, fig. 48 et 49 elles aussi attribuées au Maître de Virgile et à son atelier. Voir également la miniature issue des *Facta et dicta memorabilia* de Valerius Maximus, BN fr. 282, fol. 71r analysée par Robert L.A. Clark et Pamela Sheingorn, « 'Visible Words' », art. cit., p. 195.

signale son exception[1164]. La raison pour laquelle cette miniature a fait l'objet d'un traitement particulier pourrait paraître mystérieuse : ni le sujet, ni la place du miracle dans le corpus ne semblent particulièrement significatifs. Mais si l'on s'intéresse à la place de la miniature au sein du ms. 820, on constate que ce Miracle se situe au milieu du manuscrit. Cette page était donc particulièrement susceptible d'être laissée ouverte pour être exposée. La miniature devait inviter le lecteur à feuilleter l'ouvrage : c'est par conséquent la miniature qu'on a le plus travaillée. Cette supposition semble être confirmée par la stylisation particulièrement buissonnante de la lettrine « S » qui débute le texte théâtral, sur le même feuillet 117^{v} : les arabesques s'étendent à toute la hauteur de la page, entre les deux colonnes de texte[1165]. On ne trouve pas une telle mise en valeur dans les pages du premier volume (ms. 819) – mis à part le premier miracle dont les rinceaux s'étendent tout autour de la page[1166]. Le *Miracle de Berthe* distingue en outre les deux *historieurs* du manuscrits, identifiés par Millard Meiss : la miniature est en effet la dernière avant les images attribuées par le critique au Maître de Virgile lui-même. En outre, l'importance de l'or dans le manuscrit en général et dans cette miniature en particulier, qu'on destine à l'exposition, peut être lue comme une célébration du savoir-faire de l'orfèvrerie[1167] : cette idée pourrait suggérer que, dans un premier temps, le manuscrit fut destiné à l'usage de la confrérie elle-même, hypothèse vers laquelle tendent également les études les plus récentes[1168]. Elle témoigne également de la façon dont le texte devait être lu : une lecture à haute voix, comme c'est encore largement l'usage au XIVe siècle[1169], sans doute collective.

Les cadres, les fonds, les motifs et couleurs choisis pour loger la scène historiée se prêtent à une lecture diachronique, qui rend compte de la stabilité des pratiques : les variations sont régulières au sein du corpus. Cette stabilité traduit la volonté de systématiser la présentation du livre pour mieux laisser se déployer la diversité des scènes historiées qui, quant à elles, laissent deviner une disparité plus grande.

[1164] La miniature ravive d'ailleurs ici une pratique dépassée qui signale sa signification particulière, comme le signale Otto Pächt : « L'or n'est plus la couleur préférée pour les fonds ; les figures se détachent souvent sur des surfaces ornées d'un motif rouge ou bleu, tout à fait comme dans les vitraux de la même époque » – Otto Pächt, *L'Enluminure médiévale*, *une introduction*, trad. Jean Lacoste, Macula, 1997 [Prestel-Verlag, 1984], p. 194.

[1165] Voir annexe II, fig. 41.

[1166] Ms. 819, fol. 1^{r}.

[1167] R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art. cit., p. 217.

[1168] R.L.A. Clark et P. Sheingorn, *ibid.* ; Carol Harvey, « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », art. cit.

[1169] Voir par exemple Roger Chartier, « Du livre au lire » dans Roger Chartier (ed.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 87.

b. La scène historiée : la transposition du texte en images

Dans les scènes historiées du corpus, grande place est faite à l'inventivité. Comme l'a montré Rudolf Glutz, suivi par Robert Clark et Pamela Sheingorn, ces dessins suivent des instructions écrites préalablement en bas de la page où figure la scène historiée[1170], dont l'auteur reste mystérieux (commanditaire du manuscrit, membre de la confrérie ou encore libraire chargé d'exécuter la commande[1171]). Cette inventivité ne se nourrit pas seulement des pièces du manuscrit, mais puise son inspiration dans les traditions picturales, parfois inattendues[1172] . Tout comme les fonds et les motifs, les scènes historiées contribuent à la cohérence du recueil. De fait, le choix de certains sujets permet aux textes des *Miracles* d'entrer en résonance, même lorsque ces textes sont issus de traditions très différentes. Ainsi, la récurrence des espaces, de certains personnages – à commencer, bien sûr, par la Vierge – ou encore d'objets induit une lecture sérielle ensuite doublée par la lecture du texte. Cette lecture de l'image, ouverte aux croisements, aux échos, s'appuie sur les textes autant que sur les connaissances culturelles du lecteur implicite postulé par les différents concepteurs du manuscrit. C'est pourquoi elle tend parfois à s'éloigner du texte, préférant en traduire l'esprit plutôt que la lettre.

- ***Espaces et lieux***

Puisque la signification de la miniature s'établit également par les liens qu'elle entretient avec les autres images du corpus, les espaces peuvent jouer un rôle important. L'espace qui accueille les scènes historiées joue un rôle médian, situé entre la (relative) neutralité du fond et la forte symbolique des personnages. La plupart du temps, il ne semble pas investi d'un rôle particulier. Dans ce cas, le miniaturiste choisit un espace neutre, extérieur ou intérieur : la sémantique de l'image repose alors entièrement sur les personnages et les objets qui les environnent. En tout cas, la scène est toujours terrestre : c'est là la signature même du *Miracle* dramatique. Si exceptionnellement, le miniaturiste peint l'entrée de l'enfer (M. XIV), d'une manière assez proche de celle décrite par le texte, c'est pour mieux souligner le salut octroyé par l'évêque et les saints. Le

[1170] Instructions malheureusement indéchiffrables la plupart du temps. Voir Rudolf Glutz, *Miracles de Nostre Dame par personnages : kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, *op. cit.* , p. 206 ; R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art cit, p. 200 ; voir encore Robert L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 70 sq.

[1171] Ce sont les conclusions de Robert Clark et Pamela Sheingorn : « Who would have written the instructions for the illuminators ? Perhaps the patron, that is, someone from the confraternity that may have commissioned the manuscript, or the *libraire*, a kind of sub-contractor,[...] or a person connected with the workshop that produced the manuscript » -

[1172] Voir par exemple le martyr de saint Laurent réinterprété sous la forme du Christ flagellé : R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art. cit., p. 202.

paradis quant à lui, peut être figuré par une nuée, suspendue ou accrochée au coin supérieur gauche de la miniature[1173]. Comme au théâtre, le lieu entretient avec le personnage qui l'occupe un rapport métonymique : l'édifice étoffe sa signification grâce au personnage et inversement. Sans surprise, les édifices religieux – au sens large, de l'église à la cahute de l'ermite – sont les constructions les plus récurrentes[1174] : en tant qu'espaces consacrés, ils accueillent régulièrement une scène miraculeuse jugée emblématique par l'auteur des instructions – par exemple, l'octroi d'une nouvelle main à saint *Jehan Crisothomes* par la Vierge (M. VI). En outre, ils signalent la piété ou le repentir du personnage qui s'y trouve – comme le montre par exemple la miniature du *Miracle d'un pape qui vendist le basme*, M. VIII, représentant le pape qui, déjà contrit, mains jointes et en sous-vêtements (à défaut de la *haire* qu'il revêt dans le texte, v. 610) est mis à l'épreuve par Marie, qui le fait chasser de l'église par ses anges. La présence de l'édifice religieux crée, dans les dix premiers *Miracles*, un réseau très dense d'images similaires. Là encore, la présence d'églises suit les tendances des textes en faisant écho à la tonalité plus expressément religieuse des premiers *Miracles* du corpus. En outre, l'édifice religieux est un espace liminaire qui assure le passage du lecteur dans l'espace du livre. Tandis que les encadrements en trompe-l'œil peuvent inviter le lecteur à pénétrer dans le livre, c'est parfois la miniature, et spécialement l'église, qui dépasse les limites du cadre pour visiter, de leur clocher, l'espace de la marge[1175] – une façon de signifier, pour le miniaturiste, l'omniprésence divine. Une unique autre miniature adopte une stratégie liminaire identique sans recourir à l'église : dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine*, l'étendard du chevalier Anthenor dépasse largement du cadre de l'enluminure. Toutefois, ce symbole guerrier n'est pas exempt de toute valeur religieuse, puisqu'Anthenor, on l'a vu, est le bras armé de la Vierge. Les petits rinceaux noirs que l'on distingue sur l'oriflamme semblent répéter la forme de l'enluminure fantastique qui encadre la miniature : l'image semble ici rencontrer la marge pour inviter à sa lecture.

Les autres espaces dépeints dans les miniatures inscrivent plus clairement le *Miracle* qu'ils introduisent dans la tonalité du conte. Ainsi, les forêts jouent particulièrement sur la dimension merveilleuse du *Miracle*. Elles font écho, au sein de chaque miniature, à d'autres éléments merveilleux : le *blanc cerf* du M. XXXVII, ou la surabondance d'or du M. XXXI. Le merveilleux chrétien n'est pas absent de ces représentations : la forêt devient l'écrin dans lequel la Vierge tresse une couronne de roses pour l'offrir marchand qu'elle récompense ainsi de son amour (M. XI) ; le lieu est en même temps l'espace barbare où se cache le larron. À l'occasion, selon la logique

[1173] Voir miniatures des M. XIII, XXIV, XXX, XXXII, XXXVI (nuée suspendue) / XXXVIII, XXXIX, XL (nuée dans le coin supérieur gauche).
[1174] Voir les miniatures des M. I-II (dans ces deux *Miracles* sont figurées des cahutes d'ermite, semblables à de petites chapelles), VI-VIII, X, XIII, XXI, XXVIII.
[1175] M. I, VI, VII, VIII, X, XIII, XXVIII.

métonymique des images, un ou deux arbres peuvent suffire à introduire dans la miniature une touche de sauvage (M. II, derrière la cahute de l'ermite, ou M. XXX, près de Jehan le Paulu qui a choisi la vie sauvage pour pénitence), ou de romanesque (M. XII).

Les lieux, lorsqu'ils sont spécifiés, induisent une symbolique duelle et contrastée, où l'espace chrétien de l'église s'oppose à l'espace merveilleux et sauvage de la forêt. Bien que ces espaces ne se superposent pas toujours avec le genre des sources des *Miracles* dramatiques, ils résument efficacement les forces que le drame oppose : loin de représenter directement la lutte du bien céleste contre le Mal infernal, les concepteurs du manuscrit font de l'espace terrestre, donc humain, le lieu de l'affrontement entre piété et péché.

- ***La représentation des personnages : réseaux symboliques et libertés artistiques***

Au sein de cet espace où croissent vices et vertus, les personnages tissent également un ensemble de références cohérent : les traditions picturales, associées aux interprétations singulières du miniaturiste et aux instructions du commanditaire, orientent la réception vers une lecture morale. Ces scènes historiées doivent donner les coordonnées du drame, c'est-à-dire qu'elles doivent permettre de l'identifier facilement en permettant au lecteur de faire un lien avec le texte, mais aussi avec sa culture intertexuelle et intervisuelle. Par conséquent, la scène va synthétiser une scène du manuscrit particulièrement spectaculaire, ou bien se référer à une tradition littéraire ou artistique qui permette de reconnaître le drame sans difficulté. Si les modalités d'apparition de la Vierge ont été précisément analysées[1176], d'autres personnages apparaissent régulièrement au sein des scènes historiées.

La Vierge apparaît dans vingt-quatre des quarante miniatures : elle y est, de loin, le personnage le plus récurrent. Elle représente la descente de Paradis, souvent secondée par ses anges et portant l'Enfant Jésus dans ses bras. Toutefois, malgré cette intermittence, la présence de Dieu et de la Vierge est diffuse dans le corpus. De fait, dans les miniatures où la divinité est absente (seize fois), l'intervention miraculeuse est représentée de manière métaphorique : ou bien son efficacité transparaît à travers la représentation d'un agent humain du divin[1177], ou bien elle se devine à travers des éléments emblématiques. L'élément aquatique, par exemple, semble chargé du symbolisme divin[1178], tandis que les constructions humaines recevant l'eau (fontaine, puits...) symbolisent plus

[1176] R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art cit, p. 215-217.
[1177] *Ibid.*, p. 217.
[1178] Le symbolisme aquatique constitue, pour Mircea Eliade, un système de signification : « les Eaux symbolisent la somme universelle des virtualités ; elles sont *fons* et *origo*, le réservoir de toutes les possibilités d'existence ; elles précèdent toute forme et supportent toute création » - Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, p. 112. L'articulation des différentes représentations aquatiques au sein des miniatures se lit aisément par le prisme

volontiers la Vierge dans l'imagerie traditionnelle. Ainsi, l'eau figure dans plusieurs miniatures proches les unes des autres (M. XXVII, XXIX, XXX, XXXII), sous la forme naturelle de la mer (M. XXVII, XXXII), ou bien stylisée à travers la figuration d'un fonds baptismal ou d'un puits (respectivement M. XXIX et XXX). Dans deux d'entre elles, l'*historieur* a choisi de ne pas représenter le cortège céleste, lui préférant la foule dans le M. XXIX (sept personnages peuplent la scène) et le dépouillement dans le M. XXXII, où figurent seulement deux personnages (l'héroïne et un ange). La proximité de ces miniatures dans le ms. 820 favorise la cohérence des images : les miniatures où n'intervient pas directement le cortège céleste sont malgré tout « irriguées » d'une dimension sacrée. Dans le Miracle XXVII, l'élément marin contraste avec le rocher qu'il entoure, et sur lequel se trouvent la Vierge et sa protégée ; dans le Miracle XXXII, la construction est inversée : c'est désormais la pierre qui entoure la mer d'un cocon rassurant. Dans les Miracles XXIX et XXX, le fonds baptismal fait écho au puits par la position centrale que ces deux éléments occupent dans la scène. Dans le *Miracle de la fille du roy de Hongrie* (M. XXIX), le clerc précise d'ailleurs qu'il a dû laisser « les fonz tout vuiz » (v. 2420) car il n'a pu trouver d'eau à la rivière. Pourtant, le fonds baptismal est représenté rempli dans la miniature afin, sans doute, de mieux faire écho à la fontaine à laquelle la Vierge est traditionnellement comparée[1179]. Jehan le Paulu lui-même compare la Vierge à une source de pitié lorsque la princesse disparue sort du puits (M. XXX, v. 1361). En outre, la présence métaphorique de Nostre Dame s'accorde avec les représentations de la Vierge sous forme d'objet : ailleurs dans le corpus, Marie est figurée sous la forme d'une statue (M. XX), ou bien son incarnation reste ambiguë – alors même que le texte suggère qu'elle apparaît au héros par le biais d'une statue (M. VII, VIII, XXXV). Dans le *Miracle de la fille d'un roy* (M. XXXVII), c'est par la figuration du blanc cerf qu'est suggéré le miracle. Qu'elle apparaisse directement, sous forme d'objet ou même d'élément, l'efficacité du secours virginal ne se trouve nullement altérée : l'*historieur* semble indifférent aux modalités précises de l'apparition et privilégie souvent une logique inédite par rapport à celle retenue par le texte. Comme le sermon, l'enluminure active par ces échos la compétence herméneutique du lecteur.

Quand elle est représentée, la Vierge est très souvent figurée à l'aune de la tradition picturale très ancrée de la Vierge à l'Enfant[1180], tandis que le Christ enfant n'apparaît jamais en tant que

de cet ensemble symbolique : l'eau, danger de mort et espoir de renaissance, est chargée de connotations ambiguës. Elle devient source de régénération lorsqu'elle est maîtrisée au sein d'une construction architecturale humaine et semble figurer le rapport d'intercession que la Vierge entretient avec Dieu.

[1179] Les nombreuses occurrences de la *fontaine* dans les serventois (M. XXII, XXXI), le discours des personnages (rondels, prières...) ou le mobilier des pièces (Robert le Dyable dépose ses armes près d'une fontaine) montrent que la fontaine est un lieu commun de la mariologie. Sa signification n'en est pourtant pas amoindrie, comme en témoigne l'efficacité de la « Vierge-fontaine » dans tous les *Miracles*, y compris lorsqu'elle se fait métaphore (Robert, ayant déposé ses armes contre la fontaine, remporte la victoire contre les Sarrasins).

[1180] À onze reprises : M. VIII, IX, X, XI, XIII, XXI, XXIII, XXX, XXXV, XXXVI, XXXIX.

personnage dans les textes – mais toujours en tant que Dieu, adulte et juge[1181]. De ce point de vue, l'*historieur* des miniatures des *Miracles* XXXII à XL semble être plus attentif au texte que le miniaturiste des *Miracles* précédents. Dans ces dernières enluminures, l'influence du texte se fait plus claire, bien que l'artiste obéisse à une logique picturale singulière. Le traitement du motif de la Vierge à l'enfant y trouve des interprétations particulièrement riches, qui ne participent pas uniquement du respect d'une tradition, contrairement aux autres miniatures de la collection. Tout d'abord, dans le *Miracle de un marchant et un juif* (M/ XXXV), l'enfant que porte la Vierge est bien mentionné dans le texte : son intégration au sein d'une statue de Vierge à l'Enfant tient plus de l'interprétation personnelle que d'une liberté prise avec le texte[1182]. En effet, lorsqu'Audry se tourne vers le juif Moussé pour que celui-ci lui prête de l'argent, le bourgeois jure sur une statue du Christ :

> Sa vien, Moussé. Par cest ymage [Le bourgeois entraîne le juif vers le moutier]
> Te doing en pleige Jhesu Crist
> Qui tout fit, ainsi en est escript
> Il te plege tout ton avoir […][1183]

L'interprétation du texte par l'*historieur* est d'autant plus pertinente que le bourgeois se réfère dans ses prières autant à l' « amoureux Jhesu » qu'à sa « doulce mére » (v. 669-670, ou encore v. 629). Par ailleurs, la miniature du *Miracle de Clovis* (M. XXXIX) présente une subtile appropriation de la Vierge allaitante. L'allaitement est ici déplacé vers un tiers, la nourrice, qu'on voit s'apprêter à donner le sein à l'enfant emmailloté de Clotilde. La représentation de cet instant empêche de connaître l'identité de l'enfant : Nigomire, mort quelques heures après sa naissance, ou Clodomire, le nourrisson sauvé par la conversion *in extremis* de son père sur le champ de bataille ? Quoi qu'il en soit, l'enfant royal, placé au centre de la scène, offre un pendant humain à la représentation de la Vierge portant le Christ enfant sur la droite de la scène. Les jeux de symétrie entre le plan divin et le plan terrestre ajoutent au mystère de la miniature qui, tout en s'écartant de la lettre du drame qui suit (il n'apparaît ni nourrice allaitante ni enfant Jésus dans ce *Miracle*), en synthétise magistralement les enjeux.

Le respect de l'esprit du texte, plus que de la lettre, explique également pourquoi, dans les trois derniers Miracles de la collection, l'artiste choisit de représenter le divin dans une sphère indépendante de la Vierge, représentée sur terre avec les hommes et cantonnée à son rôle de *mediatrix*. L'*historieur* hésite dans ces miniatures entre trois représentations du divin, pour tendre finalement vers la figuration. Dans le *Miracle de saint Lorens* (M. XXXVIII), le Ciel est représenté dans le coin supérieur gauche par une nuée ; un ange, probablement Michel, en sort, pour essuyer le

[1181] R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art. cit., p. 209-211.
[1182] *Ibid.*, p. 211. Nous ne trouvons pas dans le texte, d'indication claire permettant de dire que la statue est une Vierge à l'Enfant, comme le précisent les auteurs de l'article.
[1183] M. XXXV, v. 655-658.

visage de Lorens. Cette nuée revient, au même endroit, dans les Miracles XXXIX et XL. Le *Miracle de Clovis* y laisse se détacher une main d'un ton plus clair que le bleu sombre des nuages, sur laquelle sont déployés le pouce d'une part, l'index et le majeur d'autre part, synecdoque traditionnelle de la trinité – l'index et le majeur collés figurant les deux natures du Christ, homme et Dieu. Dans cette miniature, l'absence de la figuration de Dieu dans le Ciel s'explique aisément par le fait que sa représentation aurait conduit à faire cohabiter deux figurations de Dieu au sein de l'image, ce qui aurait pu en perturber la lecture. La main rappelle subtilement le mystère de la Trinité tout en suggérant la présence de Dieu au Paradis. Dans le *Miracle d'Alexis*, rien ne s'oppose à cette figuration : Dieu, index et majeur pointés vers le haut, y apparaît donc comme l'ordonnateur de la vie d'Alexis, l'instigateur de son travail d'écriture. Cette représentation de Dieu dans les derniers Miracles du corpus fait écho aux tendances observées dans les textes : tandis que la Vierge tient un rôle de plus en plus discret, Dieu réinstaure ses fonctions de destinateur des actions terrestres de la Vierge et des anges dès le M. XX. En prenant en compte, certes avec un certain retard, les évolutions du corpus, le maître de ces dernières miniatures fait preuve d'une plus grande capacité d'adaptation face au texte. En outre, il témoigne d'une connaissance plus large des traditions picturales, ce qui lui permet d'enrichir les miniatures de figurations plus diversifiées et de sens plus profonds.

Si la sainte Famille constitue un important répertoire de personnages, d'autres figures s'établissent en réseau au fil des pages. Les figures diaboliques, en premier lieu, se retrouvent de loin en loin et obéissent à une tradition picturale presque invariante. De fait, dans leurs cinq représentations enluminées, les diables sont figurés sous des traits standardisés : comme les anges, ils apparaissent parfois en un groupe plus étoffé que dans les pièces, où ils ne sont jamais plus de deux à être dotés d'un rôle parlant. En outre, tous sont velus et dotés d'ailes, sauf dans la miniature du *Miracle de saint Guillaume du desert* (M. IX), où les diables sont représentés avec des traits plus humains, bien que sauvages : ces diables adoptent une posture proprement humaine et semblent moins enclins à rire, leurs mains et leurs pieds sont moins griffus. Dans tous les cas cependant, les diables sont pourvus de cornes et sont plus petits que les hommes. Animalisée, l'apparence de ces personnages est plus comique qu'effrayante – seul leur nombre peut sembler inquiétant. Leur représentation constitue dans trois des enluminures un pôle négatif qui entre en opposition directe avec un personnage saint, la Vierge ou un cortège céleste[1184]. Cette rencontre, dans les textes correspondants, se produit uniquement dans le *Miracle de l'enfant qui fut donné au diable*. L'enluminure condense donc les épisodes pour proposer un résumé des forces positives et négatives que le drame oppose. Toutefois, comme pour la figure de la Vierge, la représentation de ces

[1184] M. I, IX, XIV.

personnages fait l'objet d'une disparition progressive, suivant en cela les tendances du texte. Quatre des cinq enluminures représentant une *maisnie* infernale se trouvent dans le ms. 819 ; dans le ms. 820, seule l'enluminure du *Miracle de saint Valentin* reprend la figure des deux petits diables volants, présente dans les M. I et III. Cette rareté dans le corpus ne signifie pourtant pas discrétion : dans les deux cas où, sur l'enluminure, les démons apparaissent plus nombreux que dans la pièce (M. IX, XIV), la *gesticulatio* du diable suggérée par le texte est traduite dans l'image par un effet de foule. Cet emploi peu fréquent du personnage diabolique est cohérente avec l'objectif que s'assigne le *Miracle*, celui de promouvoir auprès du public une piété positive tournée davantage vers le pouvoir médiateur de la Vierge que vers la crainte de la damnation. Différents dans leur conception, enluminures et textes se font cependant écho : le jeu semble recentrer davantage son discours moral sur les hommes pour se détourner progressivement des luttes entre les royaumes céleste et infernal.

Par ailleurs, les personnages humains permettent des croisements symboliques qui s'articulent harmonieusement avec les textes. Dans les miniatures, la figure sainte est généralement reconnaissable par le nimbe dont est entouré sa tête ; toutefois, sa mise en scène ne la différencie pas du reste de l'humanité souffrante. On remarquera par exemple la très grande proximité entre la figure de Robert le Dyable (M. XXXIII), de Pierre le changeur (M. XXXVI) et celle de saint Alexis (M. XL) mais aussi, de manière plus lâche sans doute, du personnage de saint Ignace (M. XXIV) ou de saint Guillaume du désert (M. IX). Dans ces miniatures, le héros est représenté *humilié*, allongé sur le sol et, de manière particulièrement réaliste dans les *Miracles* XXXIII à XL, dans des vêtements déchirés. Là encore, l'image renforce une intertextualité déjà favorisée par le texte. L'humiliation du saint ou du pénitent, qu'il se cache sous les escaliers (M. XL) ou partage le même espace que le chien (M. XXXIII) se double parfois d'un même langage : dans le *Miracle de Robert le Dyable* et celui de *Pierre le changeur*, les protagonistes esquissent tous deux un geste vers le Ciel : bâton (insigne de la folie pénitentielle) ou regard pointé vers la nue, les deux personnages dépeignent la même volonté d'expiation. D'autres sont représentés les yeux fermés : Ignace, Alexis, déjà dotés du nimbe des saints, sont représentés après leur mort. Ces itérations entre les images modèlent la compétence herméneutique du lecteur : au sein d'une même image, les rappels structurent la lecture du Miracle qu'ils présentent. Par exemple, les vêtements d'Alexis, bien que dépouillés, sont peints des mêmes couleurs que les vêtements de la Vierge : le bleu de son manteau se retrouve sur la robe du saint, le rouge de la robe de Nostre Dame sur le manteau d'Alexis. La proximité ainsi soulignée entre ces deux personnages annonce le radieux avenir qui attend Alexis au Ciel.

Les personnages humiliés peuvent être mis en relation avec d'autres personnages, héroïnes

injustement accusées ou pénitentes, représentées au paroxysme de leur détresse dans une posture similaire : *Miracle de la mère du pape* (M. XVI), *de l'empereris de Romme* (M. XXVII), *de Berthe* (M. XXXI). Comme pour les hommes, on représente ces personnages aussi bien vivants (Berthe et l'impératrice) que morts (la mère du Pape), à la différence près que l'expression de la mère du Pape affiche une béatitude que ne possèdent pas les visages d'Alexis ou d'Ignace. Les deux héroïnes injustement accusées, quant à elles, expriment un véritable abattement : yeux fermés, bouche tendue vers le bas, corps replié sur lui-même contrastent avec la richesse des atours de ces femmes et leur couronne dorée. La représentation des héroïnes injustement accusées fait écho, tout en s'en démarquant fortement, au dépouillement des pénitents et des saints. Pourtant, ces différentes postures d'humiliation disent sans relâche la nécessité de s'humilier pour s'élever.

Ailleurs, on retrouve de temps à autre des échos moins systématiques mais qui mettent en jeu la culture hagiographique des lecteurs. Par exemple, on trouve par deux fois dans le corpus une représentation de saint Laurent (M. XIV et XXXVIII). La première est tout à fait conventionnelle : elle représente le saint, après sa mort, doté d'un emblème, un petit gril, qui permet au lecteur d'identifier immédiatement le personnage, tout comme l'agneau et la palme du martyre permettent de reconnaître aussitôt sainte Agnès. La seconde est tout à fait étonnante : elle s'oppose en tous points aux représentations traditionnelles du saint lors de son martyre, qu'on représente normalement allongé sur un gril[1185]. Ces représentations, nombreuses au Moyen Âge, ne pouvaient pas être inconnues du maître *historieur*, pétri d'images. La différence de traitement entre les deux miniatures témoigne à nouveau de la diversité des mains qui ont composé ces scènes historiées, mais aussi de la volonté de singularité du commanditaire : comme Rudolf Glutz l'a relevé, les indications effacées en bas de la page précisent que le saint doit être représenté « (lie) nux en une est(ache)...ant... ardant et un ang... (vient) qui lui essuiera d'un cuere chief blanc »[1186], comme le suggère le texte[1187]. Pour Robert L.A. Clark et Pamela Sheingorn, l'artiste, sans doute peu familier avec cette représentation singulière du martyre, a puisé dans le motif de la flagellation du Christ pour réaliser cette scène :

> Perhaps the influence of this visual schema motivated the artist to create shovel-like instruments of torture, that is, implements with handles, rather than having the torturers hang the burning plates against Lawrence's ribs, as Dacian instructs in the play's text. Probably the written instructions did not say how Lawrence was to be burned with the red-hot metalplates, and the

[1185] Nous n'avons pas trouvé lors de nos recherches d'autres représentations du martyre de saint Laurent dans lesquelles le saint est représenté à la verticale.

[1186] R. Glutz, *Miracles de Nostre Dame par personnages*, *op. cit.*, p. 206, également cité par R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art cit, p. 202.

[1187] M. XXXVIII, v. 1744-1749, où Dacien réclame des *plateines*, plaques de métal brûlantes, puis la didascalie après le v. 1833, « Icy l'[= Michel]essuie d'un drap linge » : « DACIEN : […] De plateines vous dementez / Avoir de fer toutes ardans, / Qui au lonc des costez pendans / Par tel maniére li seront / Que la char il lui arderont [...] »

miniaturist filled the gap as best he or she could.[1188]

Une autre explication, qui n'invalide toutefois pas cette hypothèse, serait de considérer que le miniaturiste a choisi de synthétiser au sein de l'image les différentes tortures subies par Laurent. En effet, Dacien demande d'abord à ce qu'on suspende des plaques (*plateines*) aux flancs du martyr, puis le tortionnaire ajoute :

> Et avecques ce le batez 1750
> De vettez de beuf tellement
> Qu'il puist mourir soudainement
> Entre vos mains[1189].

Face à la résistance du martyr, Dacien demande ensuite que Laurent

> De ***plommées*** soit tant batu 1790
> Que le corps tellement li dueille
> Qu'il muire[...][1190]

L'*historieur* crée pour la miniature un instrument inédit, mi-*plateine* mi-*plommée*, afin de résumer les outrages subis par le saint. Ce faisant, il situe Laurent dans la tradition picturale de la Passion, tout en tâchant de respecter les instructions qui lui ont été fournies. Le résultat présente aux yeux du lecteur une image singulière de saint Laurent, que seul un œil cultivé[1191] pourra saisir avant la lecture. Un œil plus naïf s'apprêtera, par l'image, à lire le martyre du saint à la lumière de la Passion : dans tous les cas, des repères sont fournis au lecteur pour entrer dans la lecture.

Le dialogue des enluminures et des textes laisse une place variable à la liberté et à la tradition. En définitive, ce subtil dosage vise à susciter la curiosité du lecteur et à le faire entrer dans la lecture. Si le miniaturiste préfère parfois la singularité à la tradition, il peut également faire le choix inverse. Ainsi, la miniature du *Miracle d'Amis et d'Amille* (XXXIII) semble à première vue représenter la résurrection des enfants d'Amille que celui-ci avait égorgés pour guérir Amis de la lèpre : Notre-Dame, sur l'ordre de Dieu, redonne vie aux enfants en les touchant. Il se pourrait également que la miniature fasse discrètement référence à l'amitié naissante des deux héros : la scène historiée pourrait ainsi combler le vide laissé par la pièce. En effet, dans le drame, les deux protagonistes sont déjà adultes : en remontant aux origines de l'aventure, la miniature compenserait l'incohérence de la pièce, qui n'éclaire jamais les raisons de l'exceptionnelle amitié qui unit les héros[1192]. La geste d'*Amis et Amile,* qui a abondamment circulé au Moyen Âge, devait être connue

[1188] R.L.A. Clark et P. Sheingorn, « 'Visible Words' », art cit, p. 202.
[1189] M. XXXVIII, v. 1750-1753.
[1190] *Ibid*, v. 1790-1792.
[1191] La référence précise à cette forme de torture se trouve dans la *Legenda Aurea* comme le précise Robert Clark et P. Sheingorn, « Visible Words », art. cit., p. 202.
[1192] Les parents d'Amis et Amile, prévenus de l'amitié exceptionnelle qui unira leurs enfants, leur donnent à tous deux le même parrain, le pape, qui leur offre à chacun un hanap identique, objet qui permettra aux deux amis de se

des lecteurs potentiels du manuscrit, du moins dans ses grandes lignes. L'*historieur* prendrait donc la liberté de combler les lacunes temporelles dues à la dramatisation ; du moins, il se peut qu'il joue sur l'ambiguïté de la scène pour faire appel à la mémoire intertextuelle du lecteur.

Si le retour aux origines permet de pallier les incohérences du drame, d'autres miniatures anticipent la fin du Miracle et favorisent un retour réflexif sur le dénouement. Le *Miracle de un paroissian esconmenié* (M. XVII) fournit à ce sujet un bon exemple. La scène choisie est la dernière scène du Miracle ; sa composition, combinant les éléments visuels à la manière de la syntaxe, invite tout particulièrement le lecteur à la « lire ». Au centre de la miniature, un personnage de fou, doté des caractéristiques picturales traditionnelles (capuche à grelots, barbe hirsute) est représenté agenouillé – posture de déférence et de révérence face à la Vierge et aux anges, semblable à la prière, mais aussi geste d'humilité, accompagnant la requête auprès d'un puissant. Sa position centrale dans la scène fait de lui l'intercesseur entre le paroissien excommunié Godart, plongé symboliquement dans l'obscurité – sorte de « coulisse » où son excommunication l'a relégué – et le paradigme du Bien, représenté par la Vierge, deux anges et, caché derrière eux, le curé, que Nostre Dame charge d'absoudre le paroissien si ce dernier parvient à le trouver dans la foule de la compagnie céleste[1193]. Cette organisation respecte fidèlement l'organisation actancielle de la fin du jeu. La densité de la scène est ici traduite par une sémantique gestuelle particulièrement complexe[1194] : de gauche à droite, on aperçoit d'abord le geste de la main du paroissien : bras gauche replié, main tendue vers le ciel, le personnage semble réclamer le pardon. Son élan vers le *fol* est cependant arrêté par le geste esquissé par le bras gauche de celui-ci : bras tendu, index pointé en l'air, il impose avec véhémence son autorité sur le pénitent, voire un refus, comme l'indique la position des doigts – peut-être le refus que le paroissien devienne fou de Dieu comme lui. De son autre bras, le fou répète le geste de contrition du paroissien, à destination de la Vierge. Dans ce dialogue silencieux, le groupe céleste répond lui aussi par gestes : tandis que les anges semblent partagés entre l'écoute – celui de gauche tend la main vers le *fol* – et la défiance – celui de droite esquisse un geste de refus, comme semble l'indiquer sa moue méfiante – , la Vierge et le curé désignent le paroissien. Les deux doigts collés du religieux désignant le fol pourraient figurer l'absolution qu'il accorde à son ancien paroissien[1195], tandis que l'index de la Vierge, pointé en

reconnaître. Dans la version dramatique, c'est Amis qui fait faire ces deux hanaps lui-même lorsque les deux amis se séparent (M. XXIII, v. 1257).

[1193] M. XVII, v. 1895-1899 : « NOSTRE DAME : […] Regarde à destre et a senestre / S'entre ces ames le verras, / Ne se tu choisir l'i pourras. /Se choisir l'i peuz par nul point, / Il t'assoldra, je n'en doubt point ».

[1194] Sur la signification attribuée aux gestes médiévaux, voir François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen âge. I. Signification et symbolique*, Paris, France, le Léopard d'or, 1989.

[1195] « Si la désignation est le plus souvent accomplie du seul index, "l'adjonction du majeur ne change généralement pas la signification du geste, mais correspond à la qualité, à la supériorité de celui qui l'accomplit", explique François Garnier » – Eduardo Aubert, « Gestes et postures corporelles », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 263-274, ici p. 267.

direction du pénitent, semble accepter l'intercession du *bon fol d'Alixandrie*, malgré l'expression altière affichée par la reine des cieux. La syntaxe complexe de cette image rend compte de la singularité de la pièce par rapport à ses sources. Le fou, placé au centre de l'image, est aussi le pivot autour duquel s'articule le jeu, comme l'a noté Huguette Legros : « Cette construction [*i. e.* l'entrelacement des scènes du fou et du paroissien] met en valeur le personnage du fou en l'individualisant alors que Gautier insistait surtout sur les mauvais traitements qu'il subissait »[1196]. Si l'auteur des instructions de la scène historiée a spécifié cette organisation, il témoigne alors d'une compréhension intime, précise du texte. On serait alors tenté d'imaginer que l'auteur lui-même, ou du moins, une personne éclairée sur les enjeux de ces histoires par personnages, ait pu rédiger ces commentaires. Choisir l'ultime scène pour sujet en appelle particulièrement à l'adresse interprétative du lecteur et programme son retour à l'image à la fin de la lecture. Ici, l'extraordinaire pouvoir de synthèse de l'image favorise une méditation rétrospective sur le sens de l'œuvre.

Ce cheminement à travers les réseaux constitués par les personnages montre la variété des stratégies employées dans les images pour modeler la lecture du texte. En intégrant les personnages de l'histoire dramatique à une tradition picturale, ou au contraire, en revisitant les codes de celle-ci, en synthétisant les enjeux d'une séquence dramatique ou en comblant les manques de la diégèse, les miniaturistes complètent le discours dramatique, en insistant tour à tour sur la dimension narrative du jeu ou sur sa portée édifiante. Ainsi, les *historieurs* fondent sur le *jeu* avec le texte – compris dans son sens ludique mais aussi comme *décalage* – tout le génie de leur art. L'imitation du texte n'est jamais totale ni servile : les images du corpus forment des séries parallèles à celles repérées dans les textes (héroïnes injustement accusées, scènes infernales, martyres...), mais elles traduisent en des termes singuliers les enjeux de chaque pièce.

- ***Les objets, coordonnées du drame***

Les objets mis en scène dans les miniatures sont très divers : ils peuvent contribuer à singulariser l'espace du drame ou faire référence à une scène particulière. De temps à autre, ils peuvent aussi constituer un ajout énigmatique.

Berceaux, bûchers, puits, tables... certains objets font clairement référence au drame qui les suit. Mais leur banalité et leur récurrence au sein des *Miracles* font de ces « meubles » des signes invitant aux croisements interprétatifs, comme nous l'avons déjà constaté dans le cas du puits et du fonds baptismal. Par exemple, le berceau représenté dans la miniature du *Miracle de Clovis* (M.

[1196] Huguette Legros, « La mise en scène de la folie dans deux *Miracles de Nostre Dame par personnages*, *Un paroissian esconmenié* et *Robert le Dyable* », art. cit., p. 134.

XXXIX) double la mangeoire du *Miracle de la Nativité Nostre Seigneur Jhesu Christ* (M. V) : l'écho, d'autant plus mis en évidence que son premier occupant est le Christ lui-même, permet de lire le miracle de Clovis à la lumière d'un événement fondateur. La guérison miraculeuse de Clodomire, intervenant sous le regard de la Vierge à l'Enfant, invite d'ailleurs à replacer l'anecdote dans l'histoire de l'Incarnation-Résurrection du Christ.

L'objet peut, à l'inverse, contribuer à livrer de son propriétaire un portrait d'autant plus péjoratif que celui-ci s'est déjà chargé de connotations négatives dans une autre enluminure. C'est le cas des miniatures des *Miracles de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (M. III) et du *Miracle de saint Valentin* (M. XXV), dans lesquelles on retrouve deux tables presque identiques : dressées sur des tréteaux et garnies de nappes blanches, elles figurent la tenue d'un banquet ou d'un repas fastueux. Les objets qui y sont disposés se rapportent par métonymie au personnage assis au centre. Dans les deux cas, le couteau, adroitement posé à côté de l'antagoniste, est un signe évident de sa cruauté et de sa traîtrise. L'or des couverts offre une discrète allusion aux fastes de la vie d'évêque ou d'empereur et permet, dans le premier cas, de fournir des raisons bassement matérielles à la concupiscence de l'archidiacre pour la fonction qu'il a usurpée, dans le second de mettre en regard l'opulence du monarque et le dépouillement du martyr. Cette cruauté est immédiatement punie : dans les deux cas, les diables viennent déjà enlever ces mauvais puissants, sous le regard désespéré ou ébahi des convives. Pourtant très différents dans leurs arguments respectifs, les deux drames sont mis en relation par la table – mais aussi par les diables. Dans le système que forment les images du corpus, la nourriture terrestre est donc investie d'un sens négatif qui contribue à caractériser les antagonistes. En ce sens, elle prend ses distances avec les drames, dans lesquels la nourriture n'est pas nécessairement l'objet d'une condamnation morale[1197].

Les objets sont ainsi toujours pris dans un dialogue entre l'image elle-même et le réseau dans lequel elle s'inscrit. Par exemple, le bûcher permet de tisser un réseau entre les héroïnes injustement accusées et les pénitentes (M. IV, XV, XXVI). Tout en faisant écho aux autres pièces, ce châtiment est traité avec singularité dans chaque miniature. Le bûcher commence tout juste à s'embraser dans le *Miracle de la femme du roy de Portigal* (M. IV), puisque la Vierge intervient juste avant que l'héroïne ne soit livrée aux flammes. Dans la miniature du *Miracle de un enfant que nostre dame resucita*, les fagots que l'on aperçoit derrière la foule montrent que le châtiment ne sera jamais consommé : le feu ne sera jamais allumé, puisque l'enfant revit déjà dans les bras de sa mère à genoux. Enfin, Barbara Morel affirme à l'égard du *Miracle de une femme que nostre dame garda d'estre arse* (M. XVI) qu' « une nouvelle fois, nous assistons à une interprétation toute personnelle

[1197] Voir chap. III, B. 1. et Pascale Dumont, « Boire et manger dans le théâtre religieux des XIIIe et XIVe siècles : est-ce un modèle à suivre ? », art. cit.

du miracle par le peintre, car ce texte classique entre tous est invariant dans sa structure quel qu'en soit le manuscrit »[1198]. Dans ce miracle, l'originalité tient au fait que ce sont les anges qui écartent les bûches du feu à l'aide de tisonniers, tandis que les représentations traditionnelles de cette histoire figurent l'intercession virginale de manière plus discrète. Toutefois, les anges sont « plus raides que les bourreaux qui manient habituellement cet instrument, l'un d'eux est tout de même incommodé par la chaleur et doit détourner la tête. »[1199]. Souvent, de la même manière que dans cet exemple, les images réagissent, par des moyens parallèles et autonomes, à l'originalité des textes qui les environnent, originalité souvent due à la « mise par personnages » des sources narratives qui rendent nécessaire l'incarnation du surnaturel.

D'une manière générale, les objets constituent pour le drame un élément d'identification. Ainsi, certains objets peuvent être ajoutés sans être mentionnés dans le texte. Ils peuvent d'abord renseigner sur la tonalité du *Miracle*. Par exemple, l'âne et la vache du *Miracle de la Nativité Nostre Seigneur Jhesu Christ* (M.V) apportent à la scène les éléments traditionnels de la Nativité : la pièce ainsi orientée par l'incipit et l'image, est incorporée dans une temporalité réduite, même si le *Miracle* ajoute à l'épisode de la naissance du Christ la présentation au temple et la confrontation de Jésus et des docteurs de la Loi, situées au moment de la Pâque juive. Plus loin, les chevaux du *Miracle de la marquise de la Gaudine* (M. XII) permettent de confronter le roncin tirant la charrette d'infâmie au destrier du chevalier Anthenor : cet affrontement entre noblesse et rusticité laisse déjà entrevoir le gagnant du duel final. Ainsi, l'ajout d'un objet, tout comme l'élection d'un épisode spécifique du jeu, est un filtre interprétatif, un conseil de lecture, un choix de ce qui devra être considéré comme mémorable pour le lecteur.

D'autres objets, plus petits, ne prennent un sens qu'en référence au texte qu'ils accompagnent, tels la couronne de roses confectionnée par la Vierge pour le marchand(M. XI) ou le *jouel* renfermant le lait de Nostre Dame (M. X). Véritables déictiques, ils supposent que le lecteur connaisse déjà le texte qui suit, ou du moins sa source, pour que ces objets prennent un sens – le plus souvent, un sens sacré, relié au divin. Leur représentation au sein de l'enluminure met en exergue l'importance de ces objets dans l'économie de la pièce, mais en retour, invite à la lecture pour les investir d'une signification complète.

Enfin, d'autres objets, pourtant aussi petits que les objets « déictiques » que nous venons d'évoquer, ne sont pas pour autant mentionnés ou mis en valeur par le texte. Leur ajout contribue plutôt à caractériser les personnages qui les détiennent. Par exemple, le couteau à la ceinture

[1198] Barbara Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIIIe au XVe siècle*, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (CTHS), Paris, 2007, p. 367.
[1199] *Idem.*

pendant à la ceinture du marchand (M. XI), lié à sa bourse, signale par sa seule présence qu'il est en voyage et doit à ce titre se prémunir des dangers qui l'environnent. La rouelle du juif (M. XXXV) ou son chapeau pointu (M. XXXVI, qu'on retrouve également porté par Joseph, dans le M. V) contribuent également à identifier, à situer ces personnages dans une catégorie sociale – c'est le cas du juif Zoile du M. XXXV – ou une tradition picturale – comme pour Joseph, toujours présenté dans l'iconographie médiévale vêtu du chapeau pointu juif, vieux et mélancolique. Ces ajouts, quels qu'ils soient, constituent toujours un surplus de sens : ce phénomène est lié à la nature même de l'image, qui doit singulariser chaque personnage pour lui conférer un rôle au sein de la miniature, tandis que le texte peut rester évasif et générique. Toutefois, intentionnels ou non, ces ajouts d'objets participent à l'orientation générale du texte qui suit.

*

* *

Dans les *MNDpp,* la singularité des images répond à celle des textes. Tendues entre l'inscription au sein d'un répertoire de motifs picturaux profondément ancrés dans la tradition et le respect d'une commande singulière, les miniatures rivalisent d'inventivité. Les multiples stratégies employées – de la synthèse à la métaphore, de la condensation d'une scène à sa lecture littérale – laissent deviner, à travers les quarante miniatures, différentes subjectivités artistiques et autant de lectures du manuscrit qui en soulignent, le plus souvent, la portée morale. À ce sujet, l'hypothèse avancée par Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon est particulièrement stimulante pour notre corpus :

> Parce qu'elle permet d'organiser visuellement le texte, qu'elle témoigne d'un souci de réception autant que d'une subjectivité interprétative, qu'elle « donne à voir », l'image pourrait être comparée à l'instance énonciatrice du récit, ce qui change considérablement les perspectives du lien texte-image et le rapport de subordination dans lequel on place souvent l'enluminure dans les manuscrits médiévaux[1200].

Premiers lecteurs du texte dans sa forme définitive – après le copiste –, les enlumineurs en livrent également la première lecture : l'image, loin de se limiter à l'illustration du récit, en constituerait le garant, le *narrateur.* Dans les *Miracles* dramatiques, ce renversement du point de vue semble d'autant plus pertinent que le *sens* des pièces qui y sont consignées semble se perdre dans l'éclatement des voix que suppose la dramatisation. Dans cette perspective, l'image, étroitement associée à l'incipit et au sermon participe activement à la construction et à la fixation d'une signification que le drame soumet à l'évanescence.

[1200] Hye-Min Lee et Maud Pérez-Simon, « Relations texte-image », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, art. cit., p. 296.

2. La mise en scène de l'écriture

Sans qu'on puisse décider de leur degré d'intentionnalité, les écarts entre le texte et l'image rendent sensibles les enjeux complexes de la mise par écrit du drame. Si pendant le spectacle, « le texte est lié à la totalité de ces corps qui forment durant la performance, une vivante unité sociale » et qu'il « existe dans et par celle-ci » selon Paul Zumthor, il acquiert dans la translation écrite un nouveau statut, dans la mesure où il est réintégré au sein d'un nouveau système. Au terme d'une curieuse révolution, le spectacle, qui s'inspirait d'un modèle narratif plus ou moins fixé par la tradition, voit son texte, mouvant par sa nature même et fugace par sa destination, fixé par l'image et la page. Il résulte de ce processus une certaine tension visuelle : tandis que les images inviteraient à une lecture globale et distanciée du manuscrit, l'écriture et la mise en page des pièces exaltent la nature dramatique des textes en adoptant un code symbolique spécifique : les incipit, les noms de personnages sont rubriqués ; les didascalies sont écrites dans la marge et soulignées de rouge, tout comme les citations latines qui constituent souvent la trame des sermons. La « vivante unité » du spectacle se redessine dans et par le livre, par la mise en espace rectangulaire de la page. La tension entre la mise en espace du manuscrit, ludique et esthétique, et la mise en mémoire que constitue la translation écrite et ses enjeux sociaux, moraux et religieux, aboutit à la confection d'un codex emblématique des rencontres du Puy des Orfèvres : le livre objet devient symbole de l'effort commun réalisé à quarante reprises. Il résulte de ce travail de luxe une étonnante auto-réflexivité du livre et du texte, qui continue de se réfléchir dans les marges et au détour des vers, malgré les biffures intentionnelles destinées à effacer l'origine des pièces. Si la mention des commanditaires disparut dès la réalisation originelle du manuscrit, l'importance accordée à ces rencontres résiste à travers la mise en valeur du livre et la conscience dramatique et littéraire évoquée par les textes. De l'écrit dans l'image aux images de l'écrit inscrites dans le texte, il s'agira ici de montrer comment cette auto-réflexivité qui s'établit dans les seuils ou à la marge livre une notice de lecture et assure la mise en valeur de l'objet-livre.

a. Le livre dans l'image : l'écrit, mode d'emploi

Ce parcours à travers les reflets du livre commence par l'image : à trois reprises dans le corpus (M. V, XVII et XL), le regard du lecteur s'arrête sur un objet – livres ou papiers – dont la fonction au sein du jeu et la place au sein du corpus entretiennent avec le livre un rapport spéculaire. Ces trois miniatures proposent de l'écrit trois mises en scènes spécifiques qui, en

éclairant les caractéristiques ou les missions du manuscrit lui-même, invitent à l'appréhension globale de l'objet-livre contemplé par le lecteur.

La première de ces figurations se trouve dans le *Miracle de la Nativite Nostre Seigneur Jhesu Christ* (M. V). Ici, la Vierge tient un petit livre nonchalamment posé sur ses genoux, tandis qu'elle soutient sa tête de la main droite. Par sa taille, le livre ressemble à une bible miniature, comme en voit naître l'époque gothique ; les marque-pages suggèrent une lecture patiente et attentive. Allongée près de la mangeoire où se trouve Jésus, la jeune mère pose un regard songeur en direction de son enfant.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, cette représentation de la Nativité est régulière et traditionnelle au sein de l'iconographie médiévale. Si le motif de la Vierge au livre[1201] est d'abord lié aux représentations de l'Annonciation, des figurations plus autonomes voient le jour au cours du XIVe siècle et, notamment, dans les figurations de la Nativité ou de l'Adoration des Bergers[1202]. La présence du livre dans cette scène est d'abord un hommage à la Vierge, puisqu'il lui confère le statut de femme dévote et lettrée. Le regard du personnage, qui a levé les yeux du Livre pour le poser sur l'enfant, dresse un parallèle entre l'écrit et le Verbe fait chair qui se tient devant elle. Le lecteur est invité à imaginer la teneur de la méditation : l'Enfant, annoncé par les Écritures, relie passé et présent et invite à lire l'histoire du monde par le prisme de son existence. Plus encore, la présence de l'objet-livre dans cette pièce – seul *Miracle* dans lequel la Vierge est représentée durant son existence terrestre – confère à Marie un rôle tutélaire : figure du lecteur idéal, pieux et intelligent, Nostre Dame est le destinataire exemplaire des Écritures. Le *Miracle de la Nativité*, qui achève le portrait protéiforme de Nostre Dame qui s'établit au cours des cinq premiers drames de la collection, donne congrûment à voir dans sa miniature un reflet idéalisé du lecteur contemplant le codex. Cette idéalisation est aussi un avertissement qui suggère de lire chaque œuvre contenue dans le manuscrit comme l'actualisation personnifiée d'une vérité éternelle.

La seconde occurrence de l'objet-livre se situe dans le *Miracle d'un paroissian esconmenié* (M. XVII). Tenant la tête d'un vaste cortège céleste, Nostre Dame se tient debout face au *bon fol d'Alexandrie* qui intercède pour le paroissien pénitent. Le livre apparaît ici refermé sous le bras gauche de la Vierge, qui le porte avec une certaine sévérité. De fait, le Livre confère à sa propriétaire l'autorité nécessaire à la médiation entre le pénitent et Dieu, ainsi qu'en témoigne le

[1201] Voir Daniel Russo, «Les représentations mariales dans l'art occidental. Étude sur la formation d'une tradition iconographique», dans D. Iogna Prat, E. Palazzo et D. Russo (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 173-191.

[1202] On trouve un exemple d'une telle figuration dans un livre d'heures breton de la première moitié du XVe siècle (Bibliothèque municipale de Rennes, Ms. 0029, f. 47). On identifie dans cette *Adoration des bergers* des éléments très semblables à notre miniature : la Vierge, assise sur un lit, tient de sa main gauche l'enfant Jésus lui-même assis sur la couche, de l'autre main un livre qu'elle lit avec attention. Joseph, représenté sous les mêmes traits de vieillard mélancolique, caresse distraitement la vache qui, avec l'âne, regarde la mère et son enfant. Voir Annexe II, fig. 47.

luxe de livre – sa couverture est dorée –, mais aussi la superbe du personnage marial : puisque l'intercession est déjà prise en charge par le personnage du fou, le pouvoir du juge semble ici délégué à la Vierge. *A priori*, la dimension spéculaire du livre semblerait moindre dans cette occurrence, dans la mesure où l'objet, émanation de la Loi divine, entretient moins de ressemblances avec le manuscrit que ne le faisait celui de l'occurrence précédente, tant du point de vue de la fonction que de son usage. Toutefois, on comprend par cet exemple comment le livre peut, sans être ouvert et encore moins lu, constituer un symbole de puissance et d'autorité pour son propriétaire. Le ms. Cangé, luxueux dans sa facture, pouvait jouer pour ses commanditaires le même rôle.

Ces deux images du livre présentent les deux facettes essentielles de Nostre Dame dans le corpus : humaine, la Vierge lisant invite à l'identification du lecteur ; mère de Dieu, la Vierge au livre joue un rôle de premier ordre dans le salut des hommes. Le livre, fortement lié à cette figure matricielle, revêt quant à lui deux fonctions très différentes : dans la première miniature, l'objet est un support de méditation et un symbole de dévotion ; dans la seconde, il devient un garant de l'autorité divine et un symbole de puissance. À la fois signe et objet, le livre est décliné dans ces deux miniatures sous ses deux facettes constitutives et complémentaires.

Le dernier jalon de ce parcours nous conduit à la fin du livre. La dernière miniature représente Alexis, venant de rendre le dernier soupir, tenant encore sur ses genoux les précieux feuillets sur lesquels il a consigné sa vie à la demande de la Vierge, déléguée par Dieu auprès de lui. Les couleurs de la couche et des haillons du saint rappellent celles dont la Vierge en relevailles est parée dans le *Miracle de la Nativité*. Le nimbe, l'objet écrit, la position allongée mettent les personnages en regard ; en outre, la place de la Vierge et d'Alexis au sein de leurs miniatures respectives frappe par leur symétrie. Pourtant, tout oppose les deux figures : la jeune mère apparaît dans des atours éclatants et sourit à son enfant tandis que le saint, pauvrement vêtu, a déjà quitté la vie ; une barbe et des cheveux gris-blanc entourent son visage émacié. Le fort contraste instauré entre la joie de la première scène et le pathétique de la figure d'Alexis invite à lire les événements en parallèle : tandis que la Vierge est la figure du lecteur idéal, saint Alexis incarne l'auteur idéal, inspiré par Dieu. En écrivant lui-même l'histoire de sa vie, il garantit l'authenticité de l'écrit hagiographique. Si cette représentation fait référence à la mise en abyme déjà proposée par la pièce, elle instaure également un jeu d'écho plus discret avec l'ensemble du volume que le lecteur tient en ses mains et qu'il va bientôt refermer. Le lecteur est alors invité à considérer le corpus des *Miracles* comme un ensemble littéraire qui, tout en se trouvant au carrefour de diverses traditions – hagiographie, roman, théâtre – reste porteur d'une authenticité univoque, semblable à celle de la vie d'Alexis. Du point de vue symbolique, il est également étonnant de voir passer l'objet écrit des

mains de la mère de Dieu – dont le rôle est exalté dans ces miniatures – à celles d'un saint dont l'extraction bourgeoise ne cesse d'être soulignée au cours de la pièce. On serait tenté de voir dans ce transfert la trace de la place grandissante des aventures humaines dans les *Miracles*, au détriment des apparitions célestes, plus discrètes au fil du temps. En confiant le livre à une figure sainte et non plus à la Vierge, l'écrit semble effectuer un pas en direction de l'humanité. La dernière miniature du corpus charge ainsi le dernier Miracle d'une valeur particulière qui pourrait mener à changer de perspective sur la façon dont on entrevoit l'organisation chronologique de la collection. Donald Maddox semblait regretter l'impossibilité de lire le *Miracle d'Alexis* comme la clausule intentionnelle du manuscrit, en vertu du contexte historique de la production :

> Given the possibility [...] that the annual production of these miracles may have ceased abruptly, and perhaps for reasons that were largely unanticipated, we cannot with any certainty perceive this play as the result of a deliberate effort to round out the collection with a highly significant closing production[1203].

Les images, associées à l'ensemble du paratexte du manuscrit – incipit, sermons, serventois – montrent comment le manuscrit réorganise la matière dramatique afin de lui conférer un sens et de transformer la probable coupure brutale des représentations en véritable choix « éditorial ». Dès lors, si les miniatures peuvent être *narratrices*, comme on l'a évoqué, la présence d'objets écrits dans celles-ci font de l'image un mode d'appréhension essentiel pour nos textes dramatiques. De fait, en établissant des liens entre les multiples niveaux interprétatifs du manuscrit, de l'espace de la page à la lettre des textes, livres et écrits offrent au lecteur un parcours explicatif qui concentre discrètement les principaux enjeux de la mise en manuscrit des *Miracles* dramatiques. Ainsi, tandis que la Vierge offre une image du lecteur idéal et fait du livre un objet de puissance, l'exemple d'Alexis, en mettant en scène l'immuabilité de l'écrit et la résistance du texte à l'épreuve du temps, serait à considérer comme la forme choisie par les commanditaires pour formuler l'espoir de la pérennité du corpus. Une enquête au sein des textes dramatiques livre quant à elle une vision plus diversifiée des motifs de l'écrit.

b. L'écrit dans le texte : une fenêtre sur les transferts du sacré

Tandis que l'image semble livrer de l'écrit une lecture plurielle mais cohérente, le motif de l'écrit dans les textes dramatiques apparaît sous des formes plus contradictoires. On retrouve dans

[1203] « Dans la mesure où il est possible que la production annuelle de ces miracles ait cessé de manière brutale, et sans doute pour des raisons qui ne furent pas vraiment anticipées, nous ne pouvons considérer avec certitude cette pièce comme le résultat d'un effort délibéré de clore la collection par une ultime création très significative » – Donald Maddox, « Ending and the Ends of the Collection: The *Miracle de saint Alexis* » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, *op. cit.*, p. 179.

cet écart entre les discours l'expression des différences constitutives entre l'image fixe et le drame, fait de textes incitant à la création d'images mentales fugaces : quand l'image fixe les formes, le drame célèbre leur ambiguïté. Malgré cette diversité, le motif de l'écrit dans les texte semble être un outil efficace pour l'analyse des dynamiques de sécularisation et de sacralisation à l'œuvre dans les *MNDpp*. La discrétion progressive adoptée par la Vierge, la diversification des sources vers des textes plus profanes, associée à la mise en valeur des protagonistes humains et des personnages secondaires, semblent déplacer l'intérêt des jeux du céleste au terrestre.

De fait, le motif de l'écrit semble intimement corrélé à la notion de sacré : souvent, il apparaît lié aux personnages divins (une prière épistolaire adressée à la Vierge, un livre reçu des mains de Nostre Dame...), il contribue ainsi à la caractérisation de personnages exemplaires et vise à corroborer la dévotion du public. Lorsqu'il est un objet du quotidien, il occupe des fonctions *a priori* plus anodines ; toutefois, il ne cesse jamais d'être un indice spéculaire, et ce, à plusieurs titres. En amont, lors du spectacle, il peut faire écho à la mise en scène qui est déjà « une écriture sur une écriture »[1204], dans la mesure où le texte-support interagit avec les codes dramaturgiques pour produire un sens. En aval, lorsque le support textuel de la représentation fait l'objet d'une transcription « définitive » sur livre, comme c'est le cas pour le luxueux manuscrit des *MNDpp*, le motif de l'écrit peut désormais réfléchir le livre lui-même ou bien mettre en évidence le processus scriptural qui l'a fait naître. Pour le lecteur qui, à cette époque, est rompu à la lecture symbolique et interagit incessamment avec le texte dans ses multiples dimensions[1205], le motif de l'écrit constitue un signe fort d'auto-réflexivité. En apparaissant au sein de la diégèse dramatique, il semble défier l'évanescence du spectacle et s'offre à lire à la fois comme le signe de la tradition héritée et la promesse d'une pérennité singulière – celle de la tradition hagiographique, mais aussi celle du texte dramatique. Ce signe ambivalent, religieux et profane, révèle la double ambition de la communauté qui célèbre le divin tout en se célébrant. Ce parcours à travers le caractère spéculaire de l'écrit permet ainsi de mesurer comment naît et circule le sacré dans notre corpus : de l'écrit, motif religieux, à ses mises en scène profanes, y a-t-il transfert ou plutôt partage de sacralité ?

- ***La lettre et le saint : l'écriture qui sanctifie***

Le motif de l'écrit, dans les *MNDpp*, fait l'objet d'une mise en valeur singulière au sein du

[1204] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, *op. cit.,* p. 18.

[1205] Paul Zumthor définit tout texte médiéval comme dialogique en le présentant selon trois perspectives : le texte est d'abord le « lieu d'une transformation d'énoncés venus d'ailleurs » et devient ainsi « un univers sémantique engendré par l'auditeur « par les contrastes que provoquaient ces énoncés dans un contexte nouveau », pour s'insérer dans « un réseau d'interprétations auquel il donne lieu ». De fait, le texte « existe comme dialogue, ne prend sens que comme tel » (Paul Zumthor, « l'espace des textes », dans *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 376).

jeu. L'acte d'écrire et l'objet écrit (le livre, la lettre, le texte) sont investis d'une valeur symbolique qui favorise leur sacralité. Ainsi mis en évidence, ces motifs participent à l'édification morale du public. Là où le motif de l'écrit semble le plus mis en valeur, c'est lorsqu'un personnage saint écrit ou reçoit un objet écrit, qui appartient alors à la geste du saint en temps qu'élément de son histoire, de son hagiographie ; ils en sont également la figuration emblématique. Appliqué à la geste du saint, le motif de l'écriture joue un triple rôle : narratif, esthétique et métaphysique.

Les *MNDpp* participent de la volonté qui traverse le bas Moyen Âge de perpétuer la tradition hagiographique par de multiples réécritures[1206], y compris dramatiques. Dans cette perspective, le motif de l'écriture constitue un élément important de la geste du saint. Les *MNDpp* le mettent régulièrement en scène : par exemple, le jeune saint Jean Chrysostome, faussement accusé d'avoir violé la fille de l'empereur, est condamné à errer au désert. La Vierge vient lui annoncer la fin prochaine de ses malheurs ; pour la remercier, Jehan souhaite lui dédier un livre entier, mais le diable, qui n'a de cesse de le piéger, fait tomber son encre. Le jeune homme trouve un autre moyen d'écrire :

JEHAN
E ! royal vierge debonnaire,
Dame plaine d' umilité,
Ce Sathan mon enque a tumbé; 725
Or n' ay je de quoy puisse escripre
Ce que de vous vouloie dire,
Dont forment me puis esmaier.
Certes je me vueil essaier
Se pourray faire a ma salive 730
Lettre qui soit point ententive
Ne qui puist ci dessus durer.
E! dame, vous doy je aourer,
Car de grace estes le tresor:
Par vous devient ma lettre d' or. 735
Jamais, certes, ne fineray,
Tant que de voz bontez aray
Empli ce livre[1207].

Cette séquence vise à exalter l'*ethos* du protagoniste : l'écriture sans encre est un miracle qui témoigne de l'élection du personnage et de sa foi exceptionnelle. Cette scène constitue l'acte de naissance du personnage en tant que saint. C'est à cet instant que le personnage devient véritablement *Jehan Bouche d'Or* – sens littéral de *Chrysostomos* : le jeu actualise la source

[1206] Ainsi la *Légende Dorée* jouit dès sa composition d'une reconnaissance et d'un respect religieux qui font de ces œuvres un réservoir essentiel de l'hagiographie chrétienne. Avant d'être rassemblées au sein de volumes à vocation pieuse, les histoires de saints proviennent d'origines variées : Vie des anciens pères, *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, évangiles apocryphes, mais aussi les œuvres même des Pères de l'Eglise (saint Augustin, saint Jérôme...).

[1207] M. VI, v. 723-738.

hagiographique en l'incarnant à travers le personnage. Cette scène met ainsi en jeu une dialectique entre la parole, le Verbe inspiré et l'écrit : la salive, métonymie de la voix et de l'éloquence, devient l'encre du corps grâce à laquelle Jean devient lui-même un interlocuteur privilégié du ciel. La présence du livre au sein de l'économie de la pièce fait écho à l'origine narrative de l'histoire que le jeu met en scène pour lui conférer une authenticité nouvelle, incarnée. Cette technique permet de transformer l'histoire en expérience sensible afin de pérenniser la tradition, et *in fine* de corroborer la foi du public en lui fournissant une banque d'images de l'histoire sainte.

L'exemple de Jehan Bouche d'Or montre que le motif de l'écrit, lorsqu'il est lié à la geste du saint, peut toujours faire l'objet d'une double lecture, littérale et symbolique. De fait, les *MNDpp* aiment à représenter le saint en train d'écrire car il semble bien que son histoire apparaisse avec d'autant plus d'éclat, de beauté qu'elle est exaltée à travers la réflexivité du livre ou de l'écrit. Ailleurs dans le corpus, on voit par exemple la Vierge remettre un livre à saint Basile, évêque de Césarée qui a délivré la ville de la tyrannie de l'empereur, dans le Miracle de l'empereur Julien. L'objet acquiert dans ce miracle une importance d'autant plus grande qu'il tient lieu de preuve de l'apparition que Basile a vue en songe ; en outre, l'événement et le don miraculeux sont expliqués, répétés, racontés par différents personnages de l'intrigue, ce qui accroît encore leur mise en valeur.

La dimension esthétique du phénomène autoréflexif est donc fortement liée à sa sacralité : la mise en abyme est bien, dans notre corpus, le « chiffre de la transcendance »[1208]. L'exemple le plus saisissant se trouve dans le dernier *Miracle* de la collection, le *Miracle de saint Alexis,* unique cas où la mise en abyme occupe toute la fin de la pièce. Alexis a quitté sa femme et toute sa famille le jour même de son mariage afin de prendre l'habit anonyme du pèlerin ; au bout de dix-sept ans d'errance à travers le monde, ses pas le mènent par hasard à Rome, sa ville natale. Là, il se présente anonymement à son père et se fait héberger chichement, sous l'escalier, conformément à son vœu de pauvreté. Alexis reçoit alors la visite de Gabriel qui lui promet de le délivrer de son existence terrestre ; mais auparavant, il doit s'acquitter, lui dit l'ange, de la narration de sa propre existence, jugée digne d'écriture par Dieu :

GABRIEL

[1208] Expression que Claude-Edmonde Magny emprunte à la philosophie de Karl Jaspers, selon lequel les discours humains sur la métaphysique doivent être qualifiés de « chiffres » (Claude Edmonde Magny, « la mise en abyme ou le chiffre de la transcendance », in *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950). La définition moderne de la mise en abyme émanant d'André Gide, nous nous permettons d'emprunter à l'une de ses commentatrices cette expression qui se prête aisément à l'usage de la mise en abyme dans la littérature médiévale, d'autant que l'auteur des *Faux-Monnayeurs* emprunte le vocable à l'héraldique. Sur la définition structurelle du concept de *mise en abyme*, voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977. Eric Wessler, enfin, a récemment proposé une étude globale de tous les phénomènes spéculaires (auto-réflexivité, auto-référence, mise en abyme, métapoétique...) : voir l' « Introduction » et « Jalons pour une histoire de la littérature spéculaire », dans *La Littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, p. 11-144.

Alexis, enten ma raison:
Dieu te mande que tu t' ordaines,
Car en ces mesaises mondaines
Ne te veult plus laissier y estre,
Ains te veult en sa gloire mettre; 2080
Si soit ta vie par escript
Mise, conment pour Jhesu Crist
Tu t' es volu povre estre fait,
Qui tu es et que tu as fait,
Afin que ton renom en croisse 2085
Et que le monde te congnoisse,
Qui pour toy loe Dieu aussi[1209].

La fin de la pièce montre comment Alexis s'acquitte durement de cette tâche avant que son âme ne soit emmenée au ciel par les anges. La mise en abyme est évidente ici : il y a quasi-identité entre l'objet écrit (la vie d'Alexis) et l'ensemble dans lequel il s'insère (la pièce narrant sa vie). En outre, l'ambition exemplaire du projet d'écriture est évoquée à travers les thèmes de la gloire et de la renommée du personnage (v. 2085-2086) : par écho, elle fait également référence au drame qui reproduit le récit hagiographique. Une fois que l'Ange Gabriel a regagné le Paradis, le motif fait l'objet d'un développement substantiel : Alexis réclame de quoi écrire à l'un des serviteurs de son père[1210] ; celui-ci décrit précisément la qualité du matériel employé[1211] ; Alexis insiste sur le fait qu'il va écrire[1212] ; une didascalie décrit l'acte d'écriture lui-même[1213] ; la mise en abyme atteint son plus haut degré lorsque le premier cardinal lit la longue lettre écrite par Alexis[1214]. Les coïncidences entre le drame-cadre et le récit exemplaire qu'il inclut sont fortement mises en valeur dans cette séquence largement auto-descriptive qui vise à souligner la dimension esthétique du procédé. Enfin, le miracle tient également à ce que, par-delà la mort, personne ne parvienne à arracher des mains du saint son autobiographie, si ce n'est l'empereur qui remet le texte au Pape pour qu'il soit lu, et c'est alors la sacralité même du geste du saint qui est mise en valeur. Elle rejaillit sur l'objet écrit lui-même et dote par conséquent le drame de la même dimension sacrée. La mise en abyme du *Miracle de saint Alexis* joue ainsi sur tout le spectre des fonctions de la mise en abyme : elle met en valeur sa dimension esthétique, exemplaire et sacrée. Même si cette mise en abyme du *Miracle de saint Alexis* trouve sa signification au sein du drame lui-même, sa présence dans le dernier des *Miracles* de la collection, n'a de cesse d'étonner.

Lorsqu'il s'agit de raconter la vie du saint, l'écriture s'accompagne donc régulièrement de

[1209] M. XL, v. 2076-2087.
[1210] « ALEXIS : […] Mais que me faciez un present / D'une piece de parchemin / et d'une penne et d'enque fin : je vueil escripre » (v. 2096-2099).
[1211] « SERVITEUR : [...]Vezci penne, enque et parchemin / Aussi blanc com ce fust vellin / Et bon et nett » (v. 2103-2105).
[1212] v. 2109-2120, le terme *escript* apparaît quatre fois sous différentes catégories grammaticales ; le mot *lettre* apparaît trois fois des v. 2109 à 2131.
[1213] Après le v. 2120.
[1214] v. 2497-2556.

signes autoréférentiels plus ou moins forts qui permettent de souligner, par l'enchâssement, l'exemplarité du protagoniste. Parallèlement à cette apparition en contexte sacré, souvent auto-réflexive, le motif de l'écriture est utilisé comme un moyen dramatique, un ressort par lequel communiquent les personnages. Sa fonction est alors encore plus clairement dramatique. Dans cette utilisation du motif, peut-on encore déceler des traces de réflexivité, indices d'une transcendance ?

- ***La lettre, un signe dramatique ambivalent***

De fait, l'écriture peut être un geste pragmatique et l'écrit un objet qui assurent l'efficacité du jeu. La lettre est d'abord un objet du quotidien et désigne, en moyen français, des formes d'écrits variés. Celle-ci a notamment une valeur juridique importante, qui vaut engagement. Dans les *MNDpp*, cette fonction profane de l'écrit est souvent mise en scène dans des situations négatives, voire diaboliques. Par exemple, lorsque le diable se mêle d'écriture, l'écrit devient l'expression de la tromperie : on peut penser par exemple à la charte qui unit Théophile au diable dans le *Miracle de Théophile*, et que la Vierge foule au pied. Notre corpus comporte un exemple très significatif du détournement diabolique de l'écriture : dans le *Miracle de l'enfant donné au diable,* les diables viennent chercher l'enfant qui leur a été promis lors de sa conception. La mère, regrettant sa promesse, réussit à reculer l'échéance du don en rédigeant une lettre. L'un des diables, voulant prouver sa « bonne » foi, brandit l'écrit pour preuve du don. Notre-Dame, en avocate excédée par la perfidie de la partie adverse, déchire la lettre dans un mouvement de colère, tout en contestant sa valeur juridique. Cette scène invite à réfléchir sur les valeurs implicitement liées aux motifs de l'écrit et de l'écriture, ici retournés :

PREMIER DYABLE
Haro ! si faison, biaux doulx sire.
J' ay dou don qu' elle me fist lettre,
Et me fist mon seel sus mettre : 1330
Regardez se ce fait a croire.
NOSTRE DAME
Elle ne vault mie une poire.
Baillez la ça, si la verrons.
SECOND DYABLE
Dame, voulentiers le ferons.
Tenez: regardez la par tout. 1335
NOSTRE DAME
Vous estes un fol diable estout,
Qui vous faites juge et partie.
Vez cy la lettre despecie,
Dont vous conme mauvais usez.
Vous escripsiez et seellez 1340
Pour la gent mon fil decevoir[1215].

[1215] M. I, v. 1328-1341.

Les émotions et les actions qui en découlent sont inversées dans cette scène : les diables sont amènes (v. 1328, 1334), tandis que la Vierge cède à la colère et à l'emportement en adoptant un langage prosaïque (v. 1332) et en déchirant la lettre (v. 1338). Dieu confirme ensuite les accusations proférées par la Vierge en se référant au droit : la lettre n'a aucune valeur puisque le chef de famille n'était pas présent lorsque la jeune femme l'écrivit :

DIEU
[...]
Sathan, je vous dy et par droit
Que la femme n' a que donner
A chose qu' elle ait a garder 1370
Sanz le vouloir de son seignour.
Cist dons est de nulle valour,
Quant son pére ne l' ottria.
Cist enfes si nous demourra: 1375
Vostre paine y avez perdue[1216].

Le texte écrit, en tant qu'objet juridique, peut donc être investi d'une dimension pernicieuse. Ce détournement invite le spectateur à rester attentif à ses conditions de production, aux causes de l'écriture, au geste plus qu'à l'objet lui-même.

L'acte juridique apparaît ainsi régulièrement au sein de situations très négatives. Dans le *Miracle d'un pape qui vendist le basme* (M. VIII), dans lequel le souverain pontife éponyme soulage un bourgeois de l'entretien des chandelles de saint Pierre en l'échange de deux cents besants, la simonie est officialisée par une lettre qui a valeur d'acte juridique. L'écriture se pare ici d'une dimension perverse, dans la mesure où elle sert à valider sur le plan des affaires humaines un commerce scandaleux aux yeux de la religion. Depuis le paradis, Dieu juge durement le pape :

DIEU LE PÉRE
Pierre, malement ouvré a
Le pape qui Romme maintient
Et le chief de l' eglise tient,
Car je voy que par avarice
Il a perdu com fol et nice 265
Le basme dont l' en te servoit
Et qui en ta chappelle ardoit;
Et l' omme qui a ce tenuz
Estoit est si frans devenuz
Que le basme plus ne querra, 270
Car tant d' argent baillié en a
A ce pape fol et mauvais
Qu' il a lettre qu' a touz jours mais
L' en a quitté[1217].

[1216] *Ibid.*, v. 1368-1376.
[1217] M. VIII, v. 261-274.

La lettre sert ainsi souvent les desseins perfides des antagonistes. Dans le *Miracle du roi Thierry* (M. XXXII), une méchante belle-mère use de la lettre comme d'un instrument de tromperie : animée d'une haine aveugle envers sa bru, elle raconte au roi parti en guerre que sa femme a accouché de trois chiots, ce qui entraîne la répudiation et la condamnation à mort de l'épouse sans autre forme de procès. Mais, dans le même Miracle, une autre *lettre,* un acte notarié ici, fait de l'héroïne l'héritière du couple d'aubergiste qui l'a recueillie. Comme dans cet exemple, elle apparaît souvent au sein d'un même miracle aux mains de personnages opposés sur le plan moral. La lettre est donc un objet qui sert la lisibilité du spectacle en participant à la caractérisation des actants.

La *lettre* trace ainsi une discrète frontière qui sépare les bons chrétiens des mauvais, ou des païens. Le mauvais usage de la lettre aboutit parfois au refus de se servir de l'écrit comme moyen d'échange. Le *Miracle de saint Sevestre* (M. XX), qui raconte comment Constantin fut sauvé de la lèpre en se convertissant par l'entremise de saint Sylvestre, dépeint une scène étonnante : pour avertir sa mère Hélène de sa guérison, Constantin envoie une lettre, portée par un messager. Sa mère est si heureuse qu'elle en délaisse les idoles, mais elle ne parvient pas encore à comprendre la foi chrétienne. Pour en informer son fils, la mère refuse explicitement l'usage de l'écriture et insiste auprès du messager pour qu'il répète ses paroles :

HELAINE
Ainsi le m' a il bien escript,
Et qu' il est gariz de touz poins.
Mais je te vueil dire deux poins
Que de bouche tu li diras 825
Si tost qu' a li venuz seras
Premier que de sa garison
J' ay grant joie, et c' est bien raison;
Et aussi m' a moult eslessié
Qu' aux ydoles a renoncié; 830
Mais je le blasme durement
De ce qu' aoure nullement
Un homme que les Juifs firent,
Pour la mauvaistié qu' en li virent,
Crucifier et a mort mettre. 835
Va t' en; quant a ore autre lettre
N' aras de moy[1218].

Hélène incarne le type du personnage sceptique. L' échange révèle un système moral implicite qui placerait la pratique de l'écrit du côté chrétien (celui de Constantin, qui prend la plume pour parler de sa foi nouvelle), et la parole du côté païen : fixité et permanence de l'écriture inspirée du premier empereur chrétien contre fugacité du verbe idolâtre. La dimension auto-réflexive de la scène transparaît d'autant plus que les personnages insistent sur les détails : par la suite, le messager

[1218] M. XX, v. 822-837.

précise bien à Constantin que sa mère n'a pas voulu écrire (v. 850-851). Si l'usage de l'écriture trace une frontière religieuse, elle dessine aussi un partage des genres : tandis que Constantin écrit, sa mère Helaine parle.

La *lettre* prend assurément, dans les *MNDpp*, une dimension morale. De nombreux *Miracles* dépeignent ainsi comment la lettre sauve le Chrétien : dans le *Miracle de l'enfant donné au diable* (M. I), la promesse adressée au diable est combattue par la lettre écrite par le pape qui narre l'histoire du pauvre enfant ; celle-ci se transmet d'ermite en ermite jusqu'à ce que l'enfant soit sauvé. Dans le *Miracle d'un paroissian esconmenié* (M. XVII), on retrouve le même canevas : le pénitencier du pape écrit à l'ermite d'Alexandrie pour narrer le cas de Godart, le paroissien excommunié ; l'ermite renvoie à son tour la lettre au *bon fol d'Alixandrie* qui trouve le moyen d'intercéder pour Godart et réussit à le faire absoudre. La lettre est un moyen de transmission qui, aux mains de chrétiens exemplaires, assure la cohérence des échanges et prouve l'efficacité de la communauté dans le salut des âmes, car l'écrit soutient le pénitent dans sa quête d'absolution et participe activement à l'intercession. Cette confiance toute chrétienne dans l'écriture trouve un écho emblématique dans le *Miracle de Théodore.* La jeune femme, voulant vérifier si elle a péché ou non en trompant son époux la nuit, va trouver une abbesse à qui elle demande de lui traduire l'Évangile. Ne sachant lire, elle pointe son index au hasard des pages :

THEODORE
Bailliez ça, suer; je l'ouverray. 360
De ceste premiére ouverture,
Dame, qu' a il en l'escripture
De ce mot cy?
L'ABBESSE
Il y a : *Quod scripsi, scripsi,*
Qui veult ytant dire en françoys: 365
Ce que j'é escript une fois
Si est escript.
THEODORE
Que feray je, doulx Jhesu Crist ?
M'amie, tenez vostre livre.
Dame, je voi tout a delivre 370
Que ce que m' avez dit est voir[1219].

L'écrit évangélique recèle des vertus miraculeuses : le hasard auquel se soumet Théodore se change immédiatement en signe de culpabilité. La phrase lue par l'abbesse revêt une autorité absolue, qui confine d'autant plus au magique que le latin est rare au sein du jeu[1220]. Modèle de tout écrit

[1219] M. XVIII, v. 360-371.
[1220] Le jeu fait écho à l'usage habituel de la Bible au Moyen Âge qui ne doit pas étonner : « Au-delà du sens historique évident, une exégèse subtile, qui a parfois tendance à glisser vers l'allégorisme, découvre dans chaque épisode, sinon dans chaque mot, une signification morale et spirituelle appropriée [...]Dans un livre dont Dieu lui-même était l'auteur, n'était-il pas tentant de chercher des réponses à toutes les questions ? » - André Vauchez, *La Spiritualité du*

chrétien, les Évangiles transmettent à tout livre qui les cite une part de leur sacralité : au sein du manuscrit, l'autorité de ce pléonasme[1221] résonne et semble annuler la dimension fictive de la séquence pour conférer au livre qui le cite une part de son aura sacrée.

Parfois soupçonné, mais souvent encensé, l'écrit peut donc être un accessoire qui, selon le contexte, associe le personnage qui l'emploie ou non au paradigme du Bien comme au paradigme du Mal. L'écrit devient un signe dramatique aux significations morales, qui distingue les bons chrétiens des pécheurs. Il s'intègre ainsi à un réseau de significations autonomes, soumis à évolution. La représentation négative de l'écrit tend ainsi à s'estomper au fil des *Miracles,* même si des usages pervers de l'écriture continuent à apparaître tout au long du corpus[1222] ; l'usage profane de la lettre semble faire l'objet d'un soupçon moindre, tandis que son usage dans un cadre religieux constitue régulièrement un sujet prisé. Cette autonomie de la signification serait l'indice d'une sacralisation du medium théâtral pour Thierry Revol :

> Spectaculaires et efficaces, les signes dramaturgiques recréent un univers en soi, indépendant de la réalité quotidienne. Cette vision d'un monde clos et autonome est bien la preuve d'une sacralisation, au moins partielle, du théâtre médiéval. Elle vaut en tout cas comme une reconnaissance sociale, c'est-à-dire une consécration[1223] .

Ce monde de signes indépendants, qui lie sans relâche le dramatique au didactique, attesterait donc de la valeur conférée au théâtre, lui-même art du verbe et de la transmission. Dans cette optique, le motif de l'écrit, souvent mis en regard avec celui de la parole, n'a jamais une valeur morale anodine, même lorsqu'il n'invite pas avec évidence à une interprétation auto-référentielle. Mais il faut encore ajouter à cette valeur morale une valeur sociale.

- ***L'écrit, instrument de la consécration bourgeoise***

En même temps qu'ils représentent des sujets sinon saints, du moins toujours exemplaires et édifiants, les *Miracles* ont pour toile de fond un univers bourgeois dont les effets de réel grandissent au fil du temps et des pièces. Si le jeu sanctifie de nouveau le saint en re-présentant son histoire, il

Moyen Âge occidental (VIIIe-XIIIe siècle), *op. cit.*, p. 181.

[1221] Évangile selon saint Jean, 19 : 20-22. On doit cette affirmation à Ponce Pilate, répondant aux sacrificateurs juifs mécontents que le préfet romain ait inscrit sur un écriteau, suspendu au-dessus de la tête de Jésus, en hébreu, en grec et en latin : « Jésus, roi des Juifs ». Les prêtres juifs insistent auprès de Ponce Pilate pour qu'il précise que seul Jésus s'est réclamé de ce titre. Cette phrase est détournée de son contexte avec une certaine ironie dans la *Légende dorée* et dans le *MNDpp* qui l'adapte, puisque, reprenant par analogie le problème pointé par l'épisode relaté par Jean, l'auteur de l'affirmation n'est pas précisé alors qu'implicitement, on s'attendrait à ce qu'il soit Jésus. De l'épisode de l'Évangile au *Miracle*, l'idée est la même : ce qui émane d'une source sacrée ne souffre aucun cadre énonciatif. De fait, la tradition a oublié qui était le véritable auteur du pléonasme, comme le montre le *Miracle*, et Jésus a été reconnu Roi des Rois.

[1222] On peut par exemple citer l'exemple de la belle-mère de Bethequine (ou Joïe / Jouye, puisque la jeune fille change de prénom quand elle arrive en Écosse), l'héroïne du *Miracle de la fille du roi de Hongrie* (M. XXX), qui fait en sorte de soûler le messager Lembert afin de subtiliser une lettre destinée au roi (v. 1134-1300).

[1223] Thierry Revol, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, Paris, Champion, 1999, p. 525.

sacralise dans le même temps l'univers bourgeois en en faisant un objet digne de représentation. Un exemple montre particulièrement comment l'écrit participe à la promotion de la communauté bourgeoise à travers le théâtre : dans le *Miracle du roi Thierry* (M. XXXII), l'amplification de la scène où Osanne est désignée comme l'héritière du couple d'aubergistes a déjà attiré notre attention par son apparente absence d'intérêt dans l'économie de la pièce[1224]. Par-delà la peinture de mœurs qui permet de voir le *tabellion* au travail, la séquence revêt également un intérêt auto-réflexif, sans pour autant confiner à la mise en abyme. Voici un extrait de cette longue scène, où l'aubergiste annonce à l'héroïne le legs qu'il lui fait :

L'OSTELLIER
Dame, seez vous lez moy ci.
Je le te diray, or entens:
J' ay en voulenté de long temps
D' aler jusqu' a Romme requerre 1920
Saint Pierre pour pardon acquerre,
Et avec moy venra ta dame ;
Et pour ytant que bonne fame
T' avons trouvé, coye et taisant
En nostre service faisant, 1925
Et loyal, si com m' est advis,
Nous te laissons pour indivis
Touz les biens que pouons avoir
Et te faisons seule nostre hoir,
Et de ce te baillerons lettre 1930
Pour toy miex en saisine mettre
Tant de meubles con d' heritages[1225].
[...]

La scène se veut particulièrement intimiste et solennelle : l'aubergiste se tient à côté de son épouse (v. 1917) et s'adresse à la servante qu'il consacre comme sa fille spirituelle : notons les correspondances évidentes qui s'établissent entre le couple de bourgeois qui veut faire pénitence par le pèlerinage à Rome et la description de la jeune femme, vertueuse, mesurée. La représentation de ces bourgeois habitués aux affaires commerciales et juridiques (comme en témoigne le jargon juridique employé à la fin de l'extrait : *indivis, saisine*) suscite sans aucun doute l'identification du spectateur-orfèvre. Dans cette scène, le jeu spéculaire est renforcé par l'ajout du motif de l'écrit. Le phénomène témoigne du souci que la confrérie a de sa propre réputation, sans être pourtant mis en abyme. De fait, c'est par le droit que les bourgeois assurent le devenir de leur communauté : l'écrit juridique, qui réfléchit le souci de faire perdurer le patrimoine financier est alors l'outil de la consécration de la communauté en tant que groupe social. Du patrimoine financier consacré par l'acte juridique au patrimoine dramatique consacré par l'acte d'écriture, un jeu d'écho se fait

[1224] Voir chapitre IV, A. 2. b.
[1225] M. XXXII, v. 1917-1932.

entendre. C'est au détour des vers, à travers quelques références explicites, qu'il se perçoit mieux.

*

* *

Si la force auto-réflexive des motifs de l'écrit et de l'écriture apparaît avec vigueur dans la célébration de la geste du saint, l'utilisation profane de ces mêmes motifs n'évacue pas toute ambition spéculaire et donc, toute sacralisation de l'écrit profane. Observer la façon dont coexistent les motifs de l'écriture religieuse et de l'écriture profane permet de mettre au jour une autre dynamique du corpus : la consécration du medium théâtral, de la communauté commanditaire ou encore du manuscrit n'évide jamais la dimension religieuse. Bien au contraire, tout montre, dans ces textes, comment le sacré s'étend du religieux au profane : les mutations de l'écriture sont parallèles aux métamorphoses de la sainteté, qui se démocratise en touchant des personnages plus accessibles ou qui devient plus concrète, en rendant plus sensible la souffrance des saints.

- ***L'insertion au sein d'un patrimoine littéraire, dramatique et culturel***

L'auto-référence que l'on peut percevoir dans la mise en scène de l'écrit fait toujours miroiter quelque chose de précis au sein de nos textes dramatiques – la vie du saint, la communauté bourgeoise... – et il serait vain de chercher entre les lignes des *Miracles* l'ambition de refléter l'ensemble du phénomène dramatique ou littéraire. Cette mission semble plutôt dévolue au manuscrit et particulièrement à ses miniatures, comme nous l'avons constaté. Cette absence d'auto-référence globale ne signifie toutefois pas que les *Miracles* se construisent en dehors de tout modèle et qu'ils ne revendiquent jamais une quelconque affiliation. Au contraire, notre étude a souhaité montrer comment les *MNDpp* adoptaient et adaptaient un code spécifique, propre au théâtre médiéval, déjà à l'œuvre dans le théâtre liturgique, le *Jeu d'Adam* puis le théâtre du XIIIe siècle et encore bien vivant, après eux, dans de nombreuses productions du XVe,^ et sans doute bien en avant, jusqu'au XVIIe siècle[1226]. En cela, les *MNDpp* s'intègrent implicitement dans une tradition dramatique, celle du théâtre médiéval, mais aussi littéraire, celle du miracle marial et hagiographique. Si l'on ne peut savoir avec précision comment circulèrent les pièces du corpus, ni même si elles le firent, dans la mesure où leurs sources appartiennent à un patrimoine narratif largement partagé au XIVe siècle, on peut du moins lire, au détour de quelques vers, des références explicites qui, sans être nécessairement mises en valeur par le texte, témoignent d'une volonté

[1226] Jelle Koopmans a notamment consacré un article détaillant la vitalité des mystères, y compris à l'intérieur des églises jusqu'au XVIIe siècle. Voir « Le théâtre de l'Église. Mythes et réalités », dans Marie Bouhaik-Gironès et Dominique Iogna-Prat (éds.), *Le Théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.)*, Paris, Lamop, 2011, p. 16-51.

d'inscription au sein d'un patrimoine littéraire et culturel. Ces références intertextuelles[1227], *a priori* peu différenciables des nombreuses références religieuses qui émaillent le discours des personnages qui se réclament régulièrement de différents saints, trahissent des intentions ludiques.

Tout d'abord, la référence permet de situer le jeu au sein d'un patrimoine dramatique et / ou littéraire. Une attestation particulièrement intéressante se situe dans le *Miracle de l'empereur Julien* (M. XIII). L'ancien soldat Libanius, converti et devenu ermite, réclame à Nostre Dame de lui apparaître. Pour éprouver sa foi, la Vierge lui demande de se crever les yeux, ce à quoi Libanius consent. L'épisode de Libanius constitue un ajout au Miracle de Gautier de Coinci qui traite uniquement de la libération de Césarée par saint Basile. Cet ajout, dont la source est à ce jour inconnue et qui pourrait peut-être même constituer une invention de l'auteur, a constitué un sujet suffisamment spectaculaire et important pour que le commanditaire choisisse de le faire figurer en tête de la pièce dans la miniature, alors même qu'il n'est qu'une action satellite du drame. La pièce se conclut par l'apparition de la Vierge à l'ermite enfin exaucé. Libanius exprime sa joie en ces termes :

L'ERMITE
Ha ! Dame, se grace trouva
En vous le clerc Theophilus, 1550
Si ay je fait, voire assez plus
Qu'il ne fist ; nul n'en doit doubter.
Et qui peut, dame, raconter
Com doulcement en vous s'acorde
Pitiez avec misericorde ? 1555
Ce n'est personne de ce monde[1228].

Alors que le jeu va bientôt s'achever, le nouveau personnage central fait une référence explicite à la légende de Théophile, très répandue au XIIIe siècle et rendue célèbre par Gautier de Coinci ainsi que par l'adaptation dramatique qu'en a proposé Rutebeuf. Dans ce *Miracle*, Théophile se repent en adressant à la Vierge une prière où il fait pénitence et cherche à plaider sa cause. La Vierge consent à intercéder pour le clerc qui a vendu son âme au diable. La référence à Théophile à la fin du *Miracle de l'empereur Julien* invite explicitement à une lecture intertextuelle : tout d'abord, le principe de double énonciation semble particulièrement actif, comme l'indique le discours sentencieux de Libanius – « nul n'en doit doubter » (v. 1552). Si l'ermite se réclame de cet exemple, c'est pour mettre en valeur sa propre histoire : à la différence de Théophile, Libanius n'a jamais abandonné la foi chrétienne : une fois converti, il a donné son corps à la Vierge pour obtenir ses faveurs, tandis que le clerc s'est contenté d'une prière et d'un repentir sincère. À un premier niveau

[1227] Pour Gérard Genette, cela désigne au sens strict « la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre ». La référence entre bien dans cette catégorie – Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 80.
[1228] M. XIII, v. 1549-1556.

de lecture, la référence semble s'amuser de la foi naïve de Libanius, pour qui le mérite du pénitent peut être matériellement mesurable. Toutefois, implicitement, il semble que cette référence, justement placée dans ce qui constitue l'excroissance du drame originel, cherche à justifier sa réussite sur le plan non pas exemplaire, mais spectaculaire. De fait, en convoquant le modèle de Théophile, l'ermite fait aussi bien référence à la légende qu'à la pièce et semble jouer sur l'ambiguïté de l'occurrence. Si l'exemple de Libanius n'est pas *meilleur* que celui de Théophile, le personnage semble implicitement revendiquer sa *performance*, ici entendue à la fois comme réussite et spectacle. L'exemple de Théophile, judicieusement placé à la fin de cet ajout probablement original, illustre d'une manière singulière l'idée selon laquelle « c'est bien souvent dans la révérence / référence affichée à l'égard d'un prototype prestigieux qu'une œuvre tire sa force »[1229]. Le drame, dans ce dénouement, pourrait bien chercher à se réclamer du modèle dramatique de Rutebeuf, à travers la voix de Libanius, pour mieux s'en distinguer. Il est étonnant, en outre, que la référence soit suivie d'une prétérition : après avoir rendu discrètement hommage à Théophile – qui s'est sauvé par sa seule parole – Libanius insiste sur l'impossibilité de décrire les qualités de la Vierge. Seul face à l'apparition céleste, l'ancien soldat est confronté à la difficulté de dire le surnaturel. Il rejette par la même occasion l'ensemble de la tradition encomiastique pour se laisser emporter par la douceur de la contemplation et inviter le public et le lecteur à faire de même – ce que la pièce de Rutebeuf ne propose nullement. La référence constitue pour le jeu un socle sur lequel s'affirmer[1230].

Elle peut également servir à fédérer la communauté autour d'une culture partagée. À ce sujet, un exemple issu du *Miracle de saint Alexis* attire particulièrement l'attention. Le dernier *Miracle* de la collection comporte plusieurs scènes de pauvres. Dans l'économie du *Miracle*, cette séquence remplit différents rôles : elle sert d'abord à mettre en valeur la charité d'Aglais et Eufémian, les parents d'Alexis ; par la suite, elle vise à exalter l'exemplarité du protagoniste qui veut se faire plus pauvre que les pauvres en refusant l'aumône. Mais la scène comporte également une fonction ludique et joue un rôle d'interlude au sein de cette pièce à la tonalité très pieuse. C'est dans ce contexte que surgit une étonnante référence ; les pauvres, arrivant à l' « aittre sainte Marie » pour y demander l'aumône, rencontrent Alexis perdu en prières, avant qu'un nouveau mendiant ne se joigne à eux :

TROISIESME POVRE
Egar ! Ce bon homme cassé 1390
A pris place ici delez nous.
Ses oroisons dit a genouz

[1229] Cette idée, formulée par Jérôme Baschet, s'applique originellement à l'iconographie, mais nous semble aisément pouvoir s'appliquer à la question de l'intertextualité. - J. Baschet, *L'Iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 262.

[1230] On trouve un autre exemple du même type : la référence au Conte de l'Arbre Sec, dans le *Miracle de saint Lorens* (rubriques et v. 747), semble faire écho à l'Émir d'outre-l'Arbre Sec du *Jeu de saint Nicolas*. La référence, comme celle à Théophile, situe le jeu au sein d'une tradition dramatique.

Et le corps a couchié a terre.
Je croy que ci l'aumosne querre
Vient conme nous. 1395
PREMIER POVRE
Il peut estre, mon ami doulx
Et le peut faire.
DEUXIESME POVRE
Aussi vezci venir Hilaire
Qui de demander sa pratique
Scet miex c'onques ne fist logique 1400
ARISTOTE.
TROISIESME POVRE
Ly ? Diex ! Il est ci tout encoste
Ou de travers si tost a point
Qu'a aumosne avoir ne fault point,
Quiconque y faille[1231]. 1405

La référence à Aristote étonne dans ce contexte fort éloigné du cercle universitaire[1232]. De fait, la discussion ne vise aucunement le mimétisme ; au contraire, le comique de la réplique repose sur la variation diastratique. Si l'érudition de l'occurrence surprend par son incongruité, la référence au philosophe grec contribue également à la caricature des mendiants qui appliquent à la charité le vocabulaire des mathématiques et du commerce (« pratique », v. 1399) et font entrer, en somme, l'univers des bourgeois dans le monde étranger, inverse même, de la mendicité. On serait tenté de voir dans ce compagnon « Hilaire » (hilare ?), qui restera un personnage muet jusqu'à la fin du jeu, le double parodique d'Alexis, un fauteur de trouble qui fait entrer le monde du *même* dans celui de l'*autre*. En ce sens, il est l'expression de la méfiance que fait naître la mendicité au cours XIVe siècle[1233]. En somme, il fait planer sur le jeu l'ombre d'un danger pour la communauté dont il sape la cohérence par sa seule évocation. La référence à Aristote, mathématicien de renom mais toutefois païen, accroît dès lors la dimension négative du mendiant Hilaire. Alexis se construit en antithèse de ce personnage : s'il sort de la communauté, c'est pour embrasser les mêmes souffrances que le Christ ; le saint, lui, offre une image idéalisée du pauvre, d'autant plus exaltée que le drame la confronte à un avatar grotesque[1234].

[1231] M. XL, v. 1390-1405.

[1232] Cette référence à Aristote en tant que logicien n'a rien d'étonnant, puisque c'est d'abord comme logicien que le philosophe est connu. On peut éventuellement reconnaître une référence amusée aux débats sur la réception d'Aristote qui animent, depuis le XIIIe siècle, les cercles universitaires. Voir Etienne Gilson, *La Philosophie au moyen âge: des origines patristiques à la fin du XIVe siècle*, Paris, Payot, 1999.

[1233] Puisque l'institution ecclésiale ne détient plus le monopole de la charité et de l'aumône dès le XIIe siècle, les actions caritatives s'instituèrent en un système dont les rouages furent parfois critiqués : la monarchie, par exemple, pouvait définir qui recevait sa grâce et « on soupçonne que nombre de bénéficiaires étaient loin d'être indigents » ; cette méfiance s'exprime particulièrement à Paris, où une ordonnance de 1351 de la prévôté de Paris stipule par exemple qu'on marque au fer et qu'on condamne à la prison les mendiants valides. Voir Julie Claustre, *La Fin du Moyen Âge*, Paris, Hachette supérieur, 2015, p. 240 et 117. Voir également Bronislav Geremek (éd.), *Truands et misérables dans l'Europe moderne (1350-1600)*, Paris, Gallimard, 1980, p. 72-73 ; R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 189.

[1234] À l'inverse, la référence peut exalter la *persona* du saint. Si Alexis se construit dans l'antithèse d'Hilaire dont les

*

* *

Tandis que le motif de l'écrit revêt un rôle esthétique ou dramatique qui met en valeur le drame qui l'encadre, la référence vise à inscrire la pièce dans un ensemble plus grand, littéraire ou culturel. Bien qu'elle fonctionne très différemment du motif scripturaire, la référence ressortit toujours au domaine de l'inscription et invite, comme le motif, à une lecture d'ordre paradigmatique entre les œuvres ou les milieux. L'étude de l'intertextualité complète ainsi l'étude du motif : les deux concourent à la mise en valeur de la collection – l'une au sein du corpus, l'autre en dehors de lui – et révèle de manière plus aiguë la vive conscience des pouvoirs du théâtre qu'avaient les auteurs de ces drames.

c. Quand l'écrit se fait image : la stylisation du texte

Notre enquête nous a menés de l'image aux textes, et des textes aux intertextes. Cette recherche dans la profondeur doit se terminer par un retour à la surface de la page : de fait, la lecture même du manuscrit, média nécessaire de leur découverte, accroît l'effet auto-référentiel des motifs de l'écrit au sein du texte et les transformations du manuscrit lors de sa conception témoignent de son ambition de pérennité.

Le manuscrit de théâtre est un objet aux multiples usages[1235] . De *l'original* destiné à la mise en scène à la copie courante ou luxueuse, de l'usage privé à l'usage collectif, de la copie pour méditer à la copie pour mettre en mémoire, le manuscrit revêt différentes réalités et fonctions. Dans ce vaste champ de possibilités, le manuscrit des *Miracles* est à classer parmi les copies luxueuses ; la grandeur du manuscrit (*in-folio*), la richesse et la qualité des miniatures en font un objet précieux qui confirme l'image que la confrérie souhaite donner d'elle-même à travers le livre. En permettant le dialogue entre les images, les marges et le texte, la page permet une actualisation privée de la performance. Cependant, l'expérience qu'elle propose dans le manuscrit Cangé est probablement fort différente de celle qui fut présentée sur la scène, ce qui conduisit par exemple Gérard Gros à

compétences de comptable sont comparées à celles d'Aristote, saint Ignace est comparé quant à lui à *Parceval* et à *Artus* (M. XXIV, v. 1041), parangons des chevaliers courageux (les chevaliers qui torturent Ignace admirent son *cuer* face à l'empereur qui lui propose de choisir entre la vie et la foi). La référence permet de jeter un pont entre hagiographie et littérature chevaleresque, et témoigne ainsi de l'appropriation progressive de la littérature arthurienne par les élites bourgeoises. La référence à Arthur est déjà présente dans le *Miracle d'un paroissian esconmenié* (M. XVII, v. 883), au sein des *soties* proférées par le fou : cette foi, la référence sert à différencier les deux *personae* du fou, partagé entre folie feinte et dévotion à la Vierge. La référence à Arthur, emblématique d'une littérature divertissante par ses aventures, articule le temps de la folie avec le temps de la prière au sein d'un même discours (v. 882-929).

[1235] D. Smith, « Les manuscrits “de théâtre" : Introduction codicologique à des manuscrits qui n’existent pas. », art cit.

présenter le manuscrit comme une « anthologie mariale ». L'expression induit toutefois une orientation strictement religieuse du texte qui reviendrait à minimiser la forme spécifiquement dramatique des *Miracles*.

De fait, la mise par écrit fixe les textes-supports d'un spectacle qui « fut la vie»[1236] afin de proposer sur l'espace horizontal et géométrique de la page un autre type de performance, dans laquelle le texte théâtral est transcrit en images– ou *narré* – par les miniatures et s'agrémente de lettrines colorées et d'un système de notation symbolique. La dimension dramatique des textes n'est pourtant pas reléguée au second plan : si les images, les sermons et les serventois fournissent un épais paratexte qui oriente la lecture des pièces, les drames restent malgré tout l'élément principal et central du manuscrit.

Ceci se traduit par l'utilisation d'un code spécifique qui acte la dimension dramatique du corpus. Les noms de personnages sont rubriqués ; en outre, une équivalence visuelle est établie entre les didascalies externes et les citations latines, toutes deux soulignées en rouge[1237]. Tandis que l'indication scénique, détournée de sa fonction primitive d'aide à la mise en scène, participe à la construction de l'action lors de la lecture, la citation latine, selon qu'elle apparaît dans le sermon ou à la fin du jeu, se pare d'une fonction d'autorité ou d'une dimension sacrée[1238]. L'usage du même code promeut la didascalie externe, en la confondant visuellement avec la citation latine. De fait, les indications scéniques, qui deviennent plus régulières au fil du temps et du manuscrit, témoignent du développement d'un code théâtral spécifique, indépendant des codes du genre narratif, et soulignent la conscience prise dans l'écriture de la dimension purement dramatique du texte ; leur accorder le même traitement graphique que la langue sacrée souligne l'importance accordée au code théâtral.

D'autres éléments suggèrent naturellement que la pièce est *maîtresse* : tous les autres éléments gravitent autour d'elle. La plupart du temps, l'image précède le sermon lorsque celui-ci n'est pas intégré au drame, mais il arrive que le sermon soit rejeté avant le folio de présentation du drame et donc situé avant la miniature[1239] : cette variation indique sans doute que le copiste peut avoir parfois mésestimé la place nécessaire à la transcription du drame.

En outre, une lettrine commence chaque élément du corpus. Un traitement spécifique est généralement réservé aux lettrines des drames, plus ouvragées que celles des autres éléments du

---

[1236] Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 10.

[1237] Voir fig. 45. Ce code, majoritaire, connaît des oublis, par exemple dans l'ensemble du *Miracle de saint Lorens* (M. XXXVIII (fol. 250^{r} et 250v,259^{r}), ou de *Clovis*, où aucune didascalie n'est soulignée (fol. 264^{v}, 266^{r}, 268^{r}, 269^{r} et 273^{v}) .

[1238] Le latin, peu présent dans les *MNDpp*, apparaît en deux occasions principales. D'une part, le sermon tire de la citation des Écritures une partie de sa force argumentative. D'autre part, dans la mesure où elle est inintelligible pour l'audience, la langue latine pare d'un voile de mystère l'hommage rendu à Dieu par les personnages à la fin du jeu.

[1239] Par exemple avant le *Miracle de saint Valentin* (Ms. 820, fol 27^{v}), *de l'empereris de Romme* (Ms. 820, fol 52^{v}), de *Oton*, *roy d'Espaigne* (Ms. 820, fol. 68^{v}), *de Pierre le* Changeur (Ms. 820, fol. 204^{v}).

corpus, qui quant à elles, ressemblent à des « piquants de ronce, comme une sorte de fil de fer barbelé » bleues ou rouges[1240]. De fond doré, les lettrines des drames abritent des formes végétales stylisées, faites de « minces spires en rinceaux sur lesquelles poussent des feuilles à trois pointes »[1241], parfois géométriques, en forme de roues dentelées (pour les initiales D notamment)[1242]. Le plus souvent, la première lettre du drame tombe au milieu de la colonne gauche du feuillet recto, en-dessous de l'incipit. Exceptionnellement, c'est le sermon qui occupe cette place et est donc doté d'une initiale dorée[1243]. De cette lettrine centrale de la colonne naissent en général les rinceaux qui encadrent la partie gauche de la page. Les rinceaux prennent parfois des allures fantastiques et engendrent, à leurs extrémités, de petites branches hybrides, écailleuses ; parfois encore, elles aboutissent à la création d'un animal fantastique hybride, toujours identique, tenant à la fois du renard (sa gueule est rousse) et du dragon (il crache de petites boules de feu) et dont le corps est végétalisé[1244]. Sa présence, purement ornementale, est à voir comme la signature caractéristique de l'enlumineur, et non pas comme une figure à portée morale ou satirique.

Le texte quant à lui, semble transcrit fidèlement. Il arrive au copiste de se repentir et de biffer certains mots écrits deux fois ou encore « d'oublier » certains passages, notamment les serventois. Sans doute est-ce dû à la qualité du registre de confrérie copié, qui devait comporter quelques blancs, surtout en ce qui concerne les parties poétiques, comme le suggère Gérard Gros[1245] ; mais l'oubli de quelques détails (par exemple, le fait de souligner certaines didascalies), semble trahir un empressement qui pourrait suggérer que le manuscrit ait été conçu pour être livré en une occasion précise.

En s'articulant avec les éléments textuels, le luxe de la mise par écrit fait écho à la réflexivité déjà présente dans le texte : elle couronne la sacralisation des rencontres de la confrérie. L'objet-livre est donc à voir comme un espace de tension, où la mise en mémoire du caractère rituel qu'ont pris au fil du temps les représentations annuelles de la confrérie[1246] se traduit et se prolonge par une mise en espace du texte destinée à le mettre en valeur. Cette idée concorde avec les découvertes successives faites dans le manuscrit : l'inscription selon laquelle le livre appartenait en 1432 à un

[1240] Otto Pächt, *L'Enluminure médiévale*, *op. cit*., p. 144.
[1241] *Idem*.
[1242] On pourra comparer, par exemple, la lettrine du *Miracle de Pierre le changeur* et celle réservée aux serventois (Annexe II, fig. 43 et 44)
[1243] M. 820, fol. 15 (*Miracle de Saint Ignace*, M. XXIV).
[1244] Ms. fr. 819, M. IV, (fol. 34), VI (fol. 56), X (fol. 101) XII (fol. 115), XVI (fol. 165), XVIII (fol. 197) ; ms. fr. 820, M. XXVI (fol. 39), XXX (fol. 103), XXXIV (fol. 173), XXXV (fol. 195).
[1245] « À quarante *Miracles* devraient correspondre quatre-vingts serventois... La copie des poèmes a souffert d'une discontinuité qui n'a pas affecté celle des pièces dramatiques » - G. Gros, « Du registre de confrérie à l'anthologie mariale », art. cit., p. 78.
[1246] Ce que confirme, en outre, la standardisation des séquences récurrentes au sein des pièces (chasse, guerre...) analysée dans le 3e chapitre.

certain « aimery le roy, joailler fèvre »[1247], suggère certainement que le manuscrit a d'abord été destiné, comme le suggère Robert Clark[1248], au trésor de la confrérie. Dans cet objectif, les pièces jouées quarante ans durant ont fait l'objet d'un patient travail de compilation, où le drame se mêle au didactisme des sermons et à la poésie rationnelle des serventois, mais aussi aux images. Il résulte de ce travail un objet-livre cohérent, dont la beauté explique sa sauvegarde à travers le temps.

Les grattages du manuscrit repérés par Rudolf Glutz, contemporains de l'écriture[1249], qui font invariablement référence au *Puy* ou aux conditions de production des textes, vont dans le sens de cette constitution littéraire. Si la raison précise de ces effacements n'a jamais été élucidée, pour nous, ce fait est une preuve éclatante de la sacralisation profane – ou consécration littéraire – dont le manuscrit fait l'objet. De fait, moins les Miracles font état de leur condition de reproduction, moins le texte du manuscrit apparaît comme utilitaire : « émonder est amender », selon la formule de Gérard Gros[1250]. Débarrassé de paramètres trop référentiels, le manuscrit s'institue en objet littéraire. Cet effacement déplace la sacralité de la communauté des orfèvres vers le texte lui-même. La mise en manuscrit, puis l'effacement des conditions de représentation participe donc pleinement à *consacrer* le corpus des *MNDpp* en tant qu'objet littéraire indépendant, ouvert aux relectures, aux réappropriations, aux réécritures.

Dès lors, considérés comme éléments d'un texte mis en page, les motifs de l'écrit présents dans les textes apparaissent plus que jamais comme auto-réflexifs et incitent vigoureusement à comparer le motif avec les textes et l'objet-livre qui l'encadrent. Bien que le phénomène soit un pur effet de lecture, qui suggère une analogie « à la fois évidente et injustifiable […] qui procède de ce que les théoriciens de la forme auraient appelé *l'insight* – la découverte subite d'une forme distincte au sein d'un ensemble »[1251], son effet concourt à l'esthétisme de l'ensemble.

*

* *

Le parcours suivi au sein du manuscrit Cangé offre un saisissant aperçu d'un public de lecteurs façonné par un rapport *intensif* à la lecture[1252]. Comme l'évoque Roger Chartier, « dans ce style ancien, la lecture est révérence et respect pour le livre, parce qu'il est rare, parce qu'il est

[1247] R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 126-127.
[1248] *Ibid*, p. 119.
[1249] Les grattages des incipit ont parfois été recouverts en partie, lorsque le copiste a réécrit le nom du premier personnage parlant au-dessus des traces d'effacement (M. I, XVII, XXXI) : voir *ibid*, p. 73.
[1250] G. Gros, « Du registre de confrérie à l'anthologie mariale », art. cit., p. 96.
[1251] Luc Fraisse, « L'autoréflexivité en pratique », art. cit., p. 156.
[1252] « Cette lecture intense enseigne l'efficace du livre, dont le texte devient une référence familière et dont les formules façonnent des façons de penser et de dire », par opposition à un mode de lecture *extensif*, censément moderne - R. Chartier, « Du livre au lire », art. cit., p. 92.

chargé de sacralité même lorsqu'il est profane, parce qu'il enseigne l'essentiel »[1253]. De fait, les *MNDpp* sont conçus pour cette lecture attentive : le livre construit les textes en orientant leur réception et exalte chaque élément en lui assignant une place. Les imperfections de la compilation, dues aux aléas de la conservation des originaux ou à des erreurs de la main du copiste, ne font que traduire l'importance du travail d'assemblage. Si l'image a pour chacune des pièces une fonction narratrice, le livre à son tour narre l'ensemble composite en le présentant comme une unité, un « espace microscopique autonome »[1254] porteur d'un sens à révéler.

Toutefois, par-delà l'esthétisation du contenu, le manuscrit propose à la lecture une anthologie dont la dévotion à Nostre Dame est finalement un objectif second, corollaire. Présente dans le titre – qui, rappelons-le, n'est pas d'origine – dans les incipit, les sermons, les serventois et les descentes de paradis, la Vierge soutient l'ensemble de la construction, lui confère sa cohésion sans pour autant constituer le cœur de l'ouvrage. Ainsi, l'effacement volontaire de toute indication géo-historique dans les titres et incipit n'aura pas eu raison de la dimension humaine du corpus, dont le cœur, constitué par les drames, célèbre avant tout le libre arbitre individuel et le triomphe sur la chair. À l'image d'une Vierge au Manteau, Nostre-Dame accueille dans ces *Miracles* dramatiques l'ensemble de l'humanité souffrante ; au cours de la lecture, le regard du lecteur est incessamment déporté de la Vierge, qui secourt, vers chacun des personnages. Ainsi, en mettant en scène les destinées individuelles, les *Miracles* promeuvent un idéal collectif tout en incitant à la conversion personnelle par le spectaculaire. Ce paradoxe est emblématique de la fonction poétique du texte, qui consiste à mettre en scène des antagonismes entre l'individu et le monde et les contradictions inhérentes à l'homme, à « relâcher d'insupportables tensions, [à] provoquer des dislocations libératrices entre les aspects contradictoires de la conscience que l'homme a de lui-même »[1255]. De quoi contredire un préjugé fortement attaché à l'histoire du théâtre, dont la modernité éclorait dès l'instant où il échapperait à la culture chrétienne[1256] : dans les *Miracles*, la dimension littéraire du texte dramatique naît adossée au discours religieux.

[1253] *Idem.*
[1254] P. Zumthor, *La mesure du monde*, *op. cit.*, p. 367.
[1255] *Ibid.*, p. 376.
[1256] À ce sujet, voir Marie Bouhaik-Gironès, « Le théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.). Introduction » dans Marie Bouhaik-Gironès et Dominique Iogna-Prat (dir.), *Le théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.)*, *op. cit.*, p. 3-13.

B – Convertir en drame pour convertir les âmes : la mise en jeu de la littérature exemplaire

La translation écrite des pièces aboutit à la création d'un objet de mémoire et de contemplation : mémoire de la confrérie dans un premier temps, mémoire des textes dans un second, après les effacements ; contemplation visuelle, dans ce manuscrit où les miniatures et les textes font montre à chaque instant d'une profonde culture de l'image, mais aussi contemplation pieuse, à découvrir à travers la lecture patiente des différents éléments cohabitant au sein du livre. En outre, en proposant les textes à lire et non plus à jouer, les *MNDpp* mettent en évidence la lente maturation qui préside à la création de stratégies proprement théâtrales.

De fait, chaque jeu peut être ramené à un canevas essentiel, celui de la *metanoia*[1257] : d'abord négatif, le renversement initial procède d'une chute, d'une faute puis se résout par un renversement positif qui s'assimile à une conversion[1258] – religieuse, sociale – qui aboutit à une réhabilitation de l'individu et au retour à l'ordre moral. En mettant en scène ce spectacle, les miracles tendent à remplir un rôle didactique analogue à celui des sermons, ou encore des miracles narratifs, puisqu'ils offrent des exemples d'aspiration à la perfection ou bien des contre-exemples dont le spectacle doit être dissuasif, tant sur le plan religieux que social. Comme l'a notamment montré Robert L.A. Clark[1259], la transgression-conversion des protagonistes fait l'objet d'une récupération par l'idéologie bourgeoise, qui vise à mettre en scène les conventions sociales pour les interroger et finalement promouvoir un idéal conformiste. Sur la scène des *Miracles*, le message religieux est toujours doublé par le message social.

Mettre en scène la conversion pour susciter celle-ci par mimétisme suggère la mise en œuvre de stratégies théâtrales appropriées, différentes des méthodes de la prédication qui, selon Nicole Bériou, tiennent « dans le discours répétitif, sinon exhaustif, des prédicateurs »[1260]. Pour susciter la conversion au Bien par le théâtre, les auteurs sont conduits à mettre en jeu l'histoire exemplaire – littéralement, à l'exposer, à l'ouvrir à l'interprétation individuelle du spectateur et donc à la risquer à l'interrogation. Ainsi, l'écriture théâtrale ne se développe pas dans l'ombre de cette littérature exemplaire, mais bien par elle, pour mener à bien ses objectifs : la liberté du théâtre, sa construction

[1257] « conversion », ou « renversement ». Cette *metanoia,* visée essentielle de la confession, est aussi l'objectif recherché par tout un pan de la littérature sermonnaire. Voir Nicole Bériou, « La prédication aux derniers siècles du Moyen Âge », art. cit., p. 122.

[1258] Sur cette notion, voir notamment Didier Boisson et Élisabeth Pinto-Mathieu (dir.), *La Conversion : textes et réalités*, Rennes, PUR, 2014.

[1259] R.L.A. Clark, « Subjectivity and Transgression in the *MNDpp* », chapter 4 , dans *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.,* p. 170 sq.

[1260] N. Bériou, « La prédication aux derniers siècles du Moyen Age », art. cit., p. 122.

en tant que forme indépendante semble bien aller de pair avec la promotion d'un puissant enseignement moral. En choisissant d'animer la littérature narrative exemplaire – au sens large, l'hagiographie, mais aussi les gestes et romans édifiants dont dérivent les *MNDpp* – , le drame participe activement à l'éducation à l'*urbanité* des membres du *Puy.* Ainsi, la transposition du narratif en drame ne vise pas seulement à s'adapter à de nouvelles conditions de représentation spécifiquement urbaines, elle s'intègre au programme d'enseignement moral et laïque de la confrérie. Dans cette optique, la transposition de la source narrative en miracle dramatique constituerait un pas de plus – ou de côté – vers l'autonomisation du destinataire face à son édification religieuse et morale. Les *MNDpp,* dans le livre, s'offrent alors à lire comme un recueil d'exemples en mouvement, destinés à mouvoir leurs destinataires vers une conversion intime et personnelle.

Ces stratégies proprement théâtrales apparaissent avec une vigueur particulière à travers le motif du déguisement, qui servira de point d'ancrage à l'étude de cette hypothèse. Enfin, un ultime regard, prospectif cette fois, montrera que l'espoir de pérennité qui affleure du manuscrit est prolongé par l'ouverture des textes à la reprise.

1. Convertir l'histoire édifiante en théâtre : l'exemple du déguisement

Dans les *MNDpp*, le déguisement est un subterfuge particulièrement récurrent : saints, pénitents, victimes ou personnages secondaires recourent régulièrement à cette stratégie qui leur permet d'échapper au joug matrimonial, familial ou au contraire, d'épier sans être reconnu. Sur ce sujet, l'étude des sources ne procure pas d'aide, puisque le corpus puise cette thématique dans la littérature hagiographique, les miracles narratifs ou encore le roman. La stratégie n'appartient donc pas en propre à une littérature narrative supposément « sacrée » ou « profane » : il faut donc reconnaître que le goût des auteurs à représenter ces changements d'identité émane d'une volonté purement dramaturgique. De fait, le déguisement constitue le prélude à la scène de reconnaissance, reconnue dès Aristote comme un moment du drame particulièrement émouvant. Cette thématique peut donc être un prisme à travers lequel lire la conquête de l'autonomie du miracle en tant que forme théâtrale indépendante.

En analysant quelques exemples emblématiques issus de *Miracles* aux sources variées, nous tenterons de mettre au jour les relations complexes qui s'établissent entre l'objectif moral de *conversion* et ce théâtre qui lui-même convertit les littératures exemplaires en drame, en poursuivant sans relâche un espoir de conquête des cœurs par le pathétique ou le sublime. Dans ce

dialogue instauré entre théâtre et édification fait également jour une interrogation, aussi spirituelle qu'esthétique, sur l'illusion des apparences.

Si les *Miracles* dramatiques recourent régulièrement au déguisement, on distingue néanmoins deux tendances différentes. La première catégorie rassemble les *Miracles* où le déguisement, le changement d'identité sont des moyens employés par le saint ou le pénitent pour se dérober à un monde désormais reconnu comme un obstacle à la contemplation de Dieu ou au rachat spirituel. Dans la seconde catégorie, les personnages travestis fuient le monde par nécessité, à cause d'un danger d'inceste ou de mort. Ces deux groupes semblent véhiculer deux visions antagonistes de la famille ; toutefois, le déguisement fournit à l'ensemble une cohésion dramaturgique qui tend à aplanir les différences pour laisser affleurer la dimension auto-réflexive du jeu.

a. Se dérober pour trouver Dieu : le saint et le pénitent déguisés

Toute forme de pénitence, dans les *MNDpp*, passe par l'abandon des biens temporels et par conséquent, par l'abandon du statut social initial. Le déguisement désigne le cas spécifique où le personnage abandonne sa vie pour ne plus être reconnu des siens ou de la société[1261]. Le saint, comme le pénitent, fuit donc le monde – statut, famille, possessions – pour le désert ou les chemins de pèlerinage. Le changement d'identité, qui fait partie du processus de contrition prend des formes différentes : le protagoniste peut feindre la folie pour Dieu (le prince de l'empereur d'Alexandrie (M. XVII), Robert le Dyable (M. XXXIII), adopter l'habit du pèlerin (Anthure (M. VI), Alexis (M. XL)), du moine (Théodore (M. XVIII)) voire, dans un cas extrême, de l'animal (Jehan le Paulu (M. XXX)). Six *MNDpp* entrent donc dans ce paradigme. Dans la mesure où ces formes de travestissement semblent nier la sacralité des liens familiaux pour rehausser la gloire du personnage qui poursuit la rédemption coûte que coûte, leur présence récurrente ne laisse pas d'étonner dans un corpus destiné à une communauté laïque.

Du pénitent au saint, le canevas de ces *Miracles* est similaire. De fait, le protagoniste, qu'il soit saint ou pécheur, est habité par un sentiment de culpabilité que seul l'abandon du monde peut réparer : c'est le cas d'Anthure qui, fragilisée par son récent veuvage, conçoit un dégoût pour le monde comme pour elle-même[1262] ; le fils de l'empereur d'Alexandrie éprouve également, après la

[1261] Nous excluons donc de l'étude les *Miracles de saint Guillaume du désert* (M. IX), ou de *Pierre le changeur* (M. XXXVI) qui mettent tous deux en scène des personnages riches ou puissants prenant l'habit du pénitent ou du pauvre, mais ne jouent pas sur la reconnaissance des personnages par leurs pairs. Le *Miracle de un chanoine qui se maria* (M. XIX) dépeint bien, quant à lui, une fuite, mais ne met en scène ni le déguisement ni le retour du pénitent vers sa famille.

[1262] M. VI, v. 125-126 : Anthure prend conscience de la vanité des apparences face au miroir : « ANTHURE : [...] Bien say,

mort de ses parents, un dédain pour les « richesses mortelles »[1263], et particulièrement pour la royauté, qui procure selon lui une « joie trop alienne / Que mors mort de morsure amére »[1264]. La mort d'autrui est donc l'occasion pour le protagoniste de prendre conscience de la finitude humaine et le mène à s'inquiéter de sa propre fin. C'est la conscience de la nécessité de la mort qui met ces personnages en mouvement. La portée morale de ces fuites du monde est explicite ; elle fait l'objet d'une déclinaison thématique sur de nombreux vers, notamment dans le *Miracle d'un paroissian esconmenié*, à travers les discours répétés du prince d'Alexandrie qui, dès le début du jeu, dit et redit longuement son sentiment d'impuissance face à la mort et sa sensation d'emprisonnement, lui qui est pourtant roi (v. 1-47 ; 142-187). Ces discours sur la vanité du monde mettent d'autant plus en valeur les séquences dépeignant l'aveuglement du paroissien Godart avec lesquelles ils s'entremêlent alternativement. Les personnages saints n'ont donc pas de motif explicite pour se débarrasser de leur identité, si ce n'est celle de chercher l'amour de Dieu et d'exhorter le public à l'admiration : Alexis, pourtant aimé et choyé par ses parents et sa nouvelle épouse Sabine, part sur les routes pour mériter l'amour de Jésus[1265]. Les autres personnages, quant à eux, ont commis un péché obvie : de l'adultère Théodore jusqu'aux meurtriers Jehan le Paulu et Robert le Dyable, la nécessité du rachat est impérieuse.

Dans tous les cas, le personnage, cherchant à se rapprocher de Dieu, décide d'abandonner ses biens ; le départ se fait discret, souvent de nuit[1266]. Le spectateur est invité, de manière privilégiée, à observer le changement d'identité du protagoniste qui fait l'objet d'une mise en valeur au sein du discours par des didascalies internes :

Anthure (M. VI)	**Le Prince d'Alexandrie (M. XVII)**	**Théodore (M. XVIII)**
Povre vueil estre et mandiant Desoresmais pour paradis Acquerre[1267]. ----- Tant ay alé mont et valée Que ma char est toute hallée[1268] [...]	[…] drappel entier Sur moi de linge ne de lange Ne laisseray que je ne change Et que ne mette du tout jus ; Ne jamais ne vestiray plus Qu'une cotelle descousue Et descirée et desrompue, Ou que je la doie cerchier ; Ne de mes amis approchier Ne quier par congnoissance mais, Ne menger delicieux mès,	Vezla mes tresses jus copées ; Plus de ne seront de moy portées. Ma propre robe aussi lairay Et robe d'omme vestiray Pour aler aval le pais. […] Puisque conme homme suis [vestue, Aler m'en vueil sanz attendue : Hostel et meuble, je vous lais, Mes amis touz et clers et lais

s'il pleust vostre filz, / De ce, dame, est mes cuers touz fis, / Je fusse meselle pourrie » .

[1263] M. XVII, v. 17.

[1264] *Ibid.*, v. 147-148.

[1265] M. XL, v. 810-811.

[1266] M. VI, v. 232 ; M. XL, Alexis fuit lors de sa nuit de noces ; M. XVIII, Théodore fuit tandis que son époux est parti à la guerre.

[1267] M. VI, v. 235-237.

[1268] *Ibid.,* v. 406-407/

	Fors pain et yaue, si j'en ay, N'en lit de plume ne gerray[1269].	[...][1270]
Jehan (M. XXX)	**Robert le Dyable (M. XXXIII)**	**Alexis (M. XL)**
Jamais mon corps ne vestira Robe, n'en hostel ne jerra. Encore un autre veu feray […] Que jamais ma vie durant, Se je ne le vois pasturant Aussi conme cerf ou con pors, N'enterra viande en mon corps ; Ne jamais ne quier, c'est la somme, A femme parler ny a homme […] Dès maintenant vueil conmencier Ce que jamais ne quier laissier, C'est aller men aval ce boys A quatre piez. […] Pére, […] je te lo et gracy De ce que me trouver me fais cy Un grant arbre dont le creux font Jusques en terre bien parfont. M'abitacion en feray[...][1271]	L'ERMITE [à Robert] Vezci qye vous ferez, amis : Vous vous maintendrez conme fol, Portant une massue au col ; N'en quelque lieu que vous serez De viande ne mangerez, S'aux chiens ne la pouez happer ; Et vostre vivant sanz parler Serez aussi, ce vous enjoins [...][1272]	Doulx Jhesus, pour t'amour un fait Vueil emprendre, puis que suis [hors De m'espouse, c'est que mon corps Vueil matir conme penancier Et ce pais du tout laissier Et aller en estrange terre Conme pelerin, pour acquerre T'amour, se je la puis avoir. Amis, parens femme et avoir Dès maintenant tout laisseray[1273]. ---------

La métamorphose est plus ou moins précise selon le degré de transformation du protagoniste. Entre ces transformations, les échos sont nombreux : chacune d'entre elles combine des éléments communs selon la transformation recherchée. Ainsi, certains personnages insistent sur les biens qu'ils laissent (Anthure, Théodore, Alexis), tandis qu'une forte parenté se dessine entre les deux fous et Jehan – dans leur lien avec l'animalité (Robert le chien, Jehan le porc et le cerf) ou le choix d'un régime ascétique (végétarisme pour Jehan et le prince, reliefs de nourriture pour Robert). En réalité, il n'y a pas tant une différence de nature entre ces travestissements qu'une différence de degré : la métamorphose apparaît symboliquement liée à la nature du péché ou de l'objectif poursuivi. Ainsi, l'habit de pèlerine pris par Anthure répond à sa volonté de s'enlaidir pour mériter l'amour de Dieu et fait écho à une scène de vanité, au cours de laquelle la jeune femme se pare de ses plus beaux atours pour se rendre à la messe, sur les conseils de son fils et de sa mère[1274] ; on retrouve une démarche équivalente chez Théodore, qui va jusqu'à nier sa propre féminité pour prendre l'habit religieux de l'autre sexe[1275]. Robert doit contrefaire le fou pour réparer les multiples folies qu'il a commises ;

[1269] M. XVII, v. 248-260.
[1270] M. XVIII, v. 417-421 puis 425-428.
[1271] M. XXX, v . 703-730.
[1272] M. XXXIII, v. 1335-1342.
[1273] M. XL, v. 804-813.
[1274] M. VI, v. 117-122 : « ANTHURE : […] Puis que j'ay espace, / Je m'en vois vestir sans delay / De la meilleur robe que j'ay / Et de mes bons joyaux parer. / J'ay fait. Or me vueil je mirer / Pour veoir combien je sui belle ».
[1275] Bien sûr, ce travestissement comporte une dimension trouble que le *Miracle* n'aborde pas de manière frontale : le

Jehan, quant à lui, se change en animal pour s'être conduit comme une bête en violant et tuant la fille du roi. Enfin, le *bon fol d'Alixandrie* actualise la dialectique traditionnelle du *pharmakos-pharmakôn*, selon laquelle le Prince constitue le meilleur bouc émissaire de la communauté[1276] . En choisissant de s'avilir lui-même, le fils de l'empereur d'Alexandrie christianise cette dialectique en la ramenant au modèle du Christ-Roi outragé : de fait, le personnage ne feint pas la folie pour son seul rachat, mais également pour intercéder auprès de la Vierge dans le rachat de Godart. En tout cas, la proximité de ces exemples est évidente : que les *Miracles* dérivent de l'hagiographie (M. VI, XVIII, XXX, XL), de miracles narratifs (M. XVII) ou de romans (M. XXXIII), on remarque une volonté identique d'attirer l'attention sur les transformation par les procédés de l'auto-description précédemment analysés. Ces moments de métamorphose sont des moments de distanciation réflexive qui, par la didascalie, invitent à une lecture morale ; ils sont, dans le même temps, des moments de théâtre où l'apparence est mise au cœur des préoccupations, comme en témoignent les présentatifs *vezla / vezci*, les très nombreux déictiques ou encore la récurrence du lexique de l'anatomie, de l'accoutrement et de la nourriture. De nouveau, le *Miracle d'Alexis* explore d'une manière singulière le motif. Dans ce dernier drame de la collection, le déguisement s'effectue au sein d'une séquence dialoguée, contrairement à tous les autres *Miracles* de pénitents déguisés. Alexis en vient à marchander ses beaux vêtements contre la pelisse d'un pauvre, qui essaie de l'en dissuader ; Alexis insiste et conclut l'étrange marché. Le changement d'identité fait ensuite l'objet d'une insistance particulière :

ALEXIS
[…]
Et pour ç'avant qu'ame nous voie,
Depoulliez vostre robe ci ;
Je me despoulleray aussi 1200
Sanz demourée.
LE POVRE SEUL
Puis qu'il vous plaist, sire, et agrée,
Tantost me verrez despoullié.
Par ce change me faite lié,
Sire, de cuer. 1205
ALEXIS
Amis, et je me jette puer
Par ce change de tout le monde,
Car je ne voy qu'il y habonde

désir que Théodore a ressenti pour un homme se change en un désir d'identification. L'habit de moine, censé nier la sexualité de la jeune femme, ne suffit pas à anéantir le désir : malgré elle, Théodore sera une nouvelle fois l'objet de la concupiscence d'autrui – cette fois d'une jeune fille. Sur le travestissement dans cette pièce et dans le *Miracle de la fille d'un roy* (M. XXXVII) et sur les questions de genre qu'elles soulèvent, voir Robert L.A. Clark et Claire Sponsler, « Queer Play: The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama », *New Literary History*, 1997, vol. 28, nº 2, p. 319–344.

[1276] Dialectique du *poison-remède* analysée par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris, France, La Découverte, 1986 [1972], p. 117-131. Œdipe est l'incarnation même de la dialectique *Pharmakos pharmakon* : à la fois poison de la communauté et remède, le roi devient le bouc émissaire.

Fors que vanité et malice,
Si que, pour eschiver tout vice, 1210
De l'estat mondain me desmet
Et en l'estat povre me mett
pour Dieu trouver[1277].

Pour un instant, les deux personnages se trouvent nus – en chemise – sur la scène : la séquence annule les différences sociales qui ne peuvent être perçues que par le vêtement. La leçon visuelle est doublée par les paroles d'Alexis qui glose l'échange en termes moraux pour le public (v. 1211-1213). On assiste dans cette séquence à une convergence particulièrement efficace entre les moyens scéniques et le discours moral.

Toutefois, s'ils invitent à une lecture distanciée et morale, ces travestissements délivrent une leçon complexe : ces départs représentent abandon du monde qui, malgré sa conformité avec le message des Évangiles[1278], pourrait paraître difficilement conciliable avec les préoccupations du public visé, qui vit de l'échange commercial et prospère dans la consolidation des liens familiaux. Le thème du déguisement n'est d'ailleurs qu'une variante des multiples épisodes des *MNDpp* figurant le renoncement aux liens familiaux pour la préservation du lien avec Dieu :c'est ainsi que Bautheuch mutile ses propres enfants (M. XXXIV), que le Pape envoie sa mère faire pénitence (M. XVI), que Guillaume laisse son Aquitaine (M. IX) et le chanoine sa jeune et belle épouse (M. XIX). Malgré tout, les orfèvres ont dû goûter ces scènes si récurrentes. De fait, le thème du déguisement permet des scènes pathétiques ou d'ironie dramatique particulièrement émouvantes. D'une part, le départ des protagonistes provoque la détresse des proches : les pleurs du jeune Jehan Bouche d'Or abandonné par sa mère[1279], la détresse des vertueux Aglais et Eufémian[1280], le désespoir de l'époux de Théodore[1281] sont autant d'appels à la compassion du spectateur. En outre, le miracle dépeint régulièrement les instants d'ironie tragique où les protagonistes rencontrent un membre de leur famille sans se faire reconnaître d'eux : Alexis vit anonymement pendant dix-sept ans sous les escaliers de la maison de son père ; Théodore rencontre sur la route son mari qui ne la reconnaît pas[1282] ; de même, Jehan et sa grand-mère ne reconnaissent pas Anthure revenue se faire héberger

[1277] M. XL, v. 1998-1213.
[1278] Dans les Évangiles, le Christ invite ceux qui veulent le suivre à tout quitter (voir par exemple Matthieu, 19, 29 ; Luc 9, 57-62 ; Marc 10, 17-22).
[1279] M. VI, v. 307-310 : « JEHAN : Doulce mére Dieu, que feray ? / Je ne congnui onques mon pére ; / Or sui jeune orfelin de mére: / Las, chetifs, las ! ».
[1280] M. XL, v. 984-987 : « AGLAIS : Lasse ! Ma joie et mon confort / Sont perduz. Conment me tenray / De plourer ? Voir, je ne pourray, / C'est fort à faire » ; 1004-1009 : « EUFÉMIAN : Aussi mettre peine devons / A nous l'un l'autre consoler, / Sanz nous si griefment doloser / Et je, sachiez, regarderay/ Conment mex faire le pourray, /Et a tant paix ! ».
[1281] M. XVIII, v. 524-527 « LE MARI : Or sui je bien en touz endroiz / Povre et nu de beneurté / Et venuz a maleurté, / Quant j'ay ma compaigne perdue [...] ».
[1282] M. XVIII, v. 600-625.

dans sa ville natale[1283]. C'est que la transformation physique s'accentue au fil du temps : les protagonistes, soumis à de rudes conditions d'existence, échangent leur jeunesse ou leur beauté pour une vieillesse prématurée. Les *fols* eux, échappent à ces instants déchirants : leur métamorphose est si radicale qu'elle est souvent sans retour. La famille disparaît tout à fait du jeu pour mettre en avant l'aventure spirituelle du héros : c'est le cas du *bon fol d'Alixandrie* (M. XVII) qui conserve jusqu'à la fin du jeu son statut de fou de Dieu. À ce sujet, le *Miracle de Robert le Dyable* change la fin du *Roman* pour prendre le contrepied du *Miracle du paroissian esconmenié* (M. XVII). Ainsi, tandis que le Robert de la source narrative devient ermite, le héros du *Miracle* dramatique se marie à la fille de l'empereur, alors même que le pénitent formule le souhait de devenir ermite[1284]. Dans cet écart, on voit clairement à l'œuvre la logique combinatoire du *MNDpp* : pour éviter tout systématisme et célébrer la variété des miraculés, le retour du *fol* dans le siècle contraste avec le maintien du premier dans la marge. Toutefois, la famille de Robert finit tout de même par disparaître du jeu afin que celui-ci en fonde une nouvelle : l'expérience de la folie conserve dans les deux *Miracles* un fort pouvoir de destruction qui seul, garantit la renaissance du héros, dans la vie temporelle ou spirituelle. Dans le cas du *Miracle de Robert le Dyable*, l'auteur semble avoir tout de même sacrifié à une attente toute dramatique, qui sied peut-être davantage au profil du héros : la fin heureuse du mariage supplante le sublime de la vie contemplative ; l'exigence de variété, propre au Miracle, s'accorde bien à la coloration romanesque qu'on voit poindre dans les derniers drames du corpus, même si, de manière ironique, dans ce cas précis, le rajout n'est pas d'origine narrative.

Le déguisement du saint, du pénitent ou du fou est donc une stratégie au fort potentiel spectaculaire qui, bien qu'elle ne s'accorde pas au profil culturel des orfèvres, ne laisse pas de convoquer un sentiment de l'ordre du sublime : le héros semble d'autant plus admirable qu'il réussit à se défaire de l'amour de ses proches, sentiment terrestre le plus ressemblant le plus à l'amour pour Dieu. Cette distinction entre les différentes formes d'amour fait partie de la morale implicite sur laquelle reposent les *Miracles* : le sermon du *Miracle de Pierre le Changeur*[1285] rappelle par exemple les *trois estaz des loyaux crestiens* – les prélats, les contemplatifs et les saints, chaque état requérant une dévotion spécifique à Dieu. Ainsi, même si tous les hommes peuvent être sauvés par Dieu, ils n'entretiennent pas tous avec la divinité la même proximité. L'idéal de la vie chrétienne, tel qu'édicté à travers les *MNDpp*, reste celui du saint qui a accepté de suivre au plus près l'exemple du Christ[1286] ; cet horizon idéal commence par la pratique de la *caritas* dont le *Miracle* dramatique est

[1283] M. VI, v. 1103-1156.
[1284] M. XXXIII, v. 2245-2247.
[1285] M. XXXVI, t. 6, p. 227-229.
[1286] Comme l'évoque la péroraison du sermon du *Miracle de Pierre le Changeur* : « Si li [la Vierge] prions qu'elle nous doint en ce monde avoir si saintes paroles et si sains desirs et si saintes euvres que nous en puissons venir conme sains avecques elle sanz fin »

une manifestation singulière. Lorsque les personnages pénitents demandent l'avis d'un prêtre, les personnages ne sont jamais contrecarrés dans leurs plans de fuite : bien au contraire, à chaque fois, l'Église encourage le protagoniste qui veut mériter le Ciel à abandonner le monde[1287]. C'est en promouvant ces décisions extrêmes que le drame encourage une prise de distance réflexive, le sentiment du sublime étant le chemin le plus sûr vers la conversion individuelle.

b. Fuir un monde cruel : l'héroïne travestie

Le déguisement des héroïnes persécutées semblerait, *a priori*, relever d'une autre logique. Le travestissement et la fuite, dans ce cas, procèdent d'une nécessité temporelle, et non spirituelle. Cela ne signifie pourtant pas que la dimension morale de ces travestissements disparaisse : dans ces *Miracles,* les changements de statut ou de sexe questionnent la fragilité des apparences.

Contrairement aux drames mettant en scène le déguisement du pénitent ou du saint, ces Miracles présentent une homogénéité, voire une parenté dans leurs sources : tous dérivent de romans, mis à part le *Miracle de l'Empereris de Romme* (M. XXVII), que l'on doit à Gautier de Coinci mais dont l'univers n'est pas sans lien avec celui du conte. Pourtant, là encore, les canevas sont variés. Le déguisement peut consister seulement en une fuite et un changement de statut, accompagné parfois d'un changement de nom : l'impératrice de Rome devient guérisseuse (M. XXVII) ; Joïe, qui s'est mutilée pour échapper au mariage avec son propre père, devient Be(r)thequine quand elle épouse le roi d'Ecosse, avant d'être de nouveau chassée et de trouver refuge chez un sénateur romain qui la nomme *claceliére*[1288] (M. XXIX) ; Osanne devient *hostelliere* (M. XXXII), Berthe trouve refuge chez l'aimable bourgeois Simon et intègre sa famille comme l'une de ses nièces (M. XXXI). Le déguisement peut également conduire au travestissement : Denise, l'épouse d'Oton, devient Denis et s'enrôle comme écuyer auprès du roi de Grenade (M. XXVIII) ; avec sa demoiselle Anne, Ysabel devient mercenaire, puis héros de guerre dans la bataille qui oppose l'empereur des Chrétiens aux Sarrasins (M. XXXVII). Dans le premier cas, le changement de statut de ces victimes, contrairement au déguisement du pénitent ou au travestissement des héroïnes persécutées, n'est pas mis en valeur au sein d'une séquence dédiée. La fuite des héroïnes est pathétique en elle-même puisqu'elle ne procède pas d'un choix : leur errance est ainsi ponctuée de nombreuses plaintes et de prières à la Vierge au cours desquelles les jeunes femmes décrivent la dureté de leur sort. C'est donc au cœur de l'action que ces femmes décident

[1287] M VI, v. 145-152 : « LE CURÉ : [...]Mais je vous di bien : la personne / Qui en lui tant de savoir / Que biauté d'ame veult avoir / Et Jhesu Crist veult ensuir,/ Convient les biens mondains fuir, /A ce c'on puist miex a lui plaire, / Et aspre penitence faire / Tout son vivant » / M. XVII, v. 1188-213.

[1288] M. XXIX, v. 1919, c'est-à-dire *gardienne des clés.*

spontanément de changer de prénom et de statut, contrairement aux héroïnes travesties, dont la transformation procède d'une démarche plus réflexive.

En effet, dans le *Miracle de Oton* (M. XXVIII), Denise, persuadée que son époux revient de Rome pour la condamner au bûcher suite à une fausse accusation d'adultère, trouve conseil auprès de la Vierge[1289], tandis que dans le *Miracle de la fille d'un roy*, c'est la suivante Anne qui inspire à Ysabel le stratagème du travestissement. Contrairement aux personnages de pénitents ou de saints, les héroïnes persécutées ne prennent pas l'habit d'homme par choix, mais en étant conseillées par une adjuvante exceptionnelle. Dans le *Miracle de la fille d'un roy*, le spectateur est convié à suivre l'élaboration du projet de fuite dans ses moindres détails logistiques : Anne, véritable mère adoptive d'Ysabel[1290], va trouver le vaillant Usére, son « ami doulx »[1291] et lui demande de les accompagner dans la fuite. Usére accepte ; Anne le charge alors d'aller chercher dans sa propre chambre des vêtements d'homme, dont elle précise même la couleur (« rouge ou pers », v. 1290) et de les lui rapporter. Anne revient auprès d'Ysabel, et lui demande d'échanger son « habit a femme » pour les « garnemens a homme »[1292]. Dans ce *Miracle*, la transformation revêt un aspect très pragmatique : ce n'est pas seulement pour sauver Ysabel d'un mariage incestueux qu'Anne élabore la ruse, mais aussi, voire surtout pour éviter les dangers liés à l'errance des femmes sur les chemins[1293] . L'univers du conte est donc investi par des *realia* dont la précision entend sans doute souligner l'insécurité des femmes dans le monde contemporain[1294]. La fantaisie propre à l'univers du conte permet donc de mettre en jeu, exposer et interroger des sujets sociaux actuels. Cet objectif utilitaire peut également expliquer pourquoi l'auteur du *Miracle* dramatique a choisi pour le *Miracle* une fin différente de la source narrative – le roman d'*Yde et Olive* – dans laquelle l'héroïne ne retrouve pas son sexe initial mais reste un homme. Si, comme l'a bien montré Robert Clark, l'objectif du *Miracle* est d'interroger les conventions du genre[1295], les règles du miracle dramatique imposent à l'héroïne de revenir à son sexe d'origine. La pièce, comme de nombreux autres *MNDpp*, est pensée ici comme une structure fermée : l'interrogation des conventions sociales et des sujets de société ne peut prendre corps qu'au sein de l'espace, clairement circonscrit, du jeu. La merveille et les conventions du drame constituent ainsi, dans cette pièce, deux filtres par lesquels sont traitées les thématiques subversives de l'inceste,

[1289] M. XXVII, M. 1107-1112 : « NOSTRE DAME : […] Entens : de robes d'escuier / Secrétement te vestiras / Et en Grenade t'en iras / Chiez ton oncle : la ton pére est. D'euls bien servir aiez cuer prest / Sanz toy faire a nullui congnoistre [...] ».

[1290] Le choix du nom Anne invoque d'ailleurs le patronage de sainte Anne, mère de la Vierge. Par analogie, Ysabel suit le modèle virginal par son héroïsme.

[1291] M. XXXVII, v. 1250.

[1292] *Ibid*, respectivement v. 1302 et 1290.

[1293] *Ibid*, v. 1227-1231 : « ANNE : […] Mais je lo qu'ainçois deffaçons / Nostre estat / et robes façons / Dont vestues serons conme hommes / Car se l'en scet que femmes sommes / Nous pourrons avoir vilenie ».

[1294] Thématique en outre abordée à travers la séquence de chasse.

[1295] R.L.A. Clark et C. Sponsler, « Queer Play », art. cit., p. 326-327.

du viol et de la transsexualité.

Les *Miracles* du travestissement de genre montrent avec une acuité particulière que même si le changement d'identité est subi, la valeur symbolique de cette transformation n'est jamais nulle. Ainsi, qu'elles consistent en un simple changement de statut social ou en un travestissement de genre, les métamorphoses de ces héroïnes disent inlassablement la permanence des grandes âmes sous l'évanescence des apparences. La question trouve d'ailleurs un terrain d'expression particulièrement opportun sur la scène de théâtre, qui entretient avec ces sujets de troublantes similitudes.

Le déguisement, dans ces drames, est donc un état transitoire et imparfait. Dans trois de ces *Miracles,* le déguisement est ainsi accompagné d'un objet symbolique qui permet aux protagonistes de se faire reconnaître. Le drame met particulièrement en valeur ces objets qui portent en eux le pouvoir de résoudre l'intrigue : Osanne refuse de marchander son anneau de mariage auprès du roi Thierry qui manifeste à son égard un vif intérêt[1296] ; l'enfant caché de Bethequine laisse ingénument tomber l'anneau de mariage de sa mère avec lequel il joue aux pieds du roi d'Écosse, son père. La symbolique du geste est si forte que le drame confie une didascalie à cet effet scénique[1297]. Le *Miracle d'Oton* contient un objet aussi étonnant qu'ambivalent : un os, qui est d'abord « la secrée enseigne » qu'Oton offre à Denise en gage de leur fidélité mutuelle lorsque le nouveau monarque quitte l'Espagne pour Rome[1298]. Bérengier, qui s'est juré de couvrir le jeune roi de honte, s'invente une aventure adultère avec la reine. Il promet à Esglantine, la demoiselle de Denise, trente marcs d'or pour que celle-ci lui révèle un *seing*, un grain de beauté, une tache que seul un amant pourrait connaître. L'os porté en secret par la reine devient le signe intime – marque du lien indéfectible entre les deux époux, qui partagent désormais une seule et même intimité – par lequel Bérengier jette le scandale sur le couple royal. Symbole de la fidélité retournée en trahison, l'os devient l'enjeu du drame, l'objet que Denise, en devenant homme (en prenant donc, le sexe de son époux), va reconquérir en recouvrant son honneur à travers l'exploit guerrier. Ces trois objets symbolisent toujours de manière singulière l'ipséité des personnages à travers les vicissitudes de l'existence. Cette mise en valeur de l'objet qui assure la reconnaissance des êtres est investie d'une dimension auto-réflexive : à la manière de ces signes qui dévoilent la vérité des êtres, chaque drame s'assigne pour mission de dévoiler les vérités immuables par le truchement de l'illusion.

L'instabilité des identités apparaît particulièrement à travers le jeu sur les noms des personnages. Celui-ci atteint une complexité particulière dans le *Miracle de la fille de* Hongrie :

[1296] M. XXXII, v. 2303-2316.
[1297] « *Ici jette l'annel et s'en jeue* ». M. XXIX, t. V, p. 78.
[1298] « OSTES : [...] Gardez me cest os ci, tenez, / S'en riens avez chier m'amistié ; Car c'est d'un des doiz de mon pié », v. 576-578.

tandis que l'auteur, ou le copiste, s'amuse de la parenté entre *Bethequine* et *Berthe* en ajoutant un « r » à la première mention du prénom[1299], le texte va jusqu'à faire référence à sa source, *La Manekine*, dans le discours de la belle-mère de la princesse : « La manequine male joye /Ara »[1300], alors même que le drame choisit de supprimer par ailleurs toute référence explicite à la source et que la marâtre est censée ignorer le nom de baptême de la princesse, *Joye*, qui se fait appeler, dans le drame, Bethequine. Marie-Madeleine Castellani précise au sujet de la mention de « mannequine » dans le drame :

> Il s'agit alors plutôt d'un nom commun que d'un nom propre. Le sens habituel du mot, celui que lui donnent les personnages du roman, est, on le sait, « manchote », même si, en réalité, il doit référer aux mannequins que l'on brûlait à la fin de Carnaval. La jeune femme est en effet condamnée deux fois à brûler […][1301]

Il n'est en outre pas surprenant de voir ces mots placés dans le discours d'un personnage qui lui-même se joue des apparences en manipulant les mots et les personnages : c'est en écrivant une lettre calomnieuse, narrant que l'enfant né de Bethequine est monstrueux, que la belle-mère réussit à faire condamner *Joye* au bûcher. *Meneuse de jeu* infernale, la méchante belle-mère offre sur la scène une image renversée de la dramaturgie positive du *Miracle*.

Si le jeu de mots se fait ici au détriment des personnages pour créer une connivence avec les spectateurs ou lecteurs les plus lettrés, le jeu sur le nom peut également constituer l'enjeu du dénouement. Ainsi Osanne dit-elle se nommer *Servante* pour cacher son identité auprès de son ancien époux, le roi Thierry[1302]. Le statut social, comme le genre, deviennent dans le drame de simples oripeaux, des masques qui cachent mal la vertu de ceux qui s'en affublent[1303].

La manipulation ludique des déguisements, des objets et noms des personnages offre un saisissant aperçu de la conscience toujours renouvelée avec laquelle sont écrits ces drames : à travers la mise en scène de la fragilité des apparences, le drame semble reconnaître ses propres failles.

[1299] M. XXIX, v. 689.

[1300] *Ibid*., v. 1519-1520. Marie-Madeleine Castellani commente également ce jeu de mots :« Du roman au théâtre : *La Fille du roi de Hongrie, Miracle de Notre dame par personnages* » art. cit., p. 115, ainsi que Daniela Musso : *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siècle*, *op. cit.*, p. 125.

[1301] M.-M. Castellani, « Du roman au théâtre : La Fille du roi de Hongrie, Miracle de Notre dame par personnages », art. cit., p. 115.

[1302] M. XXXII, v. 2275.

[1303] Les talents de guérisseuse de l'impératrice de Rome la font connaître dans toute la contrée (M. XXVII) ; *Joye* est aimée immédiatement du roi d'Écosse malgré le *bas lieu* dont elle dit venir (M. XXIX, v. 798) puis le sénateur romain voit en elle « une femme de grant bien » (v. 2295) ; Berthe est immédiatement qualifiée par Constance, la femme de Simon, d' « ouvriére tresparfaitte » (M. XXXI, v. 1256) ; Osanne est une « bonne fame » pour l'ostellier (v. 1924); Denis, avant de montrer sa prouesse au combat, est un excellent échanson auprès du roi Alfons (« Gracieux me semble en ses faiz ; il est gent de corps et bien faiz », M. XXVIII, v. 1356-1357) ; l'empereur ne tarit plus d'éloges sur son *mareschal*, titre qu'il a donné à Ysabel, venue d'abord se présenter à lui comme *sodoier* (M. XXXVII, v. 2204-2217).

c. La scène de reconnaissance et la conversion des cœurs

Là où, dans le cas des pénitents, le potentiel dramatique du déguisement se distille au cours de l'intrigue, notamment lors des rencontres anonymes du protagoniste avec ses proches, la dimension pathétique liée au changement d'identité des héroïnes persécutées n'est révélée qu'à la fin du jeu, lors de la scène de reconnaissance. Dans les deux cas, toutefois, l'acmé émotionnelle est placée dans le dénouement. Dans le cas du pénitent déguisé, l'émotion surgit de l'ironie tragique, dans la mesure où la reconnaissance de l'être cher par sa famille s'effectue *post mortem*. Dans le cas des héroïnes déguisées, la reconnaissance aboutit à la reconstitution d'une cellule familiale, originelle ou nouvelle : dans ces situations, le pathétique naît de la joie de la reconnaissance. La forte charge émotionnelle de ces dénouements active tout particulièrement la dimension réflexive, ou *perlocutoire* de la pièce. En effet, le *perlocutoire,* c'est-à-dire l'effet produit par l'énoncé sur ses destinataires, est toujours dédoublé au théâtre, et particulièrement dans les *MNDpp* dans lesquels on a vu que l'émotion pouvait être dédoublée sur la scène elle-même. Comme l'explique Anne Ubersfeld, le perlocutoire se présente au spectateur « directement parce qu'il est […] le récepteur de tout énoncé du dialogue, et, indirectement, par le biais de l'émotion du comédien qu'il voit et entend » [1304]. Ainsi, dédoublée, voire quadruplée sur la scène des *Miracles*, l'émotion suscitée au cours des scènes pathétiques ou tragiques vise à abattre les barrières derrière lesquelles les consciences individuelles se protègent de l'émotion d'autrui. À la fin du *Miracle*, le patient travail de sape émotionnelle effectué par l'accumulation des séquences pathétiques au cours du jeu atteint son apogée. C'est ainsi que le drame, en dépeignant la conversion de chacun au bien, espère trouver une voie pour obtenir l'adhésion, et *in fine* la conversion du spectateur.

De fait, à la fin du jeu, il y a convergence des personnages sur la scène. Dans le cas où l'identité du personnage constitue l'enjeu du dénouement, l'ensemble du personnel du *Miracle* se réunit autour du protagoniste, qui attire l'attention de chacun parce qu'il agonise, parce qu'il est déjà mort ou parfois encore, parce qu'il ménage lui-même l'effet de surprise de la reconnaissance. L'analyse de ces configurations variées permet de voir comment dans ces scènes, le perlocutoire agit de concert avec l'illocutoire, c'est-à-dire comment le pathétique s'articule avec la distanciation morale. Deux groupes, qui traversent les deux ensembles précédemment distingués, se dessinent : quelques *Miracles* mettent ainsi en scène une reconnaissance *post mortem* (celle d'Anthure (M. VI), de Théodore (M. XVIII) et d'Alexis (M. XL)) quand tous les autres préfèrent représenter une reconnaissance mutuelle des protagonistes – à l'exception du *bon fol d'Alixandrie* (M. XVII) qui,

[1304] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 150.

dépourvu de famille, se maintient dans l'état de *fol,* tandis qu'il réhabilite le paroissien excommunié.

Le *Miracle de Théodore* offre l'exemple intéressant d'une scène de reconnaissance dédoublée. Dans un premier, temps, la séquence est préparée par l'héroïne qui a été prévenue de sa fin prochaine. Elle prie d'abord son fils adoptif de la suivre dans sa celule *a secré* (v. 1408), alors que l'abbaye dort paisiblement, pour lui faire quelques recommandations avant de mourir. Le faux moine saisit doucement la main de l'enfant pour le conduire ; la chambre devient l'écrin d'une touchante démonstration de tendresse :

THEODORE
[…]
Ore, biau filz, je te diray : 1410
Il n'a icy que moy et toy :
Je t'acole, et tu, baise moy,
Doulx filz, n'y met nulle deffences.
[...][1305]

L'injonction de Théodore à son fils de ne pas se sentir embarrassé peut aussi se lire comme l'injonction faite au spectateur de se disposer à l'émotion qui va suivre. De fait, l'adieu est rapidement suivi du décès de l'héroïne : Dieu, Nostre Dame et les anges viennent recueillir l'âme de la pénitente. L'âme s'élève au-dessus des têtes tandis que la cohorte céleste regagne le paradis au doux chant du rondel. Le fils pleure son père adoptif. L'abbé prend la parole à son tour : il a vu en songe toute la scène. Dans le récit qu'il en fait[1306], le moine pénitent Théodore se change en une heureuse mariée, magnifiée par une tenue resplendissante, puis menée sur un lit de très riche facture, où viennent la saluer les plus prestigieux des invités, saints, anges et archanges. Une voix lui annonce alors que Théodore, la mariée qu'il observe, est innocente du crime dont on l'a accusée (d'être le père de l'enfant de la fille de l'hôtelier). Première reconnaissance : Théodore est lavée du second péché, qu'elle n'a pas commis. Mais le rêve propose une autre lecture de la scène de mort : en retournant le tragique en poétique, il donne à imaginer et à comprendre comment le décès de Théodore annule l'adultère. En redevenant *l'espousée* d'une scène de noces, l'héroïne revient au temps précédant la faute. La reconnaissance résout d'une manière détournée l'ironie entière du drame : accusée pour une faute qu'elle n'a pas commise, Théodore réussit à obtenir le pardon des siens et de Dieu pour le véritable crime dont elle seule se savait coupable – l'adultère. Vient ensuite la seconde reconnaissance : l'abbé fait venir l'aubergiste qui avait accusé Théodore d'être le père de son petit-fils, et devant le corps de Théodore exposé, déclare :

Vezci Theodore. Or regarde 1595
Conment engendrer peust enfant.
Tu voiz a son sexe devant

[1305] M. XVIII, v. 1410-1413.
[1306] *Ibid.*, v. 1487-1518.

Qu'il estoit femme[1307].

Le dernier vers énonce tout le paradoxe et l'enjeu du dénouement. Sa dimension ludique, reposant sur l' apparente incorrection grammaticale de la proposition, attire l'attention sur le signifiant pour le confronter à l'évidence du spectacle, que l'abbé glose par un discours sans fard (« *tu voiz...* », v. 1597). Appelé après cette seconde reconnaissance par Dieu au chevet de son épouse, le mari se désole d'abord, puis se révolte contre son *amie* et contre Dieu qui la lui « a tolue / Et prise a soy de touz points »[1308]. Mais l'abnégation de l'héroïne se transmet au mari, qui décide à son tour d'entrer dans les ordres. Le travestissement de l'héroïne s'offre alors à lire comme la préfiguration de la prise d'habit de l'époux, et le *pathos* de la scène se résout dans le dialogue rétabli avec Dieu, comme en témoigne le chant final du *Te Deum*. Dans ce *Miracle*, le redoublement du pathétique des scènes de reconnaissance vise à débrouiller les fils de l'intrigue et à favoriser l'identification à l'époux : le spectateur est censé le suivre pas à pas de la peine, la révolte à l'acceptation. Le pathétique n'est finalement, qu'un prélude, comme dans les autres scènes de reconnaissance, à la joie finale. On retrouve la même conversion du tragique et du pathétique dans toutes les autres scènes de reconnaissance du même type (M. VI,, M. XL). Si l'incompréhension s'ajoute au désarroi, ce n'est que pour mieux porter le regard du spectateur vers Dieu : l'acceptation du mystère par lequel le drame ne lève le voile que lorsqu'il est trop tard exalte le sentiment du sublime. De la même manière, le *Miracle de saint Jehan Cristothomes* (M. VI) s'achève sur deux scènes simultanées : Michel et Gabriel recueillent l'âme d'Anthure tandis que la mère pleure sur le corps de sa fille ; les anges closent le drame en entonnant un rondel, pendant qu'ils regagnent le Ciel.

Ces *Miracles* dépeignent les stratégies par lesquelles la scène de reconnaissance *post mortem* réussit à résoudre l'apparent conflit surgi pendant la pièce entre le temporel et le spirituel : ou bien le tragique se convertit finalement en joie, ou bien il tend au sublime. La démonstration de la puissance divine et l'admiration pour le protagoniste disposent plus que jamais le spectateur à espérer le Ciel par l'éveil de sa conscience.

Les autres scènes de reconnaissance, en mettant en scène des sujets plus profanes, activent également cette distanciation réflexive. La réintégration du monde entretient de nombreux points communs avec l'entrée des pénitents déguisés dans le royaume de Dieu. Le pathétique des retrouvailles fait appel aux mêmes gestes : accolades, baisers accompagnent les effusions de joie et les mots tendres. Dans quatre cas[1309], les personnages se pâment : la joie du retour à l'origine

[1307] *Ibid.,* v. 1595-1598.
[1308] *Ibid*, v. 1627-1628.
[1309] M. XXVII, t. IV, p. 310 : « *Cy se pasment* » ; M. XXIX, t. V, p. 80 : « *Cy va le roy acoler sa femme sanz rien dire et se pasmeront* » ; M. XXXI, v. 2850-2853 : « BLANCHEFLOUR : […] M'amour, ma chiére fille Berthe, / De joie suis toute courverte / Pour toy, nul ne m'en doit blamer / Mais de pitié m'as fait pasmer. » ; M. XXXII, v. 2349 : « LE

procure une joie menant à une mort fictive et temporaire figurant d'une manière atténuée la « véritable » mort jouée par les pénitents déguisés retournant auprès du Père. Dans les cas où l'héroïne devient un héros de guerre, elle assume elle-même la révélation. C'est ainsi qu'Ysabel convie tous les personnages à converger vers elle. Devenue le centre des attentions, la jeune femme livre un long aveu où elle se dévoile sans détour :

> [...] Je sui femme
> Qui d'omme n'oy onques diffame
> Par charnel copulacion[1310].

L'expérience du travestissement tient bien de l'épreuve initiatique : grâce à elle, l'héroïne affermit sa parole et affirme son statut alors qu'elle n'avait pas réussi, au début du jeu à contredire son père qui lui proposait le mariage. De la même manière, dans le *Miracle de Oton* (M. XXVIII), Denise met en scène son propre dévoilement. La jeune femme prépare la surprise en ménageant des effets d'annonce auprès des monarques, présents avec elle sur le champ de bataille. Denise réclame d'abord à l'empereur de convoquer le traître Bérengier qu'Oton vient de réduire en sa merci :

> Faites le cy venir encore
> Devant vous : assez tost verre
> Une chose dont vous serez
> Moult Merveilliez[1311]. 1915

De la même manière qu'Ysabel rassemble tous les personnages autour d'elle, l'héroïne fait ensuite venir son oncle et son père, restés en Espagne :

> A nos seingeur les roys alez
> Et faites tant qu'a eulx parlez. 1945
> Dites leur sans detriance
> Chascun de ci venir s'avance,
> Si verront leur fille et leur niepce
> Qu'ilz ont desiré si grant piéce 1950
> A ja de temps[1312].

Les personnages se dirigent vers le champ de bataille, probablement situé au centre de la scène, devant les mansions. Denise se mue alors en véritable meneur de jeu :

> Sire emperiére, puis que cy
> Sont ces deux seigneurs cy venuz, 1975
> Or entendez, granz et menuz,
> Ce que vueil dire en amistié ;
> E vous verrez joie et pitié
> Merveilleuse, si come me semble,
> Ains que nous departons d'ensemble. 1980

ROY:[...] E ! Diex, de pitié s'est pasmée. »

[1310] M. XXXVII, v. 3157-3159.

[1311] M. XXVIII, v. 1912-1915.

[1312] *Ibid*, v. 1944-1950.

[...][1313]

La configuration scénique, très théâtralisée, souligne la fonction de la scène de reconnaissance en prêtant à l'héroïne le pouvoir de manipuler les effets d'attente et les coups de théâtre : juste rétribution, sur le plan dramaturgique, du personnage qui fut le jouet des vices et de l'infortune depuis l'exposition. La double énonciation est poussée à son comble : Denise s'adresse à son oncle, mais également au public, venu satisfaire son goût pour le *pathos*. La scène produit un méta-discours qui fournit de précieux enseignements sur la fonction que prêtaient les auteurs à la scène de reconnaissance : scène de vérité destinée à faire éclater la *joie* et la *pitié*, c'est-à-dire, au Moyen Âge, une compassion teintée de ferveur religieuse. Denise énonce également le principe même de la dramaturgie miraculeuse : une écriture positive, moins soumise à la crainte de Dieu qu'à l'espérance du salut et de la joie, accessible sur terre en de rares instants savamment mis en scène.

Le déguisement et la scène de reconnaissance qu'il programme permettent donc des jeux de scène variés. Face à ces configurations, la joie du Chrétien se mêle inextricablement au plaisir du spectateur. Sur la scène, le bonheur des retrouvailles est prolongé par la musique, alternativement religieuse ou profane[1314], chargée de clore le spectacle et de faire perdurer le plaisir du jeu au-delà de ses limites.

d. le règne de l'illusion

Même si leurs nombreuses similarités invitent à les étudier conjointement, les catégories d'abord distinguées appellent à être revues : que le déguisement soit pris par le pénitent où l'héroïne, celui-ci convoque invariablement sur la scène le sujet de versatilité des apparences et des corps. En définitive, le déguisement est une des stratégies régulièrement employée par le drame pour entretenir le savant jeu d'identification et de distanciation qui fonde la singularité du *Miracle* dramatique, et plus largement du théâtre médiéval.

Le thème du déguisement et du changement d'identité semble avoir souvent guidé les choix des sources des auteurs, lorsqu'il joue un rôle-charnière au sein du drame, comme nous l'avons montré. D'autres *Miracles* font appel à ce même stratagème dans des moments plus secondaires ;

[1313] *Ibid*, v. 1974-1980.

[1314] Dans les *Miracles* qui nous occupent ici, la scène de reconnaissance se termine deux fois par un *motet* dédié à la Vierge (M. XXVII, XXVIII), et deux fois par une *chançon* destinée également à Nostre Dame (M. XXX, XXXIII). La clôture se fait de manière plus religieuse dans le M XXIX, où la présence du pape à la fin explique le choix de dire une louange à la Vierge. À partir du *Miracle de Berthe*, ce sont souvent les ménestrels qui ferment gaiement le jeu (M. XXII, t. V, p. 338 : « *Icy jeunet les menestrez et s'en va le jeu* », M. XXXVII).

néanmoins, le déguisement joue un rôle dynamique au sein de l'action théâtrale et se pare également d'une dimension ludique. C'est par exemple le cas d'Aurélien, qui prend l'habit de pauvre pour épier Clotilde. La scène cocasse où le personnage égare le sac contenant le précieux cadeau[1315], livre une version amusée des enjeux de la pièce. Dans le *Miracle de Barlaam et Josaphat*, Barlaam, envoyé par Dieu convertir le prince, prend l'habit de marchand pour pénétrer dans le palais où il n'est pas le bienvenu depuis qu'il a pris la foi chrétienne. Pour trouver Josaphat, l'ermite raconte à l'écuyer qu'il détient une pierre miraculeuse, mais que celle-ci ne peut être vue que par un homme vierge[1316]. C'est ainsi que Barlaam est conduit au prince, seul homme capable de contempler la pierre dans tout le palais. Le déguisement choisi ici – le vêtement de marchand et la pierre miraculeuse – matériau travaillé par les orfèvres – livre du spectateur un portrait de lui-même en magicien-bonimenteur. Le déguisement propose une image burlesque du public, un regard amusé qui renouvelle la connivence entre l'ermite et le destinataire secondaire, avant que le personnage n'énonce les paraboles qui convertiront Josaphat. Le déguisement dispose donc le public à recevoir le discours allégorique.

D'une manière générale, le déguisement n'est que la version humaine des multiples changements d'apparence qui traversent les récits et les drames médiévaux. Dans les *MNDpp*, le déguisement trouve des échos surnaturels dans les multiples métamorphoses humaines et animales du diable, qui apparaît aussi bien sous la figure du père du héros (*Miracle de saint Guillaume du désert*, M. IX), du beau-frère (*Miracle de Théodore*, M. XVIII), d'un messager envoyé par le fils de l'héroïne (*Miracle de la mére du Pape*, M. XVI) ou encore d'un serpent (*Miracle de saint Panthaleon*, M. XXV). Les figures célestes se prêtent également au jeu : Gabriel devient un guide et un interprète pour Ysabel, Anne et Usére (M. XXXVIII) ; Michel, dans le même *Miracle*, prend la forme d'un *blanc cerf*.

À côté de ces métamorphoses merveilleuses, le déguisement convoque sur la scène une théâtralité pure, amusante, tout en soutenant la dimension réflexive du jeu. De ce point de vue, il participe pleinement à la vaste « hallucination sacrée »[1317] qu'est le drame médiéval pour Henri Rey-Flaud ; sacrée, mais toujours consciente, comme nous l'enseignent les *Miracles*.

*

* *

Dans les *Miracles*, la mise en scène de personnages volontaires, ou au contraire privés de

[1315] Cf. chapitre II, B. 2. a.

[1316] M. XXI, v. 566-574 : « BARLAAM : Marchant sui, qui ay une pierre / A vendre precieuse et fine, / Qui les avugles enlumine, / Qui fait oir les non oyans / Et fait parler les non parlans, / Et qui aux folz donne sagesce. / Conment peusse avoir adresce / A ce qu' au filz du roy parlasse / Et que ma pierre li moutrasse ? ».

[1317] H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 176.

leur libre arbitre et qui vont s'attacher à le reconquérir, figure sans doute et dans une certaine mesure la conscience du spectateur. Toutefois, le théâtre n'apporte pas tant une promotion du libre arbitre qu'une vision amusée et consciente de la douce illusion du jeu : si la voix du narrateur disparaît, ce n'est que pour mieux laisser entendre s'exprimer les multiples voix qui déchirent la conscience humaine. Dans le *Miracle*, la dissimulation de l'identité des personnages devient même une dynamique dramatique qui permet de souligner la dimension illusoire du jeu tout en assurant le dénouement pathétique attendu par les spectateurs. Promotion du libre arbitre ou exaltation des illusions, le théâtre grandit au fil des mutations sociales des villes, dont les orfèvres sont un exemple marquant. Le succès renouvelé des *MNDpp* sur quarante ans est un indice fort de cette « conquête de la vie intérieure » qu'évoque André Vauchez :

> À mesure que la piété s'individualise et que la religion se fait personnelle, la vie de l'esprit cesse d'être le privilège des moines. Dans une société qui commence à s'affranchir des contraintes extérieures et à mettre un frein à la violence aveugle, un nombre croissant de clercs et de laïcs acquièrent ce minimum de loisir et de recul par rapport à l'instinct qui rend possible le recueillement et la réflexion : « À l'intérieur de l'homme occidental s'ouvre un autre front pionnier, celui de la conscience. »[1318]

Cet éveil des esprits se fait, au sein du *Puy*, sur un mode collectif. Si le théâtre est une démonstration de piété et de puissance de la confrérie, elle invite paradoxalement à une pratique intime, émotive et réflexive de la religion, comme l'indiquent la pratique des *Serventois* et les exemples mis en scène dans les pièces. À mi-chemin entre les pratiques de la *piété flamboyante* et de la *devotio moderna*, le théâtre des orfèvres est polymorphe[1319]. L'étude de la thématique du déguisement au sein des *Miracles* permet donc de jeter un jour nouveau sur la façon dont la confrérie commanditaire entend, par le simulacre, former le goût et les mœurs de ses membres. Toujours *exemplaire*[1320], le jeu met en mouvement les histoires pour émouvoir, moyen le plus sûr de rendre les esprits disponibles à l'édification. Dans cette entreprise, le miracle, à l'image de l'ensemble du théâtre médiéval, a parfaitement fait sienne la maxime de Saint Grégoire, « *Magis movent exempla quam verba* »[1321]. Mais si les images émeuvent plus que les mots, sur la scène, elles sont également plus changeantes, versatiles. Cette instabilité, propre à un monde fait d'apparences, n'est que l'indice d'une vérité supérieure que le théâtre, conscient de sa faillibilité, s'emploie à faire

[1318] A. Vauchez, *La Spiritualité du Moyen Âge occidental (VIIIe-XIIIe siècle)*, *op. cit.*, p. 179 (citation : Jacques Le Goff, « Métiers et professions d'après les livres de confesseurs au Moyen Âge », *Beitrage zum Berufwußstein des Mittelalterlichen Menschen*, p. 52).

[1319] À ce sujet, voir J. Claustre, *La Fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 236-238. Voir également J. Chiffoleau, *La Comptabilité de l'au-delà* : *les hommes, la mort et la religion*, dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge, Rome, EFR, 1980.

[1320] L'*exemplum,* par-delà son sens rhétorique et moral, est un synonyme de *jeu dramatique* et d'*image au* Moyen Âge comme le rappelle Jean-Pierre Bordier dans l'article « Magis movent exempla quam verba. Une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427) », art. cit., p. 97.

[1321] Expression explorée par Jean-Pierre Bordier dans son article (*ibid*, p. 91-104).

découvrir.

2. Épilogue : les *Miracles* dramatiques, des sources d'inspiration ?

Le livre, comme les textes, invite le lecteur aux croisements interprétatifs ; il le pousse à se servir de sa mémoire pour enrichir chaque lecture, ou chaque spectacle, des significations sédimentées des précédents textes, lus, mis en espace ou en voix. Cette ouverture constitutive du texte fait du *Miracle* une forme disponible à la réécriture.

Les *Miracles*, écrits pour un public de bourgeois quelque peu lettrés et assez aisés, mettent en scène des histoires où prennent vie leurs intérêts, leurs angoisses, leurs mythes. Le corpus reste malgré tout mouvant : les multiples influences, qu'on voit poindre dans ces textes, souvent troubles, la lecture hétéroclite que les drames font de la religion chrétienne, semblent suggérer que le patrimoine des *MNDpp* était, bien sûr, le fruit de différents auteurs, mais aussi que ces textes avaient déjà pu circuler dans d'autres milieux, probablement proches des confrères orfèvres. Les effacements des mentions « *joué au Puy des Orfèvres* » pourraient alors trouver une autre explication : sans souscrire à l'hypothèse de Grace Frank selon laquelle les grattages pourraient être l'œuvre de la confrérie de la Passion qui aurait vu dans ces textes un patrimoine dramatique prêt à l'emploi[1322], on peut penser que l'anthologie dramatique des orfèvres était largement puisée à la source d'un patrimoine commun aux nombreuses confréries qui tissent le réseau de la ville de Paris au XIVe siècle. Les textes que nous lisons dans le manuscrit Cangé seraient des variantes de ces textes réécrits à l'occasion du banquet annuel des orfèvres. On parviendrait alors mieux à expliquer comment certains de ces textes, contenus dans ce seul manuscrit, ont pu circuler puis se transformer au sein de la société élisabéthaine deux siècles plus tard. De fait, plusieurs auteurs ont découvert dans les *MNDpp* des analogies avec les pièces de Shakespeare[1323] ; mais, comme l'explique Robert Grams Hunter, la part qui revient en propre aux *MNDpp* est difficilement démêlable :

> If we are to understand the English drama of this period, we must do so on the basis of what we know of the drama of the rest of Europe, and particularly of the dramatic activity that was going

[1322] Grace Frank, « Erasures in the *Miracles de Nostre Dame* and the Confrérie de la Passion », *Romance Philology*, 13, 1959-1960, p. 240-243. Hypothèse impossible, puisqu'il a été démontré depuis que les effacements sont contemporains à la réalisation du manuscrit : voir G. Runnalls, « The Manuscript of the Miracles de Nostre Dame par Personnages », art cit. ; R.L.A. Clark, *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, *op. cit.*, p. 73.

[1323] Voir Robert Grams Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness,* New York, Columbia University Press, 1965 ; *Shakespeare and the Mystery of God's Judgment*, Athens, University of Georgia Press, 1976. L'auteur remarque dans le premier ouvrage la parenté entre six des comédies de Shakespeare et certains motifs des *MNDpp* (tel que la substitution de jeunes femmes lors de la nuit de noces, par exemple). Par ailleurs, le *Miracle d'un marchant et un Juif* offre d'intéressantes similarités avec le *Marchand de Venise* de Shakespeare comme le signale l'article de J. Madison Davis et Sylvie L. F. Richards, « The *Merchant and the Jew*: A Fourteenth-Century French Analogue to *The Merchant of Venice* », *Shakespeare Quarterly*, 1985, vol. 36, nº 1, p. 56-63 ; dans cet article, les auteurs ne mentionnent pas la source du *Miracle* dramatique – un *Miracle de Nostre Dame* de Gautier de Coinci -- alors que cette source narrative, plus célèbre que la version dramatique, a sans doute plus de chances que le drame parisien d'avoir circulé jusqu'en Angleterre.

> on directly across the Channel in the Low Countries and France. To make the tacit assumption that only what has survived in English ever existed in English is to guarantee a distorted view of the medieval drama. Let us make the opposite assumption : that what has existed in French probably had its approximate equivalent in English and that something like the *Miracles de Notre-Dame* contributed to the tradition which produced the Elizabethan drama[1324].

Bien évidemment, le problème soulevé est vertigineux : chaque texte étant construit sur un réseau de références enchevêtrées allant de l'*exemplum* au miracle narratif, du conte populaire au roman ou à la chanson de gestes, on ne saurait dire dans quelle mesure l'affirmation peut être vraie. Toutefois, il reste sans doute dans ce théâtre quelque chose de la dramaturgie du miracle médiéval : si le voyage des textes outre-Manche a reconfiguré les éléments au sein de productions dont le sens et la fonction étaient bien différents, ces nouveaux drames jouent eux aussi avec le complexe rapport d'identification et de distanciation qui unit le spectateur aux personnages. De fait, le doux songe éveillé auquel convie le *Miracle dramatique* rappelle inlassablement, comme le théâtre élisabéthain, que « nous sommes de l'étoffe dont les rêves sont faits »[1325].

*

* *

Assurément, replacer les *Miracles* dramatiques dans le sillage du théâtre élisabéthain aurait de quoi rehausser, par rétroaction, leur valeur littéraire. Si les auteurs travaillant pour les orfèvres ont trouvé de la matière dramatique dans les sources qu'ils ont choisies, si d'autres auteurs, en d'autres temps, se sont appropriés ce répertoire, c'est qu'il y a, dans ces textes, une dynamique théâtrale qui peut ressurgir : l'hypertexte prestigieux peut sans doute participer à la redécouverte de ces *Miracles* qu'on répugne encore à faire entrer dans le patrimoine littéraire français.

Ainsi, de la même manière que la reliure et la présentation actuelle du manuscrit, datées du XVIIIe siècle, ont pu conditionner, dans une certaine mesure, la réception érudite et souvent circonspecte des textes[1326], les prochains travaux d'édition traceront pour le corpus de nouvelles perspectives d'approche. Qu'on opte pour l'hommage respectueux pour ces vestiges presque uniques du théâtre du XIVe siècle, ou qu'on ait l'ambition de rendre raison à leur fonctionnement singulier, il faudra prendre acte des pouvoirs du discours éditorial et des dispositifs typographiques qui « permettent un commerce entre des textes immobiles et des lecteurs qui changent, en traduisant

[1324] Robert Grams Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness,* New York, Columbia University Press, 1965, p. 26, cité par *ibid.*

[1325] « We are such stuff as dreams are made on » - William Shakespeare, *La Tempête,* acte IV, scène 1 (trad. Pierre Leyris, Paris, Flammarion, 1993).

[1326] La reliure, probablement refaite lors de l'acquisition par le Duc Châtre du Cangé au début du XVIIIe siècle, a vraisemblablement rééquilibré les deux volumes et joint une table des matières et quelques commentaires en marge (voir Annexe II, fig. 43).

dans l'imprimé les mutations des horizons d'attente du public, en proposant de nouvelles significations autres que celles que l'auteur entendait imposer à ses premiers lecteurs »[1327] ; et peut-être, ainsi, verra-t-on ressusciter l'intérêt de nouveaux metteurs en scène.

[1327] R. Chartier, « Du livre au lire », art cit, p. 108.

Conclusion

Le parcours mené à travers les quarante *Miracles* dramatiques vérifie la résistance du texte à l'analyse. L'étude permet à plusieurs égards de soulever quelques préjugés fortement attachés au théâtre médiéval en général, et à notre corpus en particulier. L'étude minutieuse des stratégies mises en place pour obtenir l'adhésion du public aux sujets mis en scène montre avec clarté que, dès lors qu'ils sont saisis en contexte, les *Miracles* dramatiques sont de véritables artefacts littéraires dont l'intérêt dépasse de loin le seul témoignage historique.

Tout d'abord, l'étude a consisté à rendre compte de la rigueur structurelle des pièces. On a ainsi repéré des lois implicites dans l'adaptation des sources ; ces règles privilégient toujours la cohésion formelle de la pièce avec l'ensemble dramatique dans lequel elle s'inscrit sur le respect littéral de l'origine narrative. Le *Miracle* apparaît alors comme une forme complexe construite sur un ensemble de codes propres à l'ensemble du théâtre médiéval, dans lequel la scène reste toujours la figuration microscopique du cosmos. Toutefois, cette forme dramatique se pare de spécificités génériques : le *Miracle* est ainsi construit sur une perception singulière de l'espace – qui apparaît plus que jamais ouvert – et des déplacements, qui esquissent sur la scène le cheminement symbolique des protagonistes à travers la pénitence. Ces particularités véhiculent une vision du monde singulière, mise au service de l'édification et du spectacle. C'est pourquoi le système des personnages est lui aussi construit sur un ordre moral invariant : malgré l'étendue diastratique, diatopique et diachronique du monde dépeint sur la scène, les *MNDpp* confèrent à leurs personnages un langage qui ne cherche pas le mimétisme social. Leur discours a pour matrice le langage des bourgeois qui constitue l'élite sociale du tissu parisien, composé d'individus armés de quelques connaissances culturelles et littéraires ; la position morale des personnages se mesure à l'aune de ce langage de référence.

Cette rigueur structurelle est tempérée par le dynamisme avec lequel le *Miracle* s'adapte à son public. Cette adaptation se lit d'abord à travers l'amplification spectaculaire de syntagmes dramatiques récurrents, dont la surenchère est toujours tempérée par la ritualisation des pratiques. Finalement, ce n'est qu'au prix de l'établissement d'une tradition forte, mais souple, que ce théâtre peut prétendre à la mise en scène de sujets sacrés. Conscients de leur place dans la hiérarchie parisienne mais inquiets de la versatilité du monde, les orfèvres mettent en scène leur univers, le réfractent et le diffractent à travers l'univers de la fiction. Cette projection permet l'identification du spectateur au protagoniste, mais également et surtout aux personnages secondaires : c'est ainsi que

les bourgeois forment le chœur de l'action théâtrale. Subtil travail d'identification et de distanciation, le *Miracle* anticipe les réactions de son public et cisèle la réception. Le théâtre des orfèvres fait ainsi partie de cette « pastorale des émotions » née à la fin du Moyen Âge, instaurée par le concours de la psychologie scolastique naissante et de la théologie sacramentelle qui, depuis Latran IV cherche à obtenir la conversion intime du Chrétien[1328]. Il reste, sur cette question du rapport des *Miracles* au discours philosophique et théologique, de nombreuses pistes à explorer, que les limites du présent travail n'ont pu qu'effleurer.

Cette dialectique entre identification et distanciation se poursuit dans le passage de la scène au livre, dans lequel les images jouent un rôle prépondérant, voire narrateur : livre, textes et images participent ainsi à l'élaboration d'un discours moral, pondéré par la nature problématique et discordante du théâtre. Bien que le jeu programme la réception du public, il ne peut prévoir tous ses effets secondaires : cet écart entre les intentions et les réalités, entre l'effet d'écriture, l'effet spectaculaire et l'effet de lecture multiplie les possibilités interprétatives. Cette imprévisibilité a créé, sans nul doute, de la « littérature » dramatique : un produit faisant naître un sentiment esthétique. De ces fonctions troubles et imprévues naît la liberté de ces jeux, qui, en se mettant en scène, mettent en jeu le sacré, le divin, l'hagiographie et, en la faisant exister sur les tréteaux, l'interrogent. Cette mise en scène du sacré aboutit à une « sacralisation profane » du medium théâtral : le goût affiché pour la mise en scène de motifs auto-réflexifs, sur les pages et dans les textes, sont, sans doute, le signe le plus fort de l'intention littéraire de ces pièces et de la circulation du sacré à travers le corpus.

Passer les *MNDpp* au crible de l'analyse littéraire permet ainsi de mettre en lumière divers phénomènes montrant la profonde concertation de l'écriture dramatique. Tout d'abord, l'étude a permis de trouver une fonction au style « simple » dont se parent les *Miracles*. Systématiquement considérée comme la marque même de la pauvreté littéraire du corpus, cette simplicité est en réalité au cœur du théâtre didactique et assure l'efficacité du jeu : elle fournit ainsi un cadre rhétorique cohérent à travers lequel se transmet le sacré pour convertir le croyant. De fait, le sacré des *Miracles* n'est pas entrevu dans son aspect transcendantal, loin des considérations d'ici-bas : la divinité intervient inlassablement dans le monde des hommes, observe leurs agissements, morigène les mauvais comportements, secourt les victimes. Cette conception physique du sacré est traduite d'une manière intelligible, et recourt à des outils identiques à ceux de la rhétorique de la prédication.

Sur le plan historique, cette très forte proximité des pratiques pointe la convergence entre les

[1328] Voir à ce sujet notamment Jacques Le Goff, « Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand », dans *Pour un autre Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 2010 [1991], p. 46-65.

sphères religieuses et laïques dans l'éducation des membres de la confrérie, la formation culturelle et spirituelle de l'individu semblant revêtir une même nécessité. Le guidage émotionnel, né d'une intention morale, aboutit à la création d'une véritable recette littéraire, dont les ramifications s'étendent sans doute très loin en avant dans l'histoire du théâtre. Bien que le manuscrit Cangé recèle l'unique témoignage de la tradition théâtrale des orfèvres, le recueil offre un aperçu de la vigueur de la tradition dramatique qui a circulé, au fil des représentations et des reprises, de la France à l'Angleterre shakespearienne, pour ne citer que ce seul exemple. L'analyse devra être creusée pour essayer de démêler ce qui ressort de l'influence, de la réminiscence ou de l'emprunt, conscient ou non, dans ces productions théâtrales ultérieures.

L'étude permet ainsi d'affiner notre compréhension de ce qui pouvait constituer un objet esthétique et culturel pour un bourgeois de Paris au XIVe siècle. On voit naître et s'affirmer, dans les *Miracles*, un art dramatique où cohabitent en harmonie la merveille chrétienne et les préoccupations matérielles des spectateurs. Du reste, celles-ci ne diffèrent pas beaucoup de leurs préoccupations spirituelles, puisque le salut devient grâce à la scène un horizon très concret qui justifie d'en faire une scrupuleuse comptabilité. Peter Brook avançait que « tout ce qui appartient au théâtre sacré nous est devenu totalement étranger » et que « toutes les formes d'art sacré ont été détruites par les valeurs bourgeoises » qui les auraient sclérosées, alors que « plus que jamais, nous avons soif d'une expérience qui dépasse le quotidien »[1329]. Par une curieuse inversion, nous voyons à travers les *Miracles* comment ces mêmes valeurs bourgeoises accompagnent et soutiennent le formidable essor dramatique que connut la fin du Moyen Âge. S'il ne nous appartient pas de trouver le chemin qui mènera à revivifier l'expérience sacrée que fut en son temps l'événement dramatique, l'analyse du fonctionnement du *Miracle* porte l'espoir de sa renaissance : saisir en contexte les complexités de sa mise en scène, c'est interroger les modalités d'une éventuelle résurrection.

[1329] Peter Brook , « Le théâtre sacré », dans *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Paris, Points Seuil, coll. « Essais », 2014 [1977], p. 70.

Bibliographie

I. TEXTES

1. Textes du corpus

a. Manuscrit

Miracles de Nostre Dame par personnages, Tome I, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 819.

Miracles de Nostre Dame par personnages, Tome II, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 820.

b. Éditions de référence

Les Miracle de Nostre Dame par personnages, Pierre Kunstmann (éd.), Laboratoire d'Ancien Français (LFA) Ottawa, 2009, publication en ligne : https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/tla/.

Miracles de Nostre Dame par personnages, Gaston Paris et Ulysse Robert (éds.), Paris, Firmin Didot pour la Société des Anciens Textes Français, 1876-1893, 8 vol.

– *Glossaire et tables*, vol. VIII, par François Bonnardot.

c. Autres éditions

Deville Achille et Paris Paulin (éds.), *Miracle de Nostre Dame : de Robert le Dyable, filz du duc de Normendie, à qui il fu enjoint pour ses mefaiz aq'il féist le fol sans parler; et depuis ot Nostre Seignor mercy de li, et espousa la fille de l'empereur,* Rouen, E. Frère, 1836.

Du Méril Édélestand (éd.), *Les origines latines du théâtre moderne*, Leipzig, Paris, H. Welter, 1897.

Kunstmann Pierre (éd.), *Vierge et merveille : les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, 10/18, Bibliothèque médiévale, 1981.

Langlois Eustache-Hyacinthe, *Essai sur les Énervés de Jumièges et sur quelques décorations singulières des églises de cette abbaye, suivi du miracle de sainte Bautheuch*, Rouen, Édouard Frère, 1838.

Lemerle Stopkie Joelle (éd.), *Les Miracles de Nostre Dame par personnages: édition du XXVIe miracle*, Ph.D., Bryn Mawr College, 1979.

MICHEL Francisque (éd.), *Miracle de nostre dame d[e] Berthe fe[m]me du roy Pepin q[ui] ly fu changee [et] puis la retrouua. Et est a .xxxii. p[er]so[n]aiges*, Paris, Silvestre, 1839.

– *Miracle de nostre dame de la marq[ui]se de la Gaudine qui par saccuseme[n]t de loncle de son mari auq[ue]l son mari lauoit co[m]mise a garder fu condampnee a ardoir/ Dont Anthenor p[ar] se co[m]mandeme[n]t d[e] Nostre dame sen combati a loncle et le desconfit en champ. Et est le dict miracle a .xvii. perso[n]naiges. Imprime nouuelleme[n]t a Paris*, Paris, Silvestre, 1841.

MONMERQUÉ Louis et MICHEL Francisque (éds.), *Théâtre français au Moyen-Âge*, *publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi (XIe-XIVe siècles)*, Paris, Firmin Didot, 1839.

MUSONDA Moses (éd.), *Miracles de Nostre Dame par personnages: édition critique du Miracle d'Amis et d'Amille*, Ph.D., Bryn Mawr College, 1983.

RUNNALLS Graham A., *Le Miracle de l'enfant ressuscité, quinzième des Miracles de Notre Dame par personnages*, Genève, Droz, 1972.

– *Les Miracles de Nostre Dame par personnages : a Study of the Background and Edition of the Fifteenth Miracle*, PH. D., Exeter University, England, 1966.

SCHNEEGANS Edouard (éd.), *Miracles de Nostre Dame par personnages : Miracle de Nostre Dame d'Amis et d'Amille*, Strasbourg, Heitz (Bibliotheca romanica. Bibliothèque française, 315-316), 1929.

THÉOLIER Louis, *Le Miracle de l'evesque à qui Notre-Dame s'apparut*, Moulins, Crépin-Leblond, 1931.

VON KELLER Adelbert (éd.), *Un miracle de Nostre Dame d'un enfant, qui fu donné au dyable, quant il fu engendré*, Tübingen, Fues, 1865.

WAHLUND Carl Vilhelm (éd.), *Miracle de Nostre Dame, de saint Jehan Crisothomes et de Anthure, sa mère*, Stockholm, P.A. Norstedt& Söner, 1875.

WILKINS Nigel (éd.), *Two Miracles : La nonne qui laissa son abbaie ; Saint Valentin*, *edited from the Manuscript Paris, B.N., f. fr. 819-820*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972.

d. Traductions partielles

- **En français**

CHARLOT Pierre (éd.), *Miracles de Notre Dame. Quatre miracles scéniques du XIVe siècle*, Paris, Sorlot, 1945.

DIEULAFOY Marcel (éd.), « *Le Miracle de la femme que Nostre-Dame garda d'estre arse* », *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre*, 2e année, 8, 1906, p. 3-86.

THEOLIER Louis (éd.), *Un miracle de Notre-Dame du XIVe siècle, traduit pour la première fois en français modernisé : le « chapeau de roses » ou Miracle d'un marchand et d'un larron* dans *Supplément au recrutement sacerdotal*, avril 1930.

- **En norvégien :**

NORDAHL Helge, *Pavens mor, oversatt fra gammelfransk fra Les miracles de Nostre-Dame par personnages*, Oslo, Solum, 1993 [traduction du M. XVI (*De la mère du pape*)]

2. Autres textes

ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la feuillée*, édité et traduit par Jean Dufournet, Paris, GF - Flammarion, 1989.

ADENET LE ROI, *Berte as grans piés*, Albert Henry (éd.), Genève, Droz, 1982.

L'Advocacie Nostre Dame et la chapelerie Nostre-Dame de Baiex, poème normand du XIVe siècle, Gaston Raynaud et Anatole de Montaiglon (éds.), Paris, Académie des bibliophiles, 1869.

Ami et Amile : chanson de geste, Peter F. Dembowski (éd.), Paris, Champion, 1969.

Courtois d'Arras, l'enfant prodigue, Jean Dufournet (éd.), GF-Flammarion, Paris, 1995.

Évangiles apocryphes, France Quéré (éd.), Points, Paris, 2014.

GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Nostre Dame*, Victor Frédéric Koenig (éd.), Genève, Droz, 1961.

GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, traduit par François Guizot, Clermont-Ferrand, Paleo, 2006, 2 vol.

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, traduit par Théodore de Wyzewa, Paris, Points Seuil, 1998.

– *Legenda aurea : vulgo Historia lombardica dicta,* Th. Graesse (éd.), Breslau, Koebner, 1890 [1845] [Repr. Osnabruck, Zeller, 1969].

JEAN BODEL, *Le Jeu de saint Nicolas*, Albert Henry (éd.), Genève, Droz, 2008, [1981].

Le Jeu d'Adam, Véronique Dominguez(éd.), Paris, Champion (coll. « Champion classiques Moyen

Âge » n°34), 2012.

Macaire, chanson de geste, François Guessard (éd.), Paris, A. Franck, 1866.

PHILIPPE DE RÉMI BEAUMANOIR, *La Manekine*, traduit et édité par par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion, 2012.

RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*, traduit et annoté par Roger Dubuis, Paris, Champion, 1978.

La Vie de Saint Jehan Paulus, Louis Allen (éd.), dans Charles Allyn Williams (éd.), *The German Legends of the Hairy Anchorite*, Urbana, Illinois, University of Illinois Press (coll. « Illinois Studies in Language and Literature »), 1935, p. 83-133.

La Vie des pères, Félix Lecoy (éd.), Paris, SATF, 1987, 3 vol.

- **Statuts des orfèvres :**

- 1355 **:** SECOUSSE Mr (éd.), *Ordonnances des roys de France de la troisième race*, Paris, Impr. royale, 1741, vol.6, p. 386-391.

- 1378 : SECOUSSE Mr (éd.), *Ordonnances des roys de France de la troisième race*, Paris, Impr. royale, 1732, vol.3, p. 10-14.

II. ÉTUDES SUR LES *MIRACLES DE NOSTRE DAME PAR PERSONNAGES*

AHSMANN Hubertus Petrus Johannes Maria, *Le Culte de la sainte Vierge et la littérature française profane du Moyen Âge*, Utrecht, N. V. Dekker & Van de Vegt en J. W. Van Leeuwen, 1930.

BAUR Anna, *Beitrag zu Untersuchungen über Mittelalterliche Moral auf Grund der* Miracles de Nostre Dame*,* Zürich, Druck von J. Leemann, 1911.

BODENHEIMER Marie-Odile, « La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Senefiance*, 1994, n° 36, p. 55-67.

– « Le rôle de la Mère dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* » in *Bien Dire et Bien Aprendre : Revue de médiévistique*, CEMD, Université de Lille III, collection « La mère au Moyen Âge », 1998, p. 49-58.

BOUCHET-ADAMSKI Marie-Lucie, *Naître au XIVe siècle: procréation et religion*, *d'après Les miracles de Notre-Dame par personnages, El carro de las donas d'Eiximeniz, Del reggimento e costumi di donna de Da Barberino*, Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 1980.

CASTELLANI Marie-Madeleine, « Du roman au théâtre : La *Fille du roi de Hongrie*, *Miracle de Notre dame par personnages* » dans Franck Bauer et Guy Ducrey (dir.), *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, Université de Lille III, 2003, p. 111-125.

CAVAGNA Mattia et UHLIG Marion, « La légende de Barlaam et Josaphat au miroir de la littérature française médiévale (XIIIe-XVe siècle) », dans Laurent Brun, Silvère Menegaldo, Anders Bengtsson et Dominique Boutet (éds.), *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIVe et XVe siècles*, Paris, Champion, 2012, p. 15-37.

CLARK Robert L. A., « Charity and Drama : The Response of the Confraternity to the Problem of Urban Poverty in Fourteenth-Century France », dans Jean-Claude Aubailly et Edelgard E.Dubruck (éds.), *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale : Actes du Ve Colloque de la SITM* (Perpignan, 1986), Numéro spécial, *Fifteenth Century Studies*, 1988, 15, p. 359-370.

– *The Miracles de Nostre Dame Par Personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, Bloomington, Indiana University, 1994.

– « A Heroine's Sexual Itinerary: Incest, Transvestism, and Same-Sex Marriage in *Yde et Olive* », dans Karen J. Taylor (éd.), *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York / London, Garland Pub, 1998, p. 889-905.

– « Community versus subject in late medieval French confraternity drama and ritual » dans Alan Hindley (éd.), *Drama and Community*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 34-56.

– « The *Miracles de Nostre Dame par personnages:* Decadent Dramas ? » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 219-237[*Revue d'histoire du théâtre*, 1983, vol. 35, p. 233–50].

CLARK Robert L. A. et SHEINGORN Pamela, « 'Visible Words': Gesture and Performance in the Miniatures of BNF, MS fr. 819–820 » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (eds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, p. 193-217.

CLARK Robert L. A. et SPONSLER Claire, « Queer Play : The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama », *New Literary History*, 1997, vol. 28, n° 2, p. 319-344.

COLLET Olivier, « The *Miracles de Nostre Dame par personnages* and the Legacy of Gautier de Coinci » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of*

the Fourteenth Century, Turnhout, Brepols, 2008, p. 67-86.

DAVIS J. Madison et RICHARDS Sylvie L. F., « *The Merchant and the Jew* : A Fourteenth-Century French Analogue to *The Merchant of Venice* », *Shakespeare Quarterly*, 1985, vol. 36, n° 1, p. 56-63.

DRZEWICKA Anna, « De la narration au jeu : les *Miracles de Notre-Dame* », *Cahiers de Varsovie*, 1992, n° 19, p. 33-45.

DUMONT Pascale, « Du texte narratif au drame : codes et conventions d'ordre spatio-temporel dans quelques *Miracles de Notre-Dame par personnages* » dans Jean-Pierre Bordier (éd.), *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen,* Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999, Champion, Paris, 2002, p. 101-120.

– « Les voyages en bateau dans le théâtre des XIVe et XVe siècles. Des *Miracles de Notre-Dame* à la *Vie de Marie Magdaleine par personnages* » dans Denis Hüe, Mario Longtin et Lynette Muir (dir.) *« Maintes belles œuvres faictes ». Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 145-156.

– « Boire et manger dans le théâtre religieux des XIIIe et XIVe siècles : est-ce un modèle à suivre ? » dans Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert (dir.), *« Contez me tout » : mélanges de langues et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2006, p. 79-93.

DUPRAS Élyse, « Stratégies de séduction diabolique dans deux *Miracles de Nostre-Dame par personnages* » dans Yvan G. Lepage et Christian Milat (éds.), *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littératures médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, David, Ottawa, collection « Voix savantes », 2008, p. 33-45.

EVANS Mary Jane, *"Amis et Amille" and "Robert le Diable": A Contextual Appreciation of Two of the Miracles de Nostre Dame par personnages*, Ph. D., Duke University, Durham, 1981.

FALLANDY Yvette Marie, *The Role of the Blessed Virgin in the Miracles de Nostre Dame par personnages*, Ph. D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1958.

– « A Reexamination of the Role of the Blessed Virgin in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Philological Quarterly*, 1964, vol. 43, n° 1, p. 20-26.

FEIST Alfred, *Zur Kritik der Bertasage*, Marburg, Elwert (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, 59), 1886 [Marburg, Universitäts-Buchdruckerei (R.

Friedrich), 1885]

FORKERT Friedrich Moritz, *Beiträge zu den Bildern aus dem altfranzösischen Volksleben auf Grund der Miracles de Nostre Dame par personnages. Teil I und II "Glaubesleben und kirchliches Leben"*, Bonn, Georgi, 1901.

FRANK Grace, *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954, p. 114-124.

– « Erasures in the *Miracles de Nostre Dame* and the Confrérie de la Passion », *Romance Philology*, 13, 1959-1960, p. 240-243.

GAUCHER-RÉMOND Élisabeth, « La Vierge dans le trente-troisième *Miracle de Notre Dame par personnages* (*Robert le Diable*) » dans P. Bretel, M. Adroher et A. Catafau (éds.), *La Vierge dans la littérature et les arts du Moyen Âge (actes du colloque de Perpignan, 17-19 octobre 2013)*, Paris, Champion (coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge ») [à paraître].

GINTER Karoly, *La Société médiévale dans le théâtre du XIVe siècle : Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-X, 1969.

GLUTZ Rudolf, *Miracles de Nostre Dame par personnages : kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, Berlin, Akademie-Verlag, 1954, vol.9.

GONNERMAN Madelyn J., *Realism in the Miracles de Nostre Dame par Personnages,* Ph.D., University of Missouri, Columbia, 1985.

GRAMS HUNTER Robert, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness,* New York, Columbia University Press, 1965.

– *Shakespeare and the Mystery of God's Judgment*, Athens, University of Georgia Press, 1976.

GROS Gérard, « Étude sur les rondels des *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Romania*, 1988, vol. 109, nº 434-435, p. 303-353.

– « Du registre de confrérie à l'anthologie mariale : étude sur la conception du manuscrit de Cangé, Paris, Bibl.nat., fr.819 et 820 » dans Daniel Poirion (dir.) *Styles et Valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, SEDES., Paris, 1990, p. 75-100.

GUYON Gérard Daniel, « La justice pénale dans le théâtre religieux du XIVe siècle : les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », *Revue historique de droit français et étranger*, 1991, vol. 69, nº 4, p. 449-486.

HARVEY Carol J., « Entre acte de foi et spectacle divertissant : les *Miracles de Notre-Dame par personnages* » dans Maria Colombo Timelli et Claudio Galderisi (éds.), *« Pour acquerir honneur*

et pris ». Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano, CERES, Montréal, 2004, p. 381-389 .

– « Stratégies langagières dans quelques *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Le Moyen Français*, 2007, vol. 60, n° 1, p. 291-303.

– « Challenging the Court : Kings and Queens in *Les Miracles de Nostre Dame par personnages* », dans K. Busby et C. Kleinhenz (éds.), *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, Cambridge, Brewer, 2006, p. 431-442.

– « Vice and Virtue in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* » in Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 149-162.

HENRARD-WARNIER Nadine, « *Ami et Amile*, de la geste à la scène », *Le Moyen Âge*, 1990, vol. 96, n° 3-4, p. 463-477.

– « Pour une dramaturgie du miracle d'*Amis et Amile*. Espace scénique, jeux d'acteurs et technique d'écriture », *Moyen français*, 1992, n° 30, p. 71-96.

HENRY Albert, « Note sur le *Miracle de Berthe* », dans *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank offerts par ses anciens maîtres, ses amis et ses collègues de France et de l'étranger*, Saarbrucken, Universität des Saarlandes, 1957, p. 250-261.

HILLMAN Richard, « la folie révélatrice dans deux *Miracles de Nostre Dame par personnages* », dans Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Jean-René Valette (dir.), *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge, Hommage à Jean-Pierre Bordier*, Paris, Champion, (coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge » n°121), 2017 [à paraître].

JENSEN Hans Carstensen, *Die Miracles de Nostre Dame par personnages : Untersucht in ihrem Verhältniss zu Gautier de Coincy*, Bonn, Georgi, 1892.

KELLER Hans-Erich, « Pour une réhabilitation des *Miracles de Nostre Dame par personnages* : à propos du Miracle de *Une Femme que Nostre Dame garda d'estre arse* », *French Forum*, mai 1987, vol. 12, n° 2, p. 133-145.

KNIGHT Alan E., « The Pregnant Abbesses of Paris and Lille » in Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 135-147.

KOEHLER Reinhold, « Le conte de la Reine qui tua son sénéchal », *Romania*, 1882, vol. 11, n° 44, p. 581-584.

KONIGSON Elie, « Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les *Miracles par personnages* du manuscrit Cangé », *Revue d'Histoire du Théâtre Paris*, 1977, vol. 29, n° 2, p. 105-127.

KRAUSE Kathy M., « The Falsely Accused Heroine in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *European Medieval Drama*, 2000, vol. 3, n° 1, p. 161-176.

– « The Dramatization of the Persecuted Heroine in the *Miracles de Nostre Dame par personnages* » in Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 113-133.

KUNSTMANN Pierre, « Les formules de salutation dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* : inventaire, analyse, valeur pragmatique », *Le Moyen Français*, 1 janvier 2003, vol. 51-52-53, p. 373-386.

– « The Virgin's Mediation : Evolution and Transformation of the Motif » in Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 163-178.

– « Les dialogues dans les *Miracles de Nostre Dame* narratifs et dramatiques » dans Denoyelle Corinne (dir.), *De l'oral à l'écrit, le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Paradigme, Paris, (coll. « Medievalia »), 2013, p. 243-257.

LEGROS Huguette, « La mise en scène de la folie dans deux *Miracles de Nostre Dame par personnages, Un paroissian esconmenié et Robert le Dyable* » dans Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (dir.), *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges en l'honneur du Professeur Michel Rousse*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France. Le théâtre sérieux du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1904, p. 174 et sq.

LUEDTKE Hélène, *Les croyances religieuses au Moyen Âge en France, d'après les pièces du théâtre sérieux des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [thèse de doctorat, Université de Lausanne, 1911]

MADDOX Donald, « Ending and the Ends of the Collection: The *Miracle de saint Alexis* » dans Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth*

Century, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, p. 179-192.

MADDOX Donald et STURM-MADDOX Sarah, *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century : The Miracles de Nostre Dame par personnages,* Turnhout, Brepols, 2008.

MEYER Helene, « Die Predigten in den *Miracles de Nostre Dame par personnages* », *Romanische Forschungen*, 1912, vol. 31, p. 706-798.

MICHA Alexandre, « La femme injustement accusée dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* », dans *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 85-92.

MEISS Millard, *French painting in the time of Jean de Berry : The Late 14th century and the patronage of the Duke*, Londres / New York, Phaidon, 1967, p. 360 sq.

MOREL Barbara, *Une iconographie de la répression judiciaire : Le châtiment dans l'enluminure en France du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (CTHS), 2007.

MUSSO Daniela, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siecle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2013.

– « Notre-Dame avocate et mère dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* : la scène à faire du procès de Paradis et la fée nourrice » dans Jean-Louis Benoît (dir.), *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Jacques André, Lyon 2014.

NOOMEN Willem, « Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame* », *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere*, 1975, p. 71-89.

OLSEN Michel, « *Miracles de Nostre dame par personnages* », dans Flemming G. Andersen (éd.), *Popular Drama in Northern Europe in the Later Middle Age : A Symposium*, Odense, Odense University Press, 1988, p. 41-63.

PAPIN BAXTER Elizabeth, *Transformation from Narrative to Drama in Thirteen Miracles de Nostre Dame par personnages ,* PH. D., University of Washington, 1978.

PATZER Otto, « The *Miracles de Nostre Dame* and the Fourteenth Century », *Modern Language Notes*, 1905, p. 44-48.

PENN Dorothy, *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of ms. Cangé*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1933.

PETIT DE JULLEVILLE Louis, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, Hachette, Paris, 1880, tome I, p. 115-135 ; vol. II, p. 226-335.

– *Le Théâtre en France*, *Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1892 [1889], chap. 1.

RAYMOND Louis-Marcel, « En marge des *Miracles de Nostre Dame* » dans *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 93-96.

ROSENBERG Samuel N., « The *Serventois* in the *Miracles de Nostre Dame par personnages:* The Ways of Imitation » in Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 87-111.

ROY Émile, *Études sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle : la Comédie sans titre, publiée pour la première fois d'après le manuscrit latin 8163 de la Bibliothèque Nationale et les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [É. Bouillon, 1902].

RUNNALLS Graham A., « The Manuscript of the *Miracles de Nostre Dame par Personnages* », *Romance Philology*, 1968, vol. 22, nº 1, p. 15-22.

– « The *Miracles de Nostre Dame par personnages*: erasures in the MS, and the dates of the plays and the "serventois" », *Philological Quaterly*, 1970, nº 49:1, p. 19-29.

– *Le Miracle de l'enfant ressuscité : quinzième des Miracles de Nostre Dame par personnages*, Genève, Droz, 1972, vol.182.

– « Mediaeval Trade Guilds and the *Miracles de Nostre Dame par personnages* » in Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (éds.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 29-65 [*Medium Aevum*, 1970, vol. 39, nº 3, p. 257–287].

SHILEY Robert A., « A Chappelle in the *Miracles de Nostre Dame* », *Modern Language Notes*, 1943, p. 493-497.

SREBO-FILA Barbara, « *Miracle de un pape qui vendi le basme*. Analyse comparée du texte et de la miniature d'un *Miracle de Notre Dame par personnages* », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1993, vol. 100, nº 2, p. 155-164.

STADLER-HONEGGER Marguerite, *Étude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [PUF, 1926].

TELLIER Soeur M., « Quelques nouvelles sources des *Miracles de Nostre Dame par Personnages* »,

Les Lettres Romanes (Louvain), 1957, vol. 12, p. 127-142.

UHLIG Marion, « L'Orient sur les tréteaux : la construction de l'espace indien dans les pièces théâtrales de *Barlaam et Josaphat* » in Barbara Selmeci Castioni et Marion Uhlig (éds.), *Saintes scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012, p. 69-90.

VASTEL Jacqueline, *Recherches sur la dramaturgie et la spiritualité des Miracles de Nostre Dame par personnages du ms. Cangé*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 1994.

VOIGT Ludwig, *Die Mirakel der Pariser hs. 819, welche epische Stoffe behandeln : auf ihre Quellen untersucht*, Grimma, Bode, 1883.

WILKINS Nigel, « Music in the Fourteenth Century *Miracles de Nostre Dame* », *Musica disciplina*, 1974, p. 39-75.

III. ÉTUDES GENERALES

1. Sur le théâtre médiéval

ACCARIE Maurice, *Le Théâtre sacré de la fin du Moyen Âge : étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Suisse, Droz, 1979.

– « Théologie et morale dans le *Jeu d'Adam* », *Revue des Langues Romanes,* Montpellier, 1978, vol. 83, n° 1, p. 123-142.

– *Théâtre, littérature et société au Moyen Âge*, Nice, Serre éditeur, 2004.

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

– *Le Monologue, le dialogue et la sottie : essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1976.

– « Théâtre médiéval et fêtes calendaires », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 1980, vol. 11, n° 1, p. 5-12.

– « Réflexions sur le *Jeu de saint Nicolas*. Pour une dramatologie », *Le Moyen Âge*, 1989, vol. 95, n° 3-4, p. 419-437.

BLUM Claude, *Le Fou, personnage populaire dans les mystères et les miracles*, Paris, SEDES, 1989.

BORDIER Jean Pierre (éd.), *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen : actes de la première Rencontre sur l'Ancien Théâtre Européen de 1995*, Paris, Champion, 1999.

– « *Magis movent exempla quam verba*. Une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427) », in Jean-Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa (éds.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, 1999, p. 91-104.

– *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre: actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre D'Études Supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, Paris, Champion, 2002.

BORDIER Jean-Pierre, LE BRIZ Stéphanie et PARUSSA Gabriella (eds.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières : actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, 1999.

BOUHAIK-GIRONÈS Marie, « Le théâtre médiéval et l'espace parisien à la fin du Moyen Âge », *European Medieval Drama*, janvier 2003, vol. 6, p. 49-64.

– « Le théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.). Introduction », dans Marie Bouhaïk-Gironès et Dominique Iognat-Prat, *Le théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.)*, Paris, Lamop, 2011, publication en ligne. [https://lamop.univ-paris1.fr/fileadmin/lamop/publications/Morceaux_choisis/Theatre_Eglise_totalite_2009.pdf]

– « Les maîtres du vulgaire : performance oratoire, savoir-faire rhétorique et maîtrise linguistique dans le théâtre de la fin du Moyen Âge » in Xavier Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011, p. 289-323.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, DOMINGUEZ Véronique et KOOPMANS Jelle (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie et DOUDET Estelle, « L'auteur comme *praxis*. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales* [En ligne], 35 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 21 mars 2017. [http://peme.revues.org/4142 ; DOI : 10.4000/peme.4142]

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, HÜE Denis et KOOPMANS Jelle (éds.), *Le Jeu et l'accessoire : mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie et IOGNAT-PRAT Dominique (dir.), *Le théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.)*, Paris, Lamop, 2011, publication en ligne. [https://lamop.univ-paris1.fr/fileadmin/lamop/ publications/Morceaux_choisis/Theatre_Eglise_totalite_2009.pdf]

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie et POLO DE BEAULIEU Marie Anne (éds.), *Prédication et performance du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

BURON Emmanuel, « "Faire en personnages". De la théorie de l'*Instructif* à la pratique du *Jardin de plaisance* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 2011, n° 21, p. 205-223.

CASTELLANI Marie-Madeleine, *Du conte populaire à l'exemplum : la Manekine de Philippe de Beaumanoir*, Lille III, CEMD, 1988.

– « Le théâtre médiéval dans le nord de la France », *nord'*, juin 2011, n° 57, (coll. « théâtre(s) ») p. 9-20.

CASTIONI Barbara Selmeci et UHLIG Marion, *Saintes scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012.

CHAMBERS Edmund Kerchever, *The Mediaeval Stage*, Londres, Oxford University Press, 1903.

CLARK Robert L. A. et SHEINGORN Pamela, « Performative Reading : The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's Mystère de la Passion », *European Medieval Drama*, 2003, vol. 6, p. 129–172.

COHEN Gustave, *Le Théâtre à Paris et aux environs à la fin du XIVe siècle*, Paris, Daupeley-Gouverneur, 1910.

– *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1951 [1926, 1906].

– *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.

DAVIDSON Clifford, « Stage gesture in medieval drama » dans *Atti del IV° Colloquio della Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, 1984, p. 465-478.

DE COMBARIEU Micheline, « Le diable dans le *Comment Theophilus vint à penitance* de Gautier de Coinci et dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf » in *Le Diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Senefiance »), 2014, p. 155-182.

DENIZOT Michèle, « Temps représenté et temps de la représentation dans le théâtre médiéval

français » dans M. Chiabo, F. Doglio et M. Maymone (éds.), *Atti del IV Colloquio della Societé internationale pour l'étude du théâtre médiéval*, Viterbo, Union Printing Editrice, 1984, p. 297-304.

DENOYELLE Corinne, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

– *De l'oral à l'écrit : le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Paris, Paradigme, 2013.

DI STEFANO Giuseppe, « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », *The Theatre in the Middle Ages, Medievalia Lovaniensia*, 1965, p. 194-206.

DI STEFANO Giuseppe, BIDLER Rose M. (éds.), *La Langue, le texte, le jeu : perspectives sur le théâtre médiéval*, Montréal, CERES, 1986.

DOMINGUEZ Véronique, « Veoir l'invisible » au théâtre : les mystères de la foi dans quelques Mystères de la Passion », *in Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Signes, ENS éditions, 1999, p. 111-134.

– « La scène et l'enluminure. L'*Apolline* de Jean Fouquet dans le livre d'Heures d'Étienne Chevalier », *Romania*, 2004, vol. 122, n° 487, p. 468-505.

– *La Scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIVe-XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.

– « D'Oberammergau au *Jeu d'Adam* : le sacré à l'épreuve du médiévalisme », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 1 novembre 2010, n° 2010-3, p. 113-123.

– « Des arts poétiques à la scène. Rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVIe siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 2011, n° 21, p. 225-246.

DOMINGUEZ Véronique (éd.), *Renaissance du théâtre médiéval : XIIe colloque de la Société Internationale du Théâtre Médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2009.

DOUDET Estelle, « Oiseuse et Tartelette. Personnage et personnification allégorique, des narrations au théâtre (XIIIe-XVIe siècle) » in *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIVe et XVe siècles,* Paris, Champion, 2012, p. 277-301.

DRAGOMIRESCU Corneliu, « Un guide dans le livre: *Prescheur* / meneur du jeu / auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *European Medieval Drama*, 1er janvier 2008, vol. 12, p. 1-47.

– « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Théâtres du Moyen Âge : textes, images et performances, Médiévales*, nº 59, automne 2010, p. 63-76.

– « Des deux morts et trois naissances. Images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Âge » dans Gil Bartholeyns, Alain Dierkens et Thomas Golsenne (eds.), *La Performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 195-207.

DUBRUCK Edelgard, « The Devil and Hell in Medieval French Drama: Prolegomena », *Romania,* 1979, vol. 100, nº 398, p. 165–179.

DUBRUCK Edelgard E. et AUBAILLY Jean-Claude, *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale : actes du 5e Colloque international de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Perpignan, juillet 1986*), Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1988, vol.13.

DUFOURNET Jean (éd.), « La taverne dans le théâtre arrageois du XIIIe siècle » dans *Farai chansoneta novele. Hommage à Jean-Charles Payen*, Presses universitaires de Caen., Caen, 1980, p. 161-174.

– *Naissances du théâtre français, (XIIe-XIIIe siècles), Revue des langues romanes*, tome XCV, 1991.

DUMONT Pascale, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français des XIIIe et XIVe siècles ? » in Catherine Emerson, Mario Longtin et Adrian P. Tudor (dir.) *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, Louvain, Peeters, 2010, p. 217-238.

DUPRAS Elyse, *Diables et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Librairie Droz, 2006.

– « Le saint devant le diable » in Barbara Selmeci Castioni et Marion Uhlig (éds.), *Saintes scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Barbara Selmeci Castioni, Marion Uhlig., Berlin, Frank & Timme GmbH, 2012, p. 91-108.

FERRÉ Rose-Marie, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Théâtres du Moyen Âge : textes, images et performances, Médiévales,* nº 59, automne 2010, p. 77-89.

FRAPPIER Jean, *Le Théâtre profane en France au Moyen Âge : XIIIe et XIVe siècles*, Paris, Centre de

documentation universitaire, coll. « Les Cours de Sorbonne - Littérature française », 1960.

– *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976.

GYURCSIK Margareta, « Texte et représentation dans le drame médiéval » dans M. Chiabo, F. Doglio et M. Maymone (éds.), *Atti del IVº Colloquio della Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Union Printing Editrice, 1984, p. 611-617.

HARRIS John Wesley, *Medieval Theatre in Context : an Introduction*, London et New York, Routledge, 1992.

HENRARD Nadine, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998.

HINDLEY Alan (éd.), *Drama and Community*, Turnhout, Brepols, 1999.

HÜE Denis, « *Griseldis* et sa mise en scène », in Jean-Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa (éds.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, 1999, p. 141-164.

– « La Vierge et la loi : Marie Avocate », dans actes du colloque *La Permission et la sanction : théories légales et pratiques du théâtre,* Amsterdam, novembre 2009, disponible en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00629856/en.

– « Autour de l'*Advocacie Nostre Dame,* de la narration à la dramatisation », dans Corinne Denoyelle (éd.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Paradigme, 2013, p. 141-168.

HÜE Denis, LONGTIN Mario et MUIR Lynette (éds.), *« Maintes belles œuvres faictes ». Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005.

IOGNA-PRAT Dominique et SMITH Darwin (éds.), *Théâtres du Moyen Âge : textes, images et performances*, Saint-Denis, France, Presses universitaires de Vincennes-Paris VIII, *Médiévales,* 59, automne 2010.

JAMES Mervyn, « Ritual, drama and social body in the late medieval English town », *Past and Present*, 1983, p. 3-29.

JEANROY Alfred, « Le théâtre religieux en langue française jusqu'à la fin du XIVe siècle » dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1959, vol.39.

JOKINEN Ulla, « La *deixis* dans le théâtre français du Moyen Âge », *Le Moyen français*, 1986, vol. 19, nº 1, p. 111-134.

KNIGHT Alan E., *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1983.

KOOPMANS Jelle, « L'édition des textes dramatiques de la fin du Moyen Âge : le problème des didascalies indirectes, *Actas do XIX congreso internacional de linguistica e filoloxia romanicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989*), éd. R. Lorenzo, t.7, 1994, p. 113-124.

– *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, diffusion PUF, 1997.

– « Les parties du discours ou les mots pour le dire » in Xavier Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011, p. 289-323.

– « Le théâtre de l'Église. Mythes et réalités », dans Marie Bouhaik-Gironès et Dominique Iogna-Prat (éds.), *Le Théâtre de l'Église (XIIe-XVIe s.)*, Paris, Lamop, 2011, p. 16-51, publication en ligne[https://lamop.univ-paris1.fr/fileadmin/lamop/publications/Morceaux_choisis/Theatre_Eglise_totalite_2009.pdf]

– « Mises en jeu, mises en scène du dialogue » *in* Denoyelle Corinne éd., *De l'oral à l'écrit, le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Paradigme, Paris, 2013, p. 99-115.

KOOPMANS Jelle et SMITH Darwin, « Un théâtre français du Moyen Âge ? », *Théâtres du Moyen Âge : textes, images et performances, Médiévales,* n° 59, automne 2010, p. 5-16.

KONIGSON Élie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.

KUROIWA Taku, LEROUX Xavier et SMITH Darwin, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Théâtres du Moyen Âge : textes, images et performances, Médiévales,* n° 59, automne 2010, p. 17-40.

– « Formes fixes : futilités versificatoires ou système de pensée ? » dans Xavier Leroux (éd.), *Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011, p. 121-142.

LALOU Elisabeth, « Le théâtre et les spectacles publics en France au Moyen Âge. État des recherches », *115e congrès national des sociétés savantes, 1990, Le Théâtre au Moyen Âge*, 1991, p. 9-33.

– « Les tortures dans les mystères : théâtre et réalité, XIVe-XVe siècle » in *Medieval English Theater, volume 16. Spectacle in early theater, England and France, Papers from a colloquium*

on Spectacularité au théâtre du Moyen Âge à l'époque classique, Angleterre et France, Maison française d'Oxford, 18- 20 mars 1994, 1996, p. 37-50.

– « Réflexions sur cérémonie, cérémonial et jeu », in J.-P. Bordier (éd.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, 1999, p. 115-125.

– « Le théâtre médiéval, le tragique et le comique : réflexions sur la définition des genres » dans Milagros Torres, Ariane Ferry (dir.), *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène), Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012*, Rouen, Publications numériques du CÉRÉdI, 2012.

LALOU Elizabeth et SMITH Darwin, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies*, 1988, vol. 13, p. 569-579.

LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

LEBÈGUE Raymond, « Le Diable dans l'ancien théâtre religieux », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1953, vol. 3, n° 1, p. 97-105.

LE BRIZ-ORGEUR Stéphanie, « La Vierge Marie dans les *Passions* des domaines d'Oc et d'Oïl (XIIIe-XVe s.) : de la mise en drame de la compassion à la création d'un personnage dramatique » dans Jean-Louis Benoît (éd.), *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Lyon, J. André, 2014, p. 97-104.

LEROUX Xavier, *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011.

– « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge » dans Xavier Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, Paris, Champion*, 2011, p. 101-119.

LONGTIN Mario, « La parole doublant l'action : maladresse ou choix esthétique ? La critique et ses présupposés » in Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans (éds.), *Les pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 201-211.

– « "Dis-moi qui tu nommes et je te dirai qui tu es" : de quelques notes oubliées dont il faudra faire

une base de données » in Xavier Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Champion, 2011, p. 14-35.

MATHIEU, Michel, « Distanciation et émotion dans le théâtre liturgique au Moyen Âge », *Revue d'histoire du théâtre*, 1969, 2, p. 95-117.

MAZOUER Charles, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Champion, 2015.

– *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Champion, (coll. « Dictionnaires et références »), 2016, 2e édition.

NOOMEN Willem, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. l'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Neophilologus*, 1956, vol. 40, nº 1, p. 179-193.

– « Passages narratifs dans les drames médiévaux français : essai d'interprétation », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1958, vol. 36, nº 3, p. 761-785.

Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen, Paris, France, Nizet, 1950.

PARFAICT François et PARFAICT Claude, *Histoire du théâtre françois*, Genève, Suisse, Slatkine Reprints, 1967.

PARIS Gaston, *La Littérature française au Moyen Âge (XIe-XIVesiècle))*, Paris, Hachette, 5e édition, 1914.

PARUSSA Gabriella, « Paroles de diables. Essai d'une typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XVe siècle » dans *Pour acquérir honneur et pris. Mélanges G. Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004, p. 409-422.

– « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques » dans *Actes du Ve colloque de l'AEIMF,* juin 2014, Helsinki, à paraître.

PAYEN Jean-Charles, « Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas* », *Romania*, 1973, vol. 94, nº 376, p. 484-504.

– « Théâtre médiéval et culture urbaine », *Revue d'Histoire du Théâtre,* Paris, 1983, vol. 35, nº 2, p. 233-250.

– « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils

scrupule à croire au démon ? » dans *Le Diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Senefiance »,) 2014, p. 401-425.

REVOL Thierry, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XIe-XIIIe siècles en France*, Paris, Champion, 1999.

REY-FLAUD Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.

– *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Genève, Suisse, Slatkine Reprints, 1998.

RIBARD Jacques et FRANK Grace, *La Passion du Palatinus : mystère du XIVe siècle*, Paris, Champion, 1992, vol.2.

ROUSSE Michel, *La Scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004.

RUNNALLS Graham A., « When is a Mystère not a Mystère? Titles and Genres in Medieval French Religious Drama », *Tréteaux*, 1980, n° 2, p. 23-28

– « "Mansion" and "Lieu" : two technical terms in French Medieval Staging ? », *French Studies*, 1981, vol. 35, n° 4, p. 385-393.

– « Drama and community in late medieval Paris » in Alan Hindley (éd.), *Drama and Community*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 18-33.

– *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.

SCHREIBER Cécile, « L'Univers compartimenté du théâtre médiéval », *French Review*, 1968, p. 468-478.

SHEINGORN Pamela, « On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama : an Introduction to Methodology », *Research Opportunities in Renaissance Drama,* 22, 1979, p. 101-109.

– « The Visual Language of Drama : Principles of Composition », dans M. Briscoe, J.C. Coldewey (dir.), *Contexts for Early English drama,* Bloomington, 1989, p. 173-191.

SMITH Darwin, « Les manuscrits "de théâtre" : Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas. », *Gazette du livre médiéval*, 1998, vol. 33, p. 1-10.

SMITH Darwin, PARUSSA Gabriella et HALÉVY Olivier (éds.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014.

STRUBEL Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2003.

VITALE BROVARONE Alessandro, « Devant et derrière le rideau : mise en scène et secrets dans le cahier d'un régisseur provençal du Moyen Âge » dans M. Chiabo, F. Doglio et M. Maymone (éds.), *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Union Printing Editrice, 1984, p. 453-463.

WEIGERT Laura, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

2. Travaux et théories littéraires

a. Moyen Âge

ABIKER Séverine, *L'Écho paradoxal : étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIe-XIVe siècles*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2008.

AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1977.

BAZIN-TACCHELLA Sylvie, REVOL Thierry et VALETTE Jean-René, *Le Merlin de Robert de Boron*, Neuilly, Atlande, 2000.

BEAUSSART François Jérôme, « D'un clerc grief malade que Nostre Dame sana ». Réflexions sur un miracle », *Médiévales*, 1982, vol. 1, n° 2, p. 33-46.

BENOÎT Jean-Louis, *Le « Gracial » d'Adgar. Miracles de la Vierge : « Dulce chose est de Deu cunter »,* Turnhout, Brepols, 2012.

– *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Lyon, J. André, 2014.

BEZZOLA Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour : Chrétien de Troyes*, Paris, La Jeune Parque, 1947.

BIAGGINI Olivier et MILLAND-BOVE Benédicte, *Miracles d'un autre genre : récritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BLACK Nancy B., *Medieval narratives of accused queens*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.

BOISSON Didier et PINTO-MATHIEU Élisabeth (dir.), *La Conversion : textes et réalités*, Rennes, PUR, 2014.

BREMOND Claude, LE GOFF Jacques et SCHMITT Jean Claude, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

BRUN Laurent, MENEGALDO Silvère, BENGTSSON Anders et BOUTET Dominique, *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIVe et XVe siècles*, Paris, Champion, 2012.

CAPIN Daniela, « *He, ho, ha, dea* : interjections, connecteurs ou marqueurs discursifs ? Le témoignage des textes en prose médiévaux » dans *Diachroniques 3*, Paris, PUPS, p. 95-117.

CAZELLES Brigitte, « Bodies on Stage and the Production of Meaning », *Yale French Studies*, 1994, n° 86, p. 56-74.

CIGADA Sergio, *La Leggenda medievale del Cervo bianco e le origini della « Matière de Bretagne »*, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1965, vol.12.

DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XIIe-XIIIe siècles: l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991.

EBEL Uda, *Das altromanische Mirakel : Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, C. Winter, 1965, vol.8.

FONIO Filippo, « L'« orientalisme » dans la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine », *Cahiers d'études italiennes*, 5 novembre 2015, n° 21, p. 121-147.

GAUCHER Élisabeth, Robert *le Diable, histoire d'une légende*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge » n°29, 2003.

GINGRAS Francis, « Les miracles de Notre-Dame dans la typologie des genres narratifs des XIIe et XIIIe siècles », dans *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littératures médiévales offerts à Pierre Kunstmann,* Ottawa, David, 2008, p. 47-62.

GOUTTEBROZE Jean-Guy, « La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Érec et Énide* », dans Maurice Accarie (éd.), *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 213-224.

GRÉGOIRE Henri, « L'étymologie de Tervagant », dans *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 67-74.

GROS Gérard, *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puys marials de la France du Nord du XIVe siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.

– « L'avocate et sa vocation : étude de la dramatisation d'une propriété mariale dans l'*Advocacie Nostre Dame* » dans Jean Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa (éds.),

Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'Ancien théâtre européen de 1997, Paris, Champion, 1997, p. 125-140.

– « La truculence et son revers. Illustration et défense du jurement dans les *Miracles* de Gautier de Coinci », *Le Moyen Âge*, 120, 2014, p. 27-52.

GROSSEL Marie-Geneviève, « Le monde d'ici-bas, un royaume de violence : le siècle dans les *Miracles Nostre Dame* de Gautier de Coinci », *Senefiance*, 1994, n° 36, (coll. « La violence dans le monde médiéval »), p. 265-281.

HARF-LANCNER Laurence, « La chasse au blanc cerf dans le *Méliador* de Froissart et le mythe d'Actéon », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 143–152.

JAMES-RAOUL Danièle (éd.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1970, p. 79-101.

LANSARD Lydie, « "J'avoye si grant dueil en mon cueur que je ne le povoie dire". La compassion de la Vierge dans les passions narratives de la fin du Moyen Âge » dans *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Lyon, J. André, 2014, p. 81-88.

LODGE R. Anthony, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

MARCHELLO-NIZIA Christiane, « La sémantique des démonstratifs en ancien français : une neutralisation en progrès », *Langue française*, 2004, vol. 141, n° 1, p. 69-84.

PINTO-MATHIEU Élisabeth, *La* Vie des Pères *: genèse de contes religieux du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2009.

POULAIN-GAUTRET Emmanuelle, « Adenet le Roi entre chanson de geste et roman », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 20 novembre 2009, n° 18, p. 349-363.

UELTSCHI Karin, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime: mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008, vol.88.

VALETTE Jean-René, *La Pensée du Graal : fiction littéraire et théologie, XIIe-XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, vol.85.

WRISLEY David, « Violence et spiritualité dans le “rommant” de la Manekine », *Senefiance*, 1994, n° 36, (coll. « La violence dans le monde médiéval »), p. 571-585.

ZUMTHOR Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale, VIe-XIVe siècles*, Slatkine Reprints, 1981 [Paris, 1954].

– « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 1981, vol. 41, n° 1, p. 8-16.

– *La Lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

– *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993.

– *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 [1972].

b. *Varia*

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Points Seuil, coll. « Essais », 1991 [1970].

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Gallimard, p. 7-189.

BROOK Peter, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Paris, Points Seuil, coll. « Essais », 2014 [1977].

CHARTIER Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 2003.

– « du livre au lire », dans Roger Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 2003, p. 81-117.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie aujourd'hui ?,* Paris, Actes sud, 2010.

DENIZOT Marion, « L'histoire du théâtre au prisme de l'oubli », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2016, vol. 270, p. 5-18.

DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1973].

FRAISSE Luc, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, 2012, n° 166, p. 155-170.

GARCÍA MARTÍNEZ Manuel, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, 2001, n° 29, p. 69-81.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » 1982.

– *Fiction et diction*, Points Seuil, coll. « Essais », 2004 [1991].

GENETTE Gérard, ROBERT Jauss Hans, SCHAEFFER Jean-Marie, STEMPEL Volf-Dieter et VICTOR Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « littérature », 1986.

GRICE H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, vol. 30, n° 1, p. 57-72.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Roland Barthes et al., Poétique du récit,* Paris, Seuil, 1977, p. 115-180. [*Littérature*, 1er mai 1972, n° 6, p. 86-110]

JEFFREY Denis, « Ritualisation et régulation des émotions », *Sociétés*, 31 janvier 2012, n° 114, p. 23-32.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine et PLANTIN Christian (dir.), *Le Trilogue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, France, Armand Colin, 2005.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1997.

LEWIS David, « Truth in fiction », *American Philosophical Quarterly*, 1978, p. 37-46.

LOUKOVITCH Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Genève, Droz, 1933.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

– « De la fiction » dans Jean Bessière (éd.)*, Partages de la littérature, partages de la fiction*, Paris, Champion, 2001, vol.3, p. 63-87.

– « *Quelles vérités pour quelles fictions? », L'Homme*, 2005, n° 3, p. 19-36.

SOUILLER Didier, FIX Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie et ZARAGOZA Georges, *Études théâtrales*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris, France, La Découverte, 1986 [1972].

VIALA Alain, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, François Maspero, 1981., Paris, La Découverte, 2005.

WESSLER Éric, « Introduction » et « Jalons pour une histoire de la littérature spéculaire », dans *La Littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, p. 11-144.

WITTMANN Henri, « Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs », *Poetics*, 1975, vol. 4, n° 1, p. 19–28.

3. Histoire, histoire de l'art et théologie

ARMOGATHE Jean-Robert, « Plaire, instruire et édifier : les traits spécifiques de la rhétorique de la chaire », *Littérature*, 1 mars 2008, vol. 149, n° 1, p. 45-55.

AUBERT Eduardo , « Gestes et postures corporelles », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (eds.), Les Images dans l'Occident médiéval, Turnhout, Brepols, 2015, p. 263-274.

BARNAY Sylvie, *Le Ciel sur la terre : les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999.

BARRAL I ALTET Xavier, *Chronologie de l'art du Moyen Âge*, Paris, France, Flammarion, 2003.

BARTHOLEYNS Gil, DIERKENS Alain et GOLSENNE Thomas, *La Performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

BASCHET Jérôme, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

– *Les Justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie, XIIe-XVe siècle*, Rome, Italie, École Française de Rome, 2014.

BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier (eds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015.

BEAUNE Colette, « L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge », *Publications de l'École française de Rome*, 1985, vol. 80, n° 1, p. 331-355.

– « La notion de nation en France au Moyen Âge », *Communications*, 1987, vol. 45, n° 1, p. 101-116.

BÉRIOU Nicole, « La prédication aux derniers siècles du Moyen Âge », *Communications*, 2002, vol. 72, n° 1, p. 113-127.

BÉRIOU Nicole, BOUDET Jean-Patrice et ROSIER-CATACH Irène, *Le Pouvoir des mots au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2014.

BERNHARD Bernard, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1842, vol. 3, n° 1, p. 377-404.

BLOCH Marc, *Les Rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, 2002.

BOQUET Damien, « Le libre arbitre comme image de Dieu », *Collectanea Cisterciensia*, 2002, n° 65-3, p. 179-192.

– « Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 4 janvier 2013, Hors-série n° 5.

BOQUET Damien et NAGY Piroska,« Une histoire des émotions incarnées », *La chair des émotions, Médiévales,* 2011/2, n° 61, p. 5-24.

– *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.

BOUREAU Alain, « Miracle, volonté et imagination : la mutation scolastique (1270-1320) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1994, vol. 25, n° 1, p. 159-172.

BOURGINE Benoît, « Le miracle dans la théologie fondamentale classique », *Recherches de Science Religieuse*, avril 2010, Tome 98, p. 497-524.

CHARRON Pascale et GUILLOUËT Jean-Marie (éds.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, France, R. Laffont, 2009.

CHATELAIN Jean-Marc, « Une collection pour mémoire : le cabinet des livres de Châtre de Cangé » dans *La Bibliothèque de l'honnête homme : Livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France (coll. « Conférences et Études »), 2017, p. 161-197.

CHIFFOLEAU Jacques, *La Comptabilité de l'au-delà* : *les hommes, la mort et la religion*, dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge, Rome, EFR, 1980.

DELARUELLE Étienne, WOLFF Philippe, MANSELLI Raoul et VAUCHEZ André, *La Piété populaire au Moyen Âge*, Turin, Bottega d'Erasmo, 1980.

DELUMEAU Jean, *Le Péché et la peur: la culpabilisation en Occident, XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, France, Fayard, 1983.

– *La Peur en Occident : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Hachette littératures, 1999.

FAVIER Jean, *Le Bourgeois de Paris au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2015.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. I. Signification et symbolique*, Paris, France, le Léopard d'or, 1989.

– *Le Langage de l'image au Moyen âge II. Grammaire des gestes*, Paris, France, le Léopard d'or, 1995.

GÉRAUD Hercule, *Paris sous Philippe le Bel : d'après des documents originaux et notamment d'après un manuscrit contenant le rôle de la taille imposée sur les habitants de Paris en 1292*, Paris, Impr. de Crapelet, 1837.

GILSON Etienne, *La Philosophie au Moyen Âge : des origines patristiques à la fin du XIVe siècle*, Paris, Payot, 1999.

GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2016 [Grasset et Fasquelle, 1972].

GLÉNISSON Jean (éd.), *Le livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS éditions, 1988.

GONTHIER Nicole, *Cris de haine et rites d'unité. La violence dans les villes, XIIIe-XVIe siècles*, Turnhout, Brepols, 1992.

HARF-LANCNER Laurence, « Le dialogue entre texte et image » dans *Pespectives médiévales, Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales*, numéro jubilaire, sous la dir. De Jean-René Valette, Paris, Société de langues et de littératures médiévales d'Oc et d'Oïl, 2005, p. 239-264.

HEERS Jacques, *L'Occident au XIVe et XVe siècles: aspects économiques et sociaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

HENRIET Patrick, *La Parole et la prière au Moyen Âge : le verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XIe et XIIe siècles*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

HENRYOT Fabienne (éd.), *L'Historien face au manuscrit : du parchemin à la bibliothèque numérique*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012.

HUIZINGA Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, traduit par Julia Bastin, Paris, Payot, 2002.

IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric et RUSSO Daniel (dir.), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996.

JORRAND Jean-Pierre, « Laon », *Revue archéologique de Picardie. Numéro spécial*, 1999, vol. 16, n° 1, p. 61-66.

LACROIX Paul et SERÉ Ferdinand, *Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie et des anciennes communautés et confréries d'orfèvres-joailliers de la France et de la Belgique*, Paris, Librairie historique, archéologique et scientifique de Seré, 1850.

LATOURELLE René, *Miracles de Jésus et théologie du miracle*, Montréal, Bellarmin, 1986.

LEE Hye-Min et PÉREZ-SIMON Maud, « Relations texte-image », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 291-303.

LE GOFF Jacques, « Rire au Moyen Age », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 15 avril 1989, n° 3.

– « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1997, vol. 52, n° 3, p. 449-455.

– *La Civilisation de l'Occident médiéval,* Paris, Flammarion, 2008 [Arthaud, 1964].

– *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2013 [1977].

– *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991 [1985].

LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, 2012.

LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XIIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

MÂLE Émile, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1949.

MARTIN Hervé, *Le Métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge (1350-1520)*, Cerf, 1988.

MÉHU Didier, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 2006, vol. 37, n° 1, p. 275-293.

Meyer Schapiro, *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Macula, 2000 [éd. Anglaise, 1996].

MOLNAR Miklós, *Histoire de la Hongrie,* Paris, Perrin (coll. « Tempus »), 2004 [Armand Colin, 1980, 1996].

MUCHEMBLED Robert, *Une histoire du diable : XIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2002.

NAGY Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge: un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000.

PÄCHT Otto, *L'Enluminure médiévale*, *une introduction*, trad. Jean Lacoste, Macula, 1997 [Prestel-Verlag, 1984].

PASTOUREAU Michel, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, Points, 2004.

– « Les procès d'animaux : une justice exemplaire ? » dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, Points, 2004, p. 31-53.

– « Le symbole médiéval : comment l'imaginaire fait partie de la réalité » dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, Points, 2004, p. 11-28.

RABEL Claudia, « L'enluminure : l'image dans le livre » dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (eds.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 51-63.

RAYNAUD Christiane, *La Violence au Moyen Âge, XIIIe-XVe siècle : d'après les livres d'histoire en français*, Paris, le Léopard d'or, 1991.

ROSENWEIN Barbara H., « Worrying about emotions in history », *The American Historical Review*, 2002, vol. 107, n° 3, p. 821–845.

– *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.

ROSIER-CATACH Irène, « Regards croisés sur le pouvoir des mots au Moyen Âge » dans Nicole Bériou, Jean-Patrice Boudet et Irène Rosier-Catach (éds.), *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 511-585.

RUSSO Daniel, «Les représentations mariales dans l'art occidental. Étude sur la formation d'une tradition iconographique», dans D. Iogna Prat, E. Palazzo et D. Russo (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 173-191.

SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

TOUSSAINT DU PLESSIS, *Histoire de l'église de Meaux*, Paris, Julien-Michel Gandouin et Pierre-François Giffart, 1731.

VALENSISE Marina, REVEL Michèle et REVEL Jacques, « Le sacre du roi : stratégie symbolique et doctrine politique de la monarchie française », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1986, vol. 41, n° 3, p. 543-577.

VAUCHEZ André, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge : recherches sur les mentalités religieuses médiévales*, Rome, Italie, École française de Rome, 2014.

– *La Spiritualité du Moyen Âge occidental,* Paris, Points, coll. « Histoire », 2015 [1994].

VINCENT Catherine, *Les Confréries médiévales dans le royaume de France : XIIIe-XVe siècle*, Paris,

Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1994.

WIRTH Jean, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008.

IV. OUTILS

BAUMGARTNER Emmanuèle et MÉNARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Le Livre de poche, 1996.

CORVIN Michel (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2012 (DMF 2012). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, publication en ligne : http://www.atilf.fr/dmf.

LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, ALESSIO Franco, AMALVI Christian et ARNALDI Girolamo (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, France, Fayard, 2014.

MÉNARD Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1994.

MOIGNET Gérard, *Grammaire de l'ancien français : morphologie, syntaxe*, Paris, Klincksieck, 2002.

PAVIS Patrice et UBERSFELD Anne, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, France, Armand Colin, 2012 [2003].

Théâtre et performances en France au Moyen Âge, base de données, 2003-2009, publication en ligne : http://arnoul.vjf.cnrs.fr/, consulté le 17/03/2017.

VAN GORP Hendrik, DELABATISTA Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE Rita, GRUTMAN Rainier et LEGROS Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001.

Enjeux de mise en scène dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages*

Les quarante *Miracles de Nostre Dame par personnages* constituent l'immense majorité du corpus dramatique de langue française du XIVe siècle. Malgré cette importance historique majeure, ces pièces n'ont jusqu'à aujourd'hui pas fait l'objet d'une étude littéraire spécifique. Victimes du manque de légitimité poétique que l'on prête au théâtre médiéval en général, mais aussi tributaires de leur apparente simplicité, ces drames présentent pourtant de nombreuses similarités qui témoignent de l'homogénéité stylistique du corpus. Envisageant tour à tour le corpus en tant que texte, spectacle et livre, le présent travail vise donc à rendre raison de sa concertation dramaturgique. L'étude se donne d'abord pour objet de repérer les lois implicites du recueil : tandis qu'une analyse en synchronie permet de dégager les lois structurelles et discursives du corpus, une étude en diachronie permet de comprendre ses lois de composition, élaborées au fil du temps et des expériences scéniques. C'est finalement dans le dialogue incessant entre la scène et les spectateurs que s'élabore la spécificité du *Miracle* dramatique, dont la dramaturgie propose une approche singulièrement subtile de son public. Cette relation étroite entre la scène et les spectateurs se poursuit lors du passage des pièces de l'espace scénique à l'espace du livre. Mises en drame, en scène et en texte, ces quarante histoires miraculeuses offrent finalement l'évidence de la profonde cohérence de leurs transpositions successives. Témoignages de la vocation éducative des confréries, elles s'avèrent être de riches et étonnants objets de théâtre, dont la portée esthétique ne s'est pas tout à fait éteinte.

Théâtre médiéval, *littérature française, miracle, dramaturgie*, *dramatisation*, *mise en scène, histoire du théâtre, littérarité, poétique*

Staging the *Miracles de Nostre Dame par personnages* : The Stakes of Dramatization

The forty *Miracles de Nostre Dame par personnages* constitute an immense majority of the fourteenth century's French-language dramatic works. Despite this major historical importance, these plays have not been the subject of any specific literary study. Despised for the lack of poetic legitimacy attributed to medieval theater in general and for their apparent simplicity, these dramas' many similarities suggest the corpus' stylistic homogeneity. Considering the corpus first as a text, then as a staged performance, and lastly as a book, this work aims to reveal the plays' dramaturgy. First of all, this study identifies the implicit laws of the plays. Whereas a synchronic study will identify the corpus' structural and discursive laws, a diachronic study which examines a series of performances will reveal its laws of composition. Finally, the dramatic *Miracle*'s distinctiveness is to be found in a constant dialogue between the stage and its audience. This close relationship is maintained even as the dissemination of these plays shifts from stage performance to book form. As dramas, stage performances and texts collected into a book, these forty miraculous stories reveal the profound coherence of their successive transpositions. As examples of confraternities' educational mission, these plays emerge as rich and surprising theatrical objects whose aesthetic significance remains relevant today.

Medieval theater, French literature, miracle, dramaturgy, staging, dramatization, theater history, litterarity, poetics

Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité Langues et littératures françaises

Préparée au sein de l'Université du Havre

Enjeux de mise en scène dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages*

Volume II – ANNEXES

Présentée et soutenue par
Gabrielle GRANDCAMP

Thèse soutenue publiquement le 24 novembre 2017 devant le jury composé de		
Dr. Robert L. A. CLARK	Professeur de français, Department of Modern Languages, Kansas State University	Examinateur
Mme Véronique DOMINGUEZ	Professeur de langue et de littérature médiévales, Université de Picardie Jules Verne	Rapporteur
M. Denis HÜE	Professeur émérite de langue et de littérature médiévales, Université de Rennes 2	Examinateur
Mme Élisabeth LALOU	Professeur d'histoire médiévale, Université de Rouen-Normandie	Examinateur
Mme Laurence MATHEY-MAILLE	Professeur de langue et de littérature médiévales, Université du Havre-Normandie	Directeur de thèse
Mme Élisabeth PINTO-MATHIEU	Professeur de langue et de littérature médiévales, Université d'Angers	Rapporteur

Thèse dirigée par Laurence Mathey-Maille, Laboratoire GRIC (EA 4314)

UNIVERSITÉ LE HAVRE

ed 558

GRIC

Sommaire

Annexe I

Résumés des miracles.....5

I – *Miracle de l'enfant donné au diable*.....5
II – *Miracle de l'abbesse grosse* 6
III – *Miracle de l'évêque que l'archidiacre murtrit*.....8
IV – *Miracle de la femme du roy de Portigal*.....9
V – *Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhesu Christ*.....11
VI – *Miracle de saint Jehan Crisothomes* 13
VII – *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie*.....15
VIII – *Miracle d'un pape qui vendit le basme*.....17
IX – *Miracle de saint Guillaume du desert*.....18
X – *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut*.....21
XI – *Miracle d'un marchant et d'un larron*.....21
XII – *Miracle de la Marquise de la Gaudine*.....23
XIII – *Miracle de l'empereur Julien*.....25
XIV – *Miracle d'un prevost que nostre dame delivra*.....26
XV – *Miracle de un enfant que Nostre Dame resucita*.....28
XVI – *Miracle de la mère du pape*.....30
XVII – *Miracle d'un paroissian exconmenié*.....32
XVIII – *Miracle de Theodore*.....34
XIX – *Miracle d'un chanoine qui se maria*.....36
XX – *Miracle de saint Sevestre*.....37
XXI – *Miracle de Barlaam et Josaphat*.....39
XXII – *Miracle de saint Panthaleon*.....40
XXIII – *Miracle d'Amis et Amille*.....42
XXIV – *Miracle de saint Ignace*.....43
XXV – *Miracle de saint Valentin*.....44
XXVI – *Miracle de une femme que Nostre Dame garda d'estre arse*.....46
XXVII – *Miracle de l'empereris de Romme*.....47
XXVIII – *Miracle de Oton, roy d'Espaigne*.....50
XXIX – *Miracle de la fille du roy de Hongrie*.....52
XXX – *Miracle de saint Jehan le Paulu, hermite*.....54
XXXI – *Miracle de Berthe* 56
XXXII – *Miracle du roy Thierry*.....58
XXXIII – *Miracle de Robert le Dyable*.....60
XXXIV – *Miracle de sainte Bautheuch* 62
XXXV – *Miracle de un marchant et un juif*.....64
XXXVI – *Miracle de Pierre le changeur*.....66
XXXVII – *Miracle de la fille d'un roy*.....68
XXXVIII – *Miracle de saint Lorens*.....71
XXXIX – *Miracle de Clovis*.....73
XL – *Miracle de saint Alexis*.....76

ANNEXE II

MINIATURES...../

Cette annexe a été retirée de la version de diffusion, les photographies des enluminures du manuscrit Cangé n'étant pas autorisés à la diffusion par la BNF.

Annexe I

Résumés des miracles

Ces résumés sont à concevoir comme un vade-mecum. *Nous reproduisons en outre l'incipit de chaque Miracle et précisons la date (probable) de représentation, la source principale (lorsqu'elle est connue) et la présence d'éléments para-dramatiques (sermons (placés avant ou au début de la pièce) et serventois (placés après la pièce)).*

I – *Miracle de l'enfant donné au diable* ***joué en 1339***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un enfant qui fu donné au dyable quant il fu engendré.* »
- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (I, 22)[1]

Une femme prie Notre-Dame de la protéger des désirs charnels de son époux. La Vierge lui répond aussitôt pour l'assurer de sa protection. De retour de la chapelle, son époux lui fait part de sa volonté d'être chaste en ce jour saint. Mari et femme se jurent alors abstinence. Mais deux diables, Sathan – ou Lucifer – et Belgibus se jurent de perdre le couple en leur faisant briser leur serment. Les époux sont soumis une première fos à la tentation. Leur piété parvient encore à les sauver : ils s'en remettent de nouveau à la Vierge. Les diables sont cependant confiants dans leur réussite. L'époux finit par regretter son vœu et s'adonne aux plaisirs de la chair, en dépit de la réprobation de sa femme qui promet au Diable le fruit éventuel de cette union sacrilège. Mais les mots prononcés ne se retirent jamais : les deux époux se désolent des péchés commis tandis que les diables se réjouissent de leur succès. Il ne reste au couple que la prière et la quête du pardon : aussi se rendent-ils à l'église pour prier de nouveau la Vierge. Mais très vite l'épouse sent l'enfant arriver. Le couple revient précipitamment à son logis, où la femme accouche grâce à l'aide d'une voisine. Sathan vient réclamer son dû mais la malice maternelle permet à l'épouse d'obtenir un délai de sept ans. Il s'agit alors de cacher l'enfant, qu'on confie à la voisine, Dame Sébile. Celle-ci l'emmène à la messe, à défaut de pouvoir le baptiser, et l'élève. La Vierge intervient alors. Accompagnée de ses deux anges Michel et Gabriel, elle descend sur terre pour assurer les parents qu'elle fera de leur fils un enfant rusé et intelligent ; puis l'équipée remonte au Ciel. Le diable n'oublie cependant pas son dû et vient

1 Gautier de Coinci, *Les miracles de Nostre Dame*, Genève, Droz, 1961. Toutes les références à Gautier de Coinci suivent cette édition.

réclamer de nouveau l'enfant. La dame s'enfonce dans les procédures pour paraître de bonne foi et cette fois, un accord est signé, scellé pour huit ans de plus. Les époux se félicitent du nouveau délai obtenu et se prennent à espérer que leur fils sera un jour baptisé. Ils apprennent à celui-ci le secret de son histoire avant de partir en pèlerinage pour Boulogne. Déjà très intelligent et fort (comme s'il avait *quinze ans ou plus*), l'enfant tourne ses espoirs lui aussi vers la Vierge. Ce faisant, l'enfant arrive chez le Pape à qui il confie à son tour son histoire. Le Pape lui accorde le droit d'être baptisé mais l'envoie pour ce faire chez un ermite, à qui il écrit une lettre. Tandis que l'enfant se recueille, Gabriel apparaît à l'ermite pour lui expliquer les détails de l'affaire. Le vieil homme envoie l'enfant devant un second ermite. C'est cette fois Michel qui explique la situation à l'ascète. Ce dernier dîne avec l'enfant et l'envoie de nouveau sur les routes, pour parler à un troisième ermite, Honoré que Gabriel visite. L'enfant atteint alors la fin de sa quatorzième année et les diables se présentent. Notre Dame apparaît et impose son autorité. Un procès est alors ouvert, qui doit décider à qui revient l'enfant, puisqu'il n'est pas encore baptisé. Le diable réclame le jugement de Dieu. Marie se révèle grande avocate. Elle avance un vice de procédure : le père n'a pas signé l'octroi de l'enfant au diable ; elle fait valoir la piété de toute la famille, qui a abondamment prié et effectué deux pèlerinages, ainsi que les surérogations du Pape et des trois ermites. Dieu choisit d'accorder le salut à l'enfant et commande son baptême. Les diables maudissent ce Dieu qui écoute trop sa mère et s'en vont, furieux. L'enfant reçoit le nom de *Sauveur*, en mémoire du responsable de son salut, puis Dieu demande à ses anges de ramener les ermites et le fils au foyer familial, afin d'écourter le chemin du retour. Les parents laissent éclater leur joie en cette bonne compagnie.

Un Serventois

II – *Miracle de l'abbesse grosse* ***joué en 1340***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame: conment elle delivra une abbesse qui estoit grosse de son clerc.* »

- Sources principales : *Miracles de Nostre Dame,* Gautier de Coinci (I, 28) ; *Vie des Pères* (« *De l'abesse qui fu grosse »,* XX)[2]

- Sermon intra-diégétique

Un petit groupe de religieuses, composé d'une abbesse et de deux sœurs, nommées Ysabel et Marie, vont écouter un prêcheur, accompagnées d'un clerc, Perrot. Chacun des membres de cette petite assemblée y va en suite de son commentaire : l'abbesse se montre élogieuse, tandis que les

2 Félix Lecoy (éd.), *La Vie des pères*, Paris, SATF, 1987. Toutes les références à *La Vie des pères* suivent cette édition.

sœurs ont jugé le prêche trop long, et parfois futile, plein de « moz de *placebo* ». L'abbesse coupe cependant court à ce discours : Ysabel a eu l'audace de s'absenter du prêche, et accuse les deux sœurs d'avoir eu un comportement inapproprié lors de la prédication. Elle leur promet une punition une fois l'hôtel regagné. Ysabel réclame cependant la mansuétude de l'abbesse, que cette dernière accepte avant d'exhorter Perrot à l'accompagner dans sa chambre pour écrire une lettre. Leur entretien dépasse son but original et prend des accents courtois. L'abbesse appose son sceau à la lettre, envoie le clerc porter la missive et une fois seule, se lamente à propos de l'amour qu'elle conçoit pour son clerc. Elle rejoint ensuite les deux sœurs pour la prière de midi. Bientôt le clerc reparaît, et l'abbesse de l'entraîner une nouvelle fois en sa chambre, où elle lui découvre ses sentiments. Ce dernier les partage. L'abbesse retourne de nouveau vers ses sœurs, s'excusant de son retard à la prière. Les deux sœurs adoptent envers leur supérieure un discours toujours complaisant. Lorsque le clerc revient, l'abbesse l'emmène de nouveau dans sa chambre, et le couple s'adonne aux plaisirs de l'amour. De leur côté, restées seules, Marie et Ysabel formulent leurs soupçons et décident de surveiller l'abbesse et bientôt de se rendre auprès de l'évêque pour l'informer des péchés commis par leur supérieure. Pleines de rancœur envers l'abbesse, dont la sévérité envers elles a été plus tôt exposée, elles cherchent vengeance… Pendant ce temps, le couple vit son amour loin des regards, et l'abbesse exhorte Perrot à garder leur secret. De nouveau, l'abbesse revient auprès des sœurs qui lui servent un visage aimable et un discours révérencieux et prévenant, lorsque l'abbesse se plaint d'être malade. Elles profitent de la faiblesse de la femme pour mettre leur projet à exécution et prétextent de devoir rendre visite à une tante pour obtenir le droit de s'absenter – demande qu'autorise aussitôt l'abbesse. Les sœurs arrivent chez l'évêque. Sœur Ysabel est la plus virulente. Elle révèle à l'évêque les péchés de l'abbesse. Le prélat refuse de croire les jeunes femmes, et pendant que les sœurs prennent le chemin du retour, il décide de rendre visite à l'abbesse pour vérifier leurs propos. Il mande un de ses clercs pour prévenir l'abbesse de son arrivée. Les deux sœurs observent la fébrilité de leur abbesse à cette nouvelle et trinquent d'avance à leur victoire en partageant une bouteille de vin. Parallèlement à cette scène légère, l'abbesse pleure sur son sort et prie tant et si bien que la Vierge descend en compagnie de ses anges. Cette dernière se fait accoucheuse et protectrice : après avoir délivré l'abbesse de son enfant, elle porte celui-ci à un ermite vivant dans une forêt proche. L'évêque se met en route, arrive à l'hôtel des sœurs et fait quérir la matrone pour vérifier les dires de ces dernières. L'évêque commande à la matrone d'accompagner l'accusatrice Ysabel dans la chambre de l'abbesse pour lui faire subir un examen gynécologique. Celle-ci ne trouve aucune trace de grossesse sur le corps de l'abbesse mis à nu ; au contraire, elle n'a pu que constater sa maigreur et sa fatigue. L'évêque se fâche contre les fausses allégations des sœurs contre leur abbesse dont la réputation était jusqu'alors immaculée.

Pour épargner Ysabel et Marie de la colère de l'évêque, l'abbesse confesse son péché, et le soutien qu'elle reçut de la Vierge dans cette épreuve. Son honnêteté et cette visite miraculeuse la récompensent : elle sera désormais la *Dame de l'Ostel de Mons et maistresse.* L'évêque se rend ensuite auprès de l'ermite afin de témoigner à cet homme choisi par Notre Dame son respect. L'homme le suit et prend avec lui l'enfant ; le petit groupe de clercs regagne enfin l'évêché en chantant les louanges de la Vierge.

III – *Miracle de l'évêque que l'archidiacre murtrit* ***joué en 1341***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame, de l'evesque que l'arcediacre murtrit pour estre evesque après sa mort.* »
- Source principale : inconnue
- Sermon extra-diégétique

Un évêque, bon et humble, cherche à servir Dieu le mieux possible avant que la mort ne vienne le prendre. Deux clercs le conseillent pour accomplir ce dessein : quand l'un lui préconise de servir Dieu aussi bien qu'il l'a toujours fait, l'autre lui enjoint de craindre Dieu. Sur ces entrefaites un archidiacre paraît pour demander à l'évêque de venir chanter en son église la grande messe de la Saint Pierre. Une fois seul, l'archidiacre découvre son vrai visage : l'homme est rongé par la jalousie : il se dit de meilleur lignage que l'évêque en place, et affirme donc mériter davantage ce titre. Il forme alors le projet de tuer cet homme dont il convoite tant le statut. Ici, la prière à Notre-dame se double d'un monologue formulant les pires intentions. De son côté, l'évêque continue de témoigner à Dieu sa dévotion. Lui et ses clercs vont ensuite dormir du sommeil du juste. L'archidiacre, lui ne dort pas. Dans un nouveau monologue, il révèle son stratagème pour supprimer son ennemi : il projette de lui faire tomber une pierre sur le crâne. Par malchance, l'évêque s'est endormi trop profondément et se réveille à minuit passé ; il court donc à l'église pour rattraper le temps perdu. L'homme court en fait au trépas : la pierre que l'archidiacre a coincée sur la porte de l'église tombe et lui fracasse le crâne. Arrive le matin où l'on découvre alors le corps inerte et le visage massacré du prélat. Deux chevaliers, les chanoines et Messire Simon, un des clercs de l'évêque, pleurent sur la dépouille quand l'archidiacre arrive pour couper court à leurs lamentations. Le deuxième chanoine aborde alors le sujet du remplacement du prélat. Il faut l'élire : un débat est entamé sur les modalités de l'élection ; le premier des clercs obtient finalement le dernier mot. On choisit enfin un nouvel évêque : ce sera l'archidiacre. On envoie ce dernier alors revêtir les habits pour l''intronisation. Trois ménestrels entendent la rumeur et décident donc de s'y rendre. Après la

cérémonie vient le temps de la fête. Le nouvel évêque, très heureux, réclame les jongleurs aperçus dans la scène précédente tandis que le chevalier Guillaume semble avoir trop bu… Au Paradis, la Vierge ne cache pas son mécontentement. Elle veut montrer à son fils l'horreur du péché commis par l'archidiacre. Notre Dame se fait cette fois justicière : elle veut obtenir vengeance du meurtre commis. Exceptionnellement, elle se rend sur terre en refusant le chant du rondel : l'heure est grave. Elle se rend auprès de Dieu réclamer justice. Pour obtenir son assentiment, elle lui rappelle qu'elle est pour lui une mère dévouée, et combien il est Dieu de bonté. La Vierge lui rapporte les forfaits de l'archidiacre puis va chercher l'âme de l'évêque pour obtenir son témoignage, face à Dieu. Devant cette injustice, Dieu demande à Nostre Dame d'aller chercher l'accusé. De leur côté, Sathan et Behemot discutent. Le premier raconte toute l'histoire à son ami qui se réjouit de sa réussite : le procès de l'archidiacre devrait tourner en leur faveur. Sathan espère récupérer son âme. Sur terre, la Vierge confie au prud'homme Guillaume le soin d'annoncer à l'archidiacre qu'il est convoqué au tribunal divin. Le nouvel évêque reconnaît aussitôt son péché, et sa défaite. La peur de l'enfer l'envahit et il souhaite mourir sur le champ. Behemot veut l'emmener, mais Sathan lui rappelle qu'il leur faut gagner son âme honnêtement, par justice. Le premier craint en réalité que la Vierge ne trouve un moyen d'obtenir le salut de l'archidiacre. Le second est cependant certain que cette fois-ci Marie se rangera de leur côté, et qu'elle sera leur avocate. L'heure du jugement arrive. Dieu y est le juge, la Vierge le procureur, Sathan et Behemot les avocats. Dieu rappelle la loi : *« qui de glaive ferra autrui / a glaive ira le corps de lui »*. Les diables obtiennent l'âme du meurtrier, emmènent l'évêque en brouette vers l'enfer tandis que Notre-Dame demande à son fils de garder auprès d'elle l'âme de l'évêque qui l'a si bien servie. Le jeu se clôt sur une prière à la Vierge.

Un Serventois

IV – *Miracle de la femme du roy de Portigal* ***joué en 1342***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame, conment la femme du roy de Portigal tua le seneschal du Roy et sa propre cousine, dont elle fu condampnée a ardoir, et Nostre Dame l'en garanti.* »

- Source principale : *Vie des Pères* (« *de la fille au chastelain qui el lit le roi mist le feu* », XXXVIII) ; *De la royne qui ocist son seneschal*[3]

- Sermon extra-diégétique

3 Reinhold Koehler, « Le conte de la Reine qui tua son sénéchal », *Romania*, 1882, vol. 11, nº 44, p. 581-584.

Un roi, entouré de son sénéchal, d'un chevalier et d'un jeune homme, décide de partir chasser du petit gibier en forêt de Compiègne. On piste un lièvre ; mais bientôt le roi s'égare et se lamente. Par chance, il rencontre le valet d'un de ses châtelains qui le conduit au château de ce dernier. A son arrivée, le châtelain se montre honoré par cette visite fortuite. La châtelaine, sa fille et sa nièce rejoignent alors les deux hommes. Le châtelain leur découvre l'identité de leur hôte. L'assemblée s'apprête à se mettre à table et le roi fait asseoir face à lui la fille du maître des lieux dont il est tombé amoureux, à tel point qu'il la demande sur le champ en mariage. Les parents comme la fille estiment ne pas en être dignes mais, face à l'insistance du roi, acceptent la proposition. Le roi veut se marier dans le mois mais n'est pas satisfait et va se montrer très empressé face à la jeune femme. Il veut jouir immédiatement de la demoiselle qui se refuse d'abord et le prie de plutôt hâter les noces et de refréner ses ardeurs en attendant. Face au chantage affectif du monarque, elle finit néanmoins par donner la clé de sa chambre. Le roi regagne son château et narre son aventure. A l'annonce de son projet de mariage avec une demoiselle de rang inférieur, son sénéchal et son chevalier le rabrouent mais finissent par accepter. Le roi leur fait ensuite part de son projet d'aller rendre une visite secrète à la demoiselle le lendemain. Cette fois, le sénéchal critique ce projet de façon virulente. Le roi se repent et lui confie finalement la clé pour qu'il la jette. Le monarque se préoccupe désormais de la préparation de ses noces et demande au sénéchal à au chevalier d'aller chasser quelques beaux sangliers pour le banquet. Les deux hommes prennent donc la route de la forêt de Compiègne pour l'un, de Saint Germain pour l'autre. Mais le premier des deux hommes n'est pas si vertueux qu'il n'y paraissait : il a menti au roi. Il refuse tant le mariage qu'il conçoit le projet de déflorer la promise avant son seigneur afin que celui-ci la rejette. En possession de la clé, il se rend nuitamment chez le châtelain et déshonore la jeune fille. Cette dernière s'en aperçoit ; elle s'en remet d'abord à La Vierge puis confie la mésaventure à sa cousine. Elle entraîne celle-ci dans sa chambre pour épier le visiteur. Sa cousine lui suggère le meurtre si l'homme présent est un imposteur. Le sénéchal est vieux, le roi jeune. Les jeunes femmes se résolvent donc à l'assassinat. Elles lui coupent la tête et cachent le corps dans un puits. C'est désormais le secret qui les unit. La jeune fille espère que Notre-Dame va pardonner un forfait de vengeance envers quelqu'un qui l'a déshonorée. Arrive le matin du mariage. La jeune fille attend avec inquiétude l'arrivée du roi… Chez ce dernier, on s'apprête. Le roi veut partir chercher lui-même la jeune fille chez le châtelain mais son chapelain préfère y envoyer le prêtre et le chevalier. On s'interroge sur la disparition du sénéchal. La jeune fille arrive enfin au château du roi et le mariage a lieu. Mais la mère de l'épouse demande au roi d'organiser malgré tout la fête officielle qui sied à son rang. Pour éviter le scandale, la jeune femme demande à sa cousine de

prendre sa place lors de la nuit de noces. Elle accepte. Mais la nuit venue, la jeune fille ne veut plus redonner sa place dans le lit alors que la nouvelle reine lui avait promis en échange un très haut mariage. Cette dernière est alors de nouveau acculée au meurtre et décide de tuer la traîtresse d'une façon de nouveau spectaculaire : elle lui attache le pied au lit, la bâillonne et met le feu au lit conjugal. Elle va prévenir son époux et lui fait croire que sa cousine est partie. La cour se désole de ce départ impromptu. Le roi part à la recherche du sénéchal et recommande son épouse à sa demoiselle et au chapelain. La jeune femme ne tarde pas à aller prier dans la chapelle. L'action lui donne la force de se confesser auprès du chapelain qui note par écrit cette confession et va le dire au roi. Le roi se sent obligé de condamner au bûcher son épouse et en ressent une grande tristesse ; celle-ci accepte sa punition et prie la Vierge, qui entend la reine. Elle descend sur terre, en compagnie des anges Michel et Gabriel, auprès d'un ermite à qui elle confie un message : il faut dire la vérité au roi, qui va commettre sans le savoir un péché en tuant la malheureuse. Les vrais coupables sont désignés : le sénéchal, le chapelain qui a rompu le secret auquel il était tenu et le roi lui-même, qui n'a su refréner son désir et a contraint la jeune femme à lui remettre la clé de sa chambre. La Vierge vient assister la reine dans sa douleur avant qu'on la délivre ; on la fait descendre du bûcher, tandis qu'on prévoit d'y faire monter le chapelain le lendemain. Celui-ci se lamente et se défend d'avoir commis une quelconque faute. Pour se faire pardonner, le roi décide de construire une abbaye pour Notre-Dame et de servir les pauvres avec l'aide de l'ermite.

V – *Miracle de la Nativité de Nostre Seigneur Jhesu Christ joué en 1343*

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de la nativité nostre seigneur Jhesu Crist; coment Salomé qui ne creoit pas que Nostre Dame eust enfanté virginalment sanz euvre d'omme, perdit les mains pour ce qu'elle le voult esprouver, et tantost après elle se repenti et mist ses mains sur nostre seigneur, et elles li furent rendues en santé.* »

- Source principale : Évangile apocryphe du Pseudo-Thomas ; Luc, II, 6-51

- Sermon extra-diégétique

Le miracle nous propose la mise en drame de trois moments de la vie terrestre de Jésus.

Le premier dépeint sa naissance. Joseph doute que Marie puisse se déplacer jusqu'à la ville natale de son époux, étant presque arrivée au terme de sa grossesse. Marie insiste pour rester auprès de son époux. Mais sur la route, Marie sent les peines de l'accouchement. Le couple s'arrête à Bethléem, mais Joseph sait qu'aucune auberge ne sera libre. L'homme demande donc à la femme

Zebel de leur indiquer un endroit où dormir. Zebel les mène jusqu'à une grange et va chercher une matrone. Le temps presse cependant : Zebel délivre Marie, et se rend compte de la nature divine du nouveau-né et de la virginité de la jeune femme. Pendant ce temps à Bethléem, Joseph trouve Salomé. Il l'informe sur sa très jeune épouse de treize ans. La matrone l'accompagne bien volontiers. Arrivés à la grange, Zebel les informe de la merveille de l'accouchement. Salomé reste parfaitement incrédule : elle prend Zebel pour folle et veut vérifier l'état de santé de Marie. C'est alors qu'elle perd alors ses mains ; elle se lamente face à cet événement inexplicable. Au Ciel, Michel et Gabriel s'apprêtent à descendre sur terre pour bénir la mère et l'enfant. Ils entonnent un rondel. Sur terre, Salomé consent à se repentir sur les conseils de Zebel, mais ne sait pour quel motif. Arrivent alors Michel et Gabriel qui s'émerveillent face à cette « Vierge [qui] est de son créateur mère ». Les anges de nouveau chantent le miracle de la nativité. Gabriel explique à Salomé les raisons de son malheur : pour comprendre et voir la divinité de ce moment, elle doit croire, et non l'inverse. En effet, Salomé ne voit pas l'ange. Gabriel lui explique donc la marche à suivre pour être sauvée. La femme va donc voir l'enfant et retrouve ses mains. C'est qu'elle croit désormais. Salomé demande à la mère de l'enfant de rester auprès d'elle, mais la vierge modeste dit n'avoir besoin que de Zebel.

Le deuxième moment mis en scène est celui de la venue de Marie au temple pour sa purification et la présentation de son Fils. Siméon prie pour réclamer la venue du Sauveur qui doit sauver Israël. L'archange Michel descend auprès de lui pour annoncer que ce Sauveur arrive très bientôt. Simon, très âgé, veut se déplacer à pour aller le voir lui-même. De son côté, Marie veut aller prier et présenter son fils au temple, quarante jours après l'accouchement, comme le veut la tradition juive. Elle envoie Zebel chercher des oiseaux pour qu'elle puisse les offrir en sacrifice à Dieu. Lorsque Zebel et Marie arrivent au temple, Siméon prend l'enfant pour le poser sur l'autel. Marie demande ensuite à être purifiée. Siméon refuse, car elle n'en a pas besoin.

Le dernier moment de la vie terrestre de Jésus mis en scène est celui de sa dispute avec les Docteurs de la Loi. Quelques années plus tard, Joseph et Marie veulent aller fêter la fête juive de Pâque à Jérusalem et réaliser l'offrande pascale avec leur fils qui désormais, âgé d'environ douze ans, n'est désormais plus un enfant. L'offrande faite, les parents de Jésus veulent repartir pour éviter la cohue mais ont perdu Jésus. Marie se meurt d'inquiétude. En fait l'enfant se rend chez un libraire du temple et lit un livre de prophéties. Il parle latin et de ce fait étonne grandement les docteurs qui pensent qu'il se moque d'eux. Le jeune homme leur propose une parabole, celle du fils prodigue. Les docteurs répondent par une autre parabole. Pendant ce temps, Joseph et Marie continuent de

chercher leur fils. Ils rebroussent chemin et vont au temple. Toujours auprès des docteurs, Jésus résume tous les commandements divins à deux enseignements essentiels : aimer Dieu de tout son cœur et aimer son prochain comme soi-même. L'un des maîtres reconnaît dans cette sagesse les paroles d'un prophète. Enfin, Joseph et Marie retrouvent Jésus mais celui-ci ne paraît nullement ému, contrairement à ses parents, qui veulent à présent mener l'enfant chez des amis de Joseph. De leur côté, les docteurs pestent contre la sagesse de Jésus. À présent réunie, la famille regagne Nazareth.

Deux Serventois

VI – ***Miracle de saint Jehan Crisothomes*** ***joué en 1344***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de saint Jehan Crisothomes et de Anthure, sa mére, conment un roy lui fist coper le poing et Nostre Dame lui refist une nouvelle main*. »
- Source principale : inconnue
- Sermon extra-diégétique

Anthure se plaint devant sa mère de son récent veuvage. C'est pourquoi cette dernière souhaite la faire sortir pour la réconforter, ce à quoi Anthure se refuse. Elle est cependant réjouie par la visite de son fils Jehan qu'elle n'avait pas vu depuis longtemps. La mère d'Anthure recommande au fils de convaincre sa mère de sortir le lendemain, car c'est un grand jour. Jehan promet d'essayer et s'en va, tout comme sa grand-mère. Le lendemain, Jehan vient chercher sa mère. Après avoir quelque peu insisté, il finit par obtenir d'Anthure qu'elle l'accompagne à l'église pour la messe. Il insiste pour qu'elle mette de beaux vêtements. Anthure se plie aux commandements de son fils et revêt donc une belle robe et des bijoux. Anthure prie la Vierge pour qu'elle la dote d'autant de beauté que de bonté, après s'être contemplée dans le miroir. A l'église, Anthure demande au curé la même chose que dans sa prière à Marie. Aussi lui conseille-t-il d'abandonner son attachement aux choses terrestres. Anthure réalise son erreur et fait mander sa mère pour lui donner ses clés pour qu'elle se débarrasse de tous ses biens mais celle-ci refuse et la prie d'attendre le lendemain, où des amis devant rendre visite seront de bons conseillers. Anthure écoute puis recommande son fils à sa mère… C'est que sa décision est prise : elle part de nuit, dans l'objectif de vivre en mendiante pour gagner en bonté (fait acte de pauvreté) et faire pénitence de son orgueil. Anthure a réalisé que sa beauté ne lui sert à rien sans bonté et veut gagner son droit d'entrer au Paradis. Le jour arrive. Comme prévu, Jehan et sa grand-mère viennent chez Anthure pour faire semblant d'emmener ses

biens ; ils la cherchent mais elle est déjà partie. Le curé leur explique la probable raison de son départ. Jehan tremble que les gens ne disent qu'elle est partie en abandonnant son fils pour de mauvaises raisons. Il est désormais orphelin et son éducation revient à sa grand-mère. Le curé propose de le mettre au service du roi, dans la chapelle. La grand-mère accepte volontiers. Le curé présente Jehan au souverain. Celui-ci accepte rapidement de mettre l'enfant à son service. Sur la demande du curé, il accepte même que celui-ci reste écolier, étant un enfant intelligent. Il devient donc élève de maître Joce et se fait habiller de la livrée royale. Jehan devient ainsi un protégé du roi. Pendant ce temps, Anthure remercie la Vierge ; elle se satisfait de sa condition et prie Notre-Dame pour qu'elle veille sur son fils, qu'elle la garde d'être reconnue. Sa nouvelle existence l'a débarrassée de sa beauté, mais elle s'en moque. À la cour, Jehan est mandé auprès de la fille du roi, qui lui confesse son amour. Jehan refuse car il ne saurait trahir le roi et sa condition de prêtre. La fille se défend de ce refus en prétextant qu'elle testait sa droiture. Jehan est rassuré, et elle folle de rage. Quand Jehan se retire, la fille du roi révèle sa perfide nature : elle trouve un chevalier auquel elle offre un baiser et lui promet plus quand il reviendra Jehan remercie la vierge de l'avoir gardé de la tentation qu'il vient d'affronter. Ensuite, la reine vient visiter sa fille en sa chambre et la trouve malade – car enceinte. La jeune femme ne peut lui cacher longtemps et accuse Jehan d'en être le père. La reine est très étonnée et met le roi au courant. On fait venir Jehan. La reine l'accuse du viol de sa fille et le condamne à mourir au désert. Jehan demande à Dieu de faire éclater la vérité pour le sauver. Au désert, Jehan appelle la Vierge. Elle lui vient en aide, suivie de son traditionnel cortège, en condamnant la fille du roi à travailler sans enfanter jusqu'à ce qu'elle avoue son mensonge. Jehan, très reconnaissant, se jure d'écrire sur les bontés de la Vierge. Mais le diable intervient et essaie de le décourager. Jehan ne renonce pas et même s'il n'a rien pour écrire, entame une prière. Il regrette de ne pas avoir de papier et « écrit » donc une lettre orale. Pendant un an, la jeune fille n'accouche pas malgré ses douleurs. Elle finit par comprendre qu'elle a péché. Elle avoue donc son mensonge à sa mère, qui va l'annoncer à son mari, qui va faire quérir Jehan. Les deux chevaliers envoyés par le roi délivrent Jehan. Ils réalisent la grandeur du jeune homme qui n'est pas mort alors même qu'il était en proie aux bêtes. Le roi vient par devant Jehan qui arrive près du château et le prie de lui pardonner, ce que Jehan accepte. Il fait de même pour sa fille qui accouche enfin. Le nourrisson, miraculeusement doué de parole, demande à ce que Jehan le baptise. Pour récompenser sa droiture, il doit être fait évêque le lendemain. Alors que tout finit de façon heureuse pour le jeune homme, Anthure continue de souffrir une vie de pauvreté. Le même jour qui voit la consécration de Jehan, Gabriel fait signe à Anthure et lui commande d'aller en son pays natal où, lui assure-t-il, elle ne sera pas reconnue. Anthure va donc vers sa mère qu'elle a reconnue et lui demande le logis. La vieille femme se lamente : voilà vingt ans qu'elle a perdu sa fille. Elle accueille la mendiante par

charité, mais sa chambrière ne l'entend pas ainsi. Cependant elle soigne la femme et lui apprend que Jehan sera fait évêque le lendemain. Elle regrette l'absence de sa fille qu'elle croit morte. Sombrant dans le sommeil, Anthure voit Michel lui annoncer la gloire de son fils, sa chute puis son salut par Dieu. Arrive le matin du sacrement. Rois et chevaliers se réjouissent et complimentent le roi sur sa bonté. La grand-mère de Jehan lui demande de trouver une place à la femme qu'elle héberge. Anthure en profite pour promettre à son fils qu'il reverra sa mère dans un an au plus tard et Jehan, qui la croit, l'héberge dans un hôtel près de l'église. Un diable surgit alors : fou de rage de n'avoir réussi à tenter Jehan, il décide d'inventer un nouveau piège pour qu'il soit encore une fois faussement accusé. Il espère que Jehan se laisse ainsi submerger par la colère et le désespoir. Le diable invente alors une lettre calomniant le roi, imitant l'écriture de Jehan. Le piège fonctionne : le roi mande Jehan qui reconnaît son écriture. Pour cette lettre diffamante, le roi veut lui couper le poing, lui retirer l'évêché, le battre en place publique, le faire moine et le cloîtrer. Un chevalier mène l'évêque à l'abbaye ; on le met à nu. L'ancien évêque se plaint à la Vierge de cette nouvelle et très injuste infortune. De nouveau, Notre-Dame descend l'aider, lui donne une nouvelle main et charge Gabriel de crier à travers l'abbaye l'erreur commise sur l'ancien évêque. Face à l'évidence du miracle, le roi redonne à Jehan les biens qu'on lui avait octroyés. De son côté, Anthure sent la mort approcher. Elle demande sa mère et son fils. La vérité leur est révélée et cause leur douleur et leur incompréhension. Jehan donne l'extrême-onction à sa mère. Michel et Gabriel assistent les derniers instants de la vieille femme.

VII – *Miracle de la nonne qui laissa son abbaie* ***joué en 1345***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'une nonne qui laissa son abbaie pour s'en aler avec un chevalier qui l'espousa, et depuis qu'ilz orent eu de biaux enfans, Nostre Dame s'apparut a elle, dont elle retourna en s'abbaie et le chevalier se rendi moinne.* »
- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (I, 43)
- Sermon intra-diégétique

Deux nonnes et leur abbesse attendent la venue d'un moine pour que celui-ci dise une messe, car c'est un jour « de grant feste ». Elles prient en l'attendant. De leur côté, un chevalier et son écuyer Perrotin discutent. Le premier dit vouloir rendre visite à sa tante, l'abbesse. Son écuyer n'est pas dupe et sait bien que son maître est tombé sous le charme d'une des jeunes nonnes et veut obtenir d'elle un serment d'amour. Il avoue donc. Ils s'arrêtent et écoutent le sermon que les trois femmes de la première scène écoutent avec attention. Les réactions divergent : Le chevalier

s’impatiente, tandis que les trois femmes s'en émerveillent. La nonne et l'abbesse se retirent pour continuer la discussion tandis que la deuxième nonne reste pour prier. Le chevalier en profite pour tenter de la séduire, lui offrir un anneau mais celle-ci refuse, rappelant sa condition et son absence de désir pour l'amour terrestre. Enrageant de trouver un cœur si dur à ses avances, le chevalier morigène son écuyer qui lui conseille de répéter sa demande auprès de la jeune femme jusqu'à ce qu'il obtienne son consentement. Ce projet fonctionne : le chevalier obtient l'accord de la jeune femme seulement s'ils se marient pour ne pas ternir leur haute naissance respective, et pour elle, ne pas paraître faillir à ses engagements auprès de Dieu. Le chevalier, laisse éclater sa joie auprès de son écuyer et l’emmène fêter sa victoire. Revenant à l’église, l’abbesse et la première nonne s'émerveillent de la dévotion de leur jeune compagne qui n'a pas quitté le bâtiment depuis le prêche. Elles l’invitent à aller se coucher. La nuit venue, le chevalier et l'écuyer attendent l’arrivée de la nonne qui a promis de s’échapper de l'abbaye. C’est alors que Notre Dame entre en scène. Elle veut empêcher la jeune femme d'accomplir son projet. Elle s'interpose, sous forme de statue, entre elle et la porte de la chapelle. Tandis que le chevalier et son écuyer s'impatientent, la jeune femme continue d'essayer de sortir la nuit suivante sans succès. Elle doit donc retourner au dortoir. Le matin arrive. Les trois religieuses femmes s’éveillent tardivement, disent leurs heures puis vont prendre leur repas. La deuxième nonne en profite pour discuter avec le chevalier : elle lui promet de retenter l'expérience car sa présence à l’abbaye lui est désormais une gêne. Le soir venu, la nonne mange avec ses deux compagnes puis le petit groupe va se coucher après ce bon repas. Le chevalier demande l'avis de son écuyer : doit-il attendre encore une troisième fois cette femme qui s’est promise à lui ? L'écuyer acquiesce. La jeune femme renie pour de bon ses engagements auprès de Dieu : excédée, elle décide de ne plus s’arrêter pour prier la Vierge, puisqu’elle la soupçonne d’être la cause de son tracas. La jeune femme réussit son projet, et part avec le chevalier. Les compagnes de la nonne se réveillent mais ne la trouvent pas. Elles prient Dieu qu’il la sauve. Le temps passe. Le chevalier et la nonne sont désormais époux et parents de deux grands enfants. Le couple est heureux. Mais voilà qu'un messager vient annoncer au chevalier qu'un conte dont il est vassal est attaqué par le prince de la Mourée ; le chevalier se doit de lui venir en aide. L’époux part donc en guerre et revient dix ans plus tard. C’est à ce moment que Notre Dame se met en devoir de descendre auprès de la nonne pour la faire revenir dans le droit chemin. Elle la méprise pour ses agissements et lui recommande de délaisser un époux qui l'a détournée du paradis. La Vierge lui fait entendre qu’il en va de son salut. Trente ans après leur fuite, la nonne fait part de cette visite secrète à son mari. Elle lui raconte le miracle dont elle fut autrefois l’objet en lui exposant la raison pour laquelle elle ne réussit pas à le rejoindre lorsqu’elle souhaita quitter l’abbaye. Sous le choc de cette démonstration de la puissance divine, le chevalier accepte que son épouse revienne à son abbaye et

décide de son côté de se faire moine. Délaissés par leurs parents, les enfants pleurent. L'écuyer du chevalier les emmène auprès de leur oncle.Les époux sont reçus au couvent et à l'abbaye. L'abbesse leur donne bien volontiers son pardon, en précisant la nature de la faute des deux repentis qui furent « trop mondains ».

VIII – *Miracle d'un pape qui vendit le basme* ***joué en 1346***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un pape qui, par sa convoitise, vendi le basme dont on servoit deux lampes en la chappelle de saint Pierre, dont saint Pierre s'apparut a lui, en li disant qu'il en seroit dampné, et depuis, par sa bonne repentance, Nostre Dame le fist absoldre*. »
- Source principale : inconnue

Un bourgeois a hérité d'un de ses parents du devoir d'entretenir l'huile de deux lampes dédiées à saint Pierre. Mais cette tâche lui pèse car il peine à s'approvisionner de la précieuse résine. Il souhaite donc se défaire de cette charge et en demande la permission au pape. Celui-ci la lui accorde à condition de lui verser deux cents besants. Le bourgeois accepte et va chercher la somme promise. A son retour, le pape lui écrit une lettre qui le défait de cette charge. Le bourgeois sort heureux et va fêter le débarras de cette charge à la taverne. De son côté, le pape fatigué va se coucher et s'endort d'un sommeil très lourd pendant que ses sergents en profitent pour boire un peu. Au paradis, Dieu et Saint Pierre discutent de la mauvaise conduite du Pape. Le premier l'en blâme d'autant plus qu'il est l'homme qui connaît le mieux le poids des péchés et qu'en se comportant ainsi, il ridiculise l'Église. Saint Pierre descend alors sur terre pour le punir. Face à lui, le saint condamne l'ecclésiastique à la nuit et à l'enfer pour avoir ravi la lumière dont on l'honorait. L'invective est d'autant plus violente que le blâmé se trouve à la tête de l'Église. Pour marquer la gravité du péché, on demande à Michel et Gabriel exceptionnellement de ne pas chanter pour descendre sur terre. Le pape se réveille à côté de ses sergents, affolé par son rêve et envoie quérir les cardinaux. Les cardinaux arrivent, écoutent et conseillent le pape. L'un des trois conseille d'envoyer chercher un ermite pour lui fournir le conseil le plus avisé possible. L'ermite, très humble, est fort étonné d'être mandé par le Saint Père. Il accepte néanmoins de suivre les cardinaux chez le pape à qui il conseille de s'en remettre à la « fenêtre des cieux », c'est-à-dire à la Vierge. C'est ce que fait le pape, qui, reconnaissant, propose à l'ermite une distinction honorifique, que celui-ci refuse, disant ne pouvoir être plus heureux que dans sa condition actuelle. Le pape, suivant son exemple, en profite pour se défaire de ses habits, revêtir une haire puis il prie Marie longuement. Ses paroles montent à Dieu

qui lui envoie Marie pour qu'elle le malmène dans ses propos afin de tester la solidité et la constance de son repentir. Dieu n'est pas encore disposé à pardonner la simonie. Marie descend donc avec Michel et Gabriel. Descendue auprès du pêcheur, la Vierge le malmène, lui adresse de multiples reproches et l'insulte. Elle le prie de quitter son église. Le pape ne sait comment réagir. Il se souvient des paroles de l'ermite et continue à prier sans cesse. Dieu demande la Vierge de redescendre sur terre, afin d'éprouver à nouveau la fiabilité du repentir. Le pape a refusé d'écouter Nostre Dame : il n'a pas quitté l'église. Dieu cherche à savoir pour quelles raisons. Revenue face au pape, la Vierge expose ses nouveaux motifs de mécontentement. Le pape lui rappelle qu'elle perdrait son nom de mère de miséricorde si elle n'acceptait pas son repentir et lui fermait les portes du ciel. Avant de répondre à ces reproches, la Vierge remonte au ciel et rapporte à Dieu son entretien avec le pécheur. Le salut lui est alors accordé. Un troisième et dernier voyage sur terre, cette fois avec saint Pierre, est décidé pour apporter la bonne nouvelle de l'absolution. Sitôt le pape absolu, la compagnie céleste remonte au Ciel. De nouveau seul, le pape se promet de réintroduire la coutume du baume. Le pape retourne alors en son palais où il raconte tous ses entretiens miraculeux avant de demander à ses sergents d'aller chercher le bourgeois. Ce dernier refuse de reprendre sa charge. Le pape est embarrassé et veut trouver un autre moyen de satisfaire Notre Dame et Saint Pierre. Alors un sergent lui parle de deux escarboucles qu'il a vues à vendre. Le pape fait quérir le marchand et conclut la vente malgré les protestations de ses cardinaux qui voient là une bien chère transaction. Les deux escarboucles remplaceront les deux lampes dans l'oratoire de Saint Pierre. Au paradis, Pierre et Dieu discutent. Pierre demande à Dieu le droit de descendre auprès du pape pour demander au pape d'offrir le présent à la Vierge, et non à lui, car c'est elle qui a intercédé auprès du pêcheur et l'a sauvé. Le pape voit l'apparition de Pierre, quand tous les cardinaux ne font que l'entendre. Ils obéissent tous d'un même mouvement et portent les pierres étincelantes auprès de l'effigie mariale. Pour se souvenir de cette aventure, il est décidé que l'église se nommera désormais *Sainte Marie des Escharboucles*, comme un signe du péché commis et un rappel du pardon de Marie dans son extrême bienveillance.

IX – *Miracle de saint Guillaume du desert* ***joué en 1347***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de saint Guillaume du desert, duc d'Acquitaine, que les dyables batirent tant qu'il le cuidiérent laissier mort pour ce que il ne vouloit retourner au monde. Dont Nostre Dame le vint reconforter et le guerir.* »

- Sources principales : *Vita sancti Bernardi* (Migne) / *Acta sanctorum* : *Vita sancti Guillielmi*

Bernard de Clairvaux exprime ses craintes pour le salut du duc Guillaume d'Aquitaine au travers d'une prière adressée à Dieu. Ce dernier multiplie les péchés : il a volé l'épouse de son frère il y a trois ans ; ajoutant à la convoitise la colère et la violence, il recherche le combat avec plaisir. Le saint homme veut lui faire part de son inquiétude mais ne sait s'il doit le mander ou aller à lui. La scène suivante se passe chez Guillaume : Gilles de Tusculan, un cardinal, vient réclamer au Duc son soutien : il reconnait pour pape Perre Lyon, mais c'est Innocent qui a obtenu la charge papale de Rome ; Guillaume bien vite se range à l'opinion de Gilles et lui promet son soutien. Les deux hommes font venir au palais ducal l'évêque de Poitiers pour savoir quel pape il reconnaît comme légitime. Lorsque ce dernier affirme soutenir le pape romain, Guillaume se met en colère et le chasse. Ces méfaits remontent aux oreilles d'Innocent qui veut donc excommunier d'un même mouvement le Duc et le cardinal. Il confie à un messager une lettre chargeant l'évêque de Chartres, Geffroy, d'être l'agent pacificateur de ces troubles et de réinstaurer la paix de l'Eglise. Geffroy reçoit les lettres et décide d'aller demander conseil à Bernard de Clairvaux. Connaissant trop bien le caractère coléreux de Guillaume, Bernard accepte bien volontiers d'accompagner l'évêque. Bernard et Geffroy vont à la rencontre de l'évêque de Poitiers qui, pleurant, leur fait le récit de la méchanceté du comte Guillaume qui l'a chassé et leur apprend qu'il en fait de même avec tous ceux qui ne sont pas de son avis. Les deux ecclésiastiques assurent qu'ils vont tenter de le raisonner et qu'il va retrouver son évêché. Bernard le convainc de venir avec eux. L'évêque, effrayé, refuse et préfère les attendre. Lorsque les deux hommes arrivent au palais, Guillaume n'accepte de les recevoir à la seule condition qu'ils apportent un présent. Geffroy lui explique alors que le motif de leur présence est sérieux : la rébellion de la seule Aquitaine au nouveau pape. Bernard lui rappelle l'importance de l'unité de l'Eglise ainsi que quelques principes fondamentaux de piété religieuse. Geffroy finit en soulignant l'ignominie d'avoir exclu les évêques de ses terres. Le Duc d'Aquitaine consent à obéir à Innocent mais ne veut pas réintégrer les évêques envers lesquels son ressentiment n'a pas cessé. Bernard se tourne alors vers Dieu : il se lamente du fait que Guillaume se soit à ce point détourné de Dieu puis retourne vers Guillaume pour tenter de nouveau de le faire revenir dans le droit chemin. Plein d'une ardeur nouvelle, l'abbé de Clairvaux promet au Duc d'Aquitaine que son attitude le conduira en enfer. Ces menaces sont suivies d'effets bien tangibles : Guillaume défaille. Revenu à lui, il réalise alors son erreur et consent à faire la paix avec l'évêque de Poitiers, aussitôt conclue sous les yeux de Geffroy et Bernard. Une fois seul, il se repent auprès de Dieu. Pourtant très heureux d'avoir Bernard pour confesseur, il avoue ne plus oser s'adresser à lui. Il se rend donc chez un ermite pour savoir comment s'amender. Arrivé en plein désert, Guillaume rencontre l'ermite mais, méfiant, ce dernier lui réserve un mauvais accueil. Il le dirige néanmoins vers un autre, à ses dires plus sage. Au Paradis, Dieu demande à Michel d'aller s'entretenir avec

l'ermite pour recommander au second ermite d'être bienveillant avec le pénitent, ce que l'archange entreprend avec diligence. L'ermite reçoit donc le duc et lui explique que pour s'amender, la pénitence doit être proportionnelle au mal commis. Pour ce faire, il demande à Guillaume de retourner chez lui et d'y prendre ses armes : sa coiffe, son épée et son haubert**.** Les écuyers voient cette attitude d'un œil inquiet : ils craignent que leur maître ne s'arme pour retourner faire le mal. Pendant ce temps, l'ermite va quérir un forgeron. Quand Guillaume revient à l'ermite, ce dernier lui fait revêtir à même la peau son haubert puis demande au forgeron de lui sceller à même le corps... Guillaume accepte le châtiment avec une grande humilité. L'ermite lui ordonne ensuite d'aller pieds nus jusqu'au pape pour lui demander son pardon. Guillaume prend la route, tandis que l'ermite rétribue le travail du forgeron en donnant à celui-ci les désormais inutiles épée et coiffe du duc. Arrivé au Pape Innocent, Guillaume lui raconte son histoire. Le pape lui rappelle combien il l'a maudit et doute de sa sincérité. Pour éprouver sa contrition, Innocent l'envoie au patriarche de Jérusalem. Arrivé à ce dernier, Guillaume raconte de nouveau ses aventures. Son discours rend compte de sa contrition toujours plus forte. N'ayant dans ces terres lointaines jamais entendu parler de ses mauvais agissements, le patriarche l'absout aussitôt. Tous ces pèlerinages ont cependant eu raison de la mondanité du duc : Guillaume ne souhaite désormais plus fréquenter le monde et prend un logis retiré, donné par le patriarche. En France, un chevalier de Guillaume se plaint de la disparition de son seigneur. Il demande de ses nouvelles à l'écuyer qui lui rapporte les rumeurs : le duc vivrait désormais en ermite. Nostalgiques du pouvoir du comte sur la région, ils décident tous les deux d'aller le chercher.

Arrivés sur place, les hommes aperçoivent Guillaume. L'écuyer tente de le persuader de revenir mais ce discours est sans effet. Le chevalier essaie à son tour de le convaincre en lui peignant un tableau noir de l'état de son royaume après son départ, mais Guillaume reste impassible. Les deux hommes le quittent pour aller à la taverne. Resté seul, Guillaume adresse une prière à Dieu et affirme par la même occasion qu'il n'a pas l'intention de s'en aller. Mais l'écuyer et le chevalier reviennent demander le retour du maître. Agacé, Guillaume décide donc de quitter son ermitage pour en chercher un autre sur l'île de Rhodes, plus sauvage, afin de fuir ses serviteurs. Là, il trouve refuge dans une étable où il subit les assauts de Sathan et de Belzébuth. Sathan choisit de se faire passer pour son père. Guillaume feint de l'ignorer, mais pour se venger, le diable le bat à mort. Dieu, voyant la scène, convoque auprès de lui la Vierge. Aussitôt, Nostre Dame lui vient en aide, entourée d'une compagnie nombreuse : les deux archanges habituels, ainsi que de deux saintes vierges, Christine et Agnès. Celles-ci aident Marie à oindre le corps de Guillaume pour le soigner. Un nouvel ermite, Albert, demande au duc repenti d'être son compagnon dans sa retraite. Peu de temps après, Guillaume sent la mort approcher. La sainteté qu'il a atteinte le rend extralucide : il pressent

la venue d'un nouveau compagnon, Renault, qui bientôt arrive. À sa mort, un vaste équipage céleste - Dieu, Marie, Christine et Agnès, Michel et Gabriel - vient recueillir son âme. Albert pleure sur sa dépouille, tandis que Renault remet un soupçon de joie dans ce final pathétique.

X – *Miracle de l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut* ***joué en 1348***
- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un evesque a qui Nostre Dame s'apparut et lui donna un jouel d'or, ouquel avoit du lait de ses mamelles*. »
- Source principale : inconnue
- Sermon intra-diégétique

À l'occasion d'un jour de fête, un prêcheur vient en l'église d'un évêque. Le sermon terminé, l'évêque et ses clercs se réjouissent de la beauté du prêche. Cela rappelle au dignitaire le rêve qu'il fit la nuit même, dans lequel un ermite discutait avec Dieu. L'évêque souhaite retrouver ce dernier pour lui demander de confirmer si ce qu'il a vu s'est véritablement déroulé. Accompagné de ses clercs, l'évêque arrive auprès de l'ermite à qui il raconte son rêve. L'homme confirme les dires de l'évêque : il a bien discuté de son cas avec Dieu ; il lui promet la richesse et un bonheur très prochains. L'équipée repart. L'évêque se sépare de ses clercs car il souhaite être seul pour rendre encore grâce à Dieu de ses bienfaits. Pendant ce temps, les deux clercs se rendent à la taverne boire du vin. Au Ciel, Nostre Dame s'entretient avec ses anges : elle veut récompenser l'évêque de sa piété et propose d'aller lui rendre visite, en compagnie d'Éloi et de Jehan. Resté seul, l'évêque reçoit la visite des deux anges qui amènent un siège qui recevra la Sainte Vierge. Après quelque temps, Marie arrive. Et promet à l'évêque un cadeau s'il tient secrète sa venue sur terre. Les matines, célébrées par l'évêque, se tiennent donc face à un public prestigieux et les chœurs ne sont composés de rien de moins que les anges. La joie de l'évêque en est si grande qu'il tombe presque en pâmoison. De leur côté, les deux clercs se demandent où est l'évêque. Ils le trouvent finalement dans l'église, perdu en oraisons. Ils décident de le laisser terminer ses prières. C'est alors que Marie vient lui apporter un précieux reliquaire rempli du lait de son sein puis retourne au ciel en compagnie des anges et des saints. La joie de l'évêque est immense. Arrivent alors les deux clercs qui contemplent la relique, et s'extasient de son odeur. Pour clore l'aventure, l'évêque se rend vers l'**ermite** pour le saluer et le remercier. Il lui narre le miracle dont il a été le témoin. **Le groupe** décide d' effectuer un pèlerinage à Boulogne pour remercier le Ciel.

XI – *Miracle d'un marchant et d'un larron* ***joué en 1349***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame, conment elle garanti de mort un marchant, qui lonc temps l'avoit servie de chapiaux, d'un larron qui l'espioit et conment elle s'aparu au larron et au marchant et puis devint le larron hermite*. »

- Source principale : inconnue

- Sermon extra-diégétique

Un jeune marchand rend grâce à Marie. L'homme est très pieux mais, de son aveu même, il a peu de connaissances en matière de foi. Il préfère tresser des couronnes et chapeaux de fleurs à Nostre Dame que de se soucier de l'avenir. Son oncle pourtant le presse quelque peu d'être moins dévot. Le jeune homme promet donc au cours de cette prière à Marie de la prier chaque jour, même s'il doit réduire ses démonstrations de piété. Quelque temps plus tard, l'oncle vient à son neveu et le trouve prêt à s'engager ds la vie active. L'oncle lui propose de le placer en apprentissage chez le marchand Polet. Le jeune homme, obéissant, accepte volontiers. De son côté, un larron se plaint : cela fait bien longtemps qu'il a réussi à voler. Il se promet de se jeter sur le premier passant venu. Une fois confié à Polet, le jeune homme se dirige vers Bruges en compagnie de son nouveau maître. Sur la route, les deux hommes s'arrêtent dans une taverne. Le jeune apprenti prend avant quelques instants pour rendre grâce, seul, à la Vierge. Le voleur qui l'épie s'apprête à bondir. Nostre Dame voit du Ciel la scène et descend en demandant à ses anges de chanter fort pour secourir celui qui lui a toujours été si fidèle. La descente de l'équipée céleste émerveille le larron. Il est transporté par la beauté de la dame qu'il ne reconnaît pas. Une fois la divine cohorte remontée, le voleur s'approche du marchand pour lui demander qui était la belle femme qui l'accompagnait. Il jure qu'il préfèrerait désormais avoir cette femme par-dessus tout autre bien. Le marchand ne l'a pas vue et ne le comprend donc pas. Le voleur remarque cependant que la dame lui a laissé un chapeau ; triste de ne pas avoir vu la Vierge, le marchand déduit qu'il n'a pas mérité de la voir tandis que le voleur a reçu ce privilège. Le marchand narre alors au larron l'histoire de cette relation particulière entre Nostre Dame et lui-même : depuis qu'il a quatorze ans, il tresse des chapeaux à la Vierge. Comprenant l'identité de la femme, le larron renonce à sa vie de meurtres et de rapines. Il va voir un ermite pour se confesser et revenir dans le giron de Dieu. Il renvoie également son valet dont il ne veut plus être maître. Malgré les mises en garde moralisantes de son ancien maître, le valet décide de devenir maître à son tour. Le marchand, dans une nouvelle prière, remercie la Vierge d'avoir remis dans le droit chemin le larron et prie pour la voir. Elle accède à sa requête et lui demande par avance d'indiquer son chemin au larron. En effet, le larron s'est perdu et voyant le marchand, s'empresse de le rejoindre. Le marchand, ayant peur qu'il ne retombe dans les pièges de Satan, l'envoie vers un ermite dont Nostre Dame lui a révélé l'adresse. Arrivé chez ce dernier, le larron raconte son histoire

et lui demande de rester avec lui. L'ermite l'invite à faire avec lui un pèlerinage à Rocamadour. Le marchand se joint au voyage, et tous finissent en chantant en chœur l'*Ave regina celorum*.

XII – *Miracle de la Marquise de la Gaudine* ***joué en 1350***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de la marquise de la Gaudine, qui par l'accusement de l'oncle de son mari, auquel son mari l'avoit conmise a garder, fu condampnée a ardoir, dont Anthenor par le conmandement de Nostre Dame s'en combati a l'oncle et le desconfit en champ.* »

- Source principale : *Macaire ou la Reine Sebile*[4] ; autres romans

- Sermon intra-diégétique (sans texte)

Un marquis annonce à son épouse qu'il doit s'en aller en guerre, en Prusse. Pendant son absence, il décide de confier ses terres et sa femme à la garde de son oncle. Avant que l'époux ne parte, sa femme le mène à l'église pour les recommander tous les deux à Dieu. Ils écoutent le prêche. Le Marquis va ensuite chercher son oncle, qui accepte sa proposition. Il est alors temps de partir en guerre. Son épouse est éplorée mais trouve finalement le réconfort à l'église. De son côté, le diable se prépare à piéger la marquise, affaiblie en cet état de solitude. Mais la jeune femme à l'église prie, tant et si bien qu'il est l'heure d'aller dîner. Le diable, lui aussi, a faim... de la faire tomber. Face à la dévotion sans faille de la marquise, il met au point un stratagème : il prévoit de piéger la femme par le truchement de l'oncle du marquis. Si ce plan venait de nouveau à échouer, le diable est résolu à tuer lui-même la marquise. Pris d'un incontrôlable désir pour la marquise, l'oncle avoue le soir même son amour à la femme qu'on lui a confiée. Celle-ci refuse ses avances. L'homme, fou de rage, se rend auprès du nain Galot **et** lui demande de se cacher dans la chambre de la jeune femme, d'attendre que le sommeil la prenne, et, une fois endormie, de se couler dans son lit. Malgré ses scrupules (le nain craint de désobéir à sa maîtresse), Galot obéit. L'oncle emmène avec lui les chevaliers et la demoiselle de compagnie pour qu'ils soient témoins du faux forfait. Utilisant l'apparente évidence pour dispenser la jeune femme de tout procès, l'oncle menace de tuer immédiatement la marquise de son couteau, avant de se raviser pour la jeter en prison jusqu'au retour du marquis. La jeune femme, face à ces injustices, s'en remet à la Vierge. Bientôt le marquis revient. Il demande à Ernaut d'aller faire venir par devant lui ses gens. Ammaury et l'oncle, entre autres, viennent donc à lui. Après les formules d'usage, le marquis demande des nouvelles de sa femme mais l'oncle feint d'être ému et détourne son visage du marquis. L'homme s'inquiète alors

4 François Guessard, *Macaire, chanson de geste*, Paris, A. Franck, 1866, p. 307-312.

grandement et pense sa femme morte. A ces dires, l'oncle réplique qu'il aurait mieux valu qu'il en soit ainsi et raconte alors les faits tels qu'ils les a montés. Il ajoute même qu'il a tué Galot de colère. On amène la marquise à son époux. Ce dernier, malgré le forfait de son épouse bien qu' immensément triste, se montre toujours amoureux. En retour, la marquise clame son innocence mais l'oncle, bien mauvais conseiller, rappelle au marquis qu'il ne doit pas se laisser adoucir par l'amour ou l'amitié qu'il a pour sa femme. Cette dernière rappelle à l'oncle que seul Dieu en sait la vérité. La marquise est ensuite reconduite en prison. Le procès de la marquise est très informel : le marquis et son oncle réfléchissent au sort à réserver à la jeune femme. L'oncle peint un tableau noir de la situation et rappelle l'étendue de la laideur des bas instincts de son épouse qui s'est laissée prendre par cette vile créature qu'est le nain. Le marquis se tourne vers le chevalier Ammaury pour avoir son avis car il souhaite être à la fois preuve de justice et miséricorde envers sa femme et propose la prison. Le second chevalier se range cependant à l'avis de l'oncle. C'est donc la mort qui attend la marquise. On lui annonce son devenir. La marquise prie une nouvelle fois, sur les conseils du chevalier venu lui annoncer son sort. Pour ce faire, la marquise réclame quelques instants d'intimité. Notre Dame lui apparaît alors et lui assure son aide. Pendant ce temps, d'anciennes connaissances de la marquise, nommées Anthenor et Grimaut, reviennent du pèlerinage à Jérusalem. Les deux personnages se dirigent justement vers le domaine de la Gaudine. On apprend au travers de leur conversation que jadis la marquise servit à Anthenor de garantie auprès d'un roi qui l'avait accusé d'avoir enlevé sa femme ; la marquise l'avait embrassé pour sauver de la honte la reine, sa cousine.
Anthenor se fait héberger par un hôte qui lui conte le triste destin de cette femme qui autrefois le sauva. Mais Anthenor ne parvient pas à le croire et demande un harnais pour vérifier les faits et, au besoin, combattre pour elle. Aussitôt le harnais acquis, le chevalier accourt vers le domaine. C'est alors que la Vierge lui apparaît pour l'assurer de l'innocence de la marquise. Au domaine de la Gaudine, l'exécution se prépare. L'oncle insiste pour que la malheureuse transportée vers le bûcher dans un charrette d'infâmie, afin d'accroître sa honte, tandis que le pays tout entier pleure et s'apitoie sur le sort de la jeune femme bien-aimée. L'hôte rapporte la scène à Anhenor qui se dirige alors vers le château. **L**es chevaux du convoi se montre rétifs tandis qu'Ernaut ne cesse d'adresser des reproches au bourreau. Anthenor, caché par son armure, demande à être entendu par le marquis**.** L'oncle lui demande son identité, mais le preux chevalier refuse de répondre ; alors l'oncle le convoque en duel en jetant son gant. Le marquis s'interroge à son tour sur l'identité du chevalier, ce à quoi Anthenor répond qu'ils le sauront bien assez tôt. Très vite le chevalier réduit l'oncle à merci. Ce dernier est donc contraint à tout avouer. L'histoire s'achève sur la promesse du châtiment de l'oncle, qu'on jette en prison, et sur la révélation de l'identité d'Anthenor de Biauchastel, qui retire son heaume face à la marquise. Le marquis, plein de gratitude, offre au chevalier vertueux la moitié

de ses terres tandis que la marquise lui accorde un baiser.

XIII – *Miracle de l'empereur Julien* ***joué en 1351***

- Incipit : « *Ci conmence un miracle de Nostre Dame, de l'empereur Julien que saint Mercure tua du conmandement Nostre Dame, et Libanius, son seneschal, qui cela vit en avision, se fist baptiser a saint Basille et devint hermite, et pour reveoir Nostre Dame en sa biauté souffri que on li crevast les yeux, et le renlumina Nostre Dame*. »
- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (II, 11)
- Sermon intra-diégétique

L'empereur Julien, chef très guerrier, veut élargir son royaume et prévoit donc d'entrer en guerre contre les Perses qui refusent son pouvoir. Il s'est par ailleurs converti à la foi mahométane et persécute les Chrétiens. Lorsque l'empereur pénètre la ville de Césarée, Saint Basile, archevêque de la cité, vient le saluer pour obtenir sa bienveillance. Mais le saint homme ne peut lui apporter pour tout présent qu'un pain d'orge. L'empereur, vexé de ce présent de peu de prix, tourne Basile en ridicule, allant jusqu'à lui proposer de manger du foin. Passant de la moquerie à la colère, l'empereur lui promet de se venger de cet affront et reprend sa route vers la Perse. Basile, de son côté, est également très fâché par l'incident. Il s'en remet à Marie et la prie de protéger la ville de la destruction. Chez l'empereur, c'est l'heure du repas. Julien s'installe à table et resserre sa garde autour de lui. L'un des gardes, Libanius, lui aussi de confession mahométane, lui promet de veiller à sa sécurité. De leur côté, quelque temps plus tard, Sathan et Belial s'échangent quelques nouvelles des stratagèmes qu'ils ont récemment menés à bien. Le second se réjouit d'avoir poussé Julien, dont il est depuis longtemps le maître, à détruire la ville de Basile, où on porte à Marie une fervente dévotion. Satan y va lui aussi de sa petite anecdote. Enfin, les diables rient de leur génie avant de revenir en enfer. À Césarée, des bourgeois attendent anxieusement la venue d'un prêcheur mais redoutent que celui-ci ne vienne pas en ces temps troubles pour la religion chrétienne. Basile finit cependant par apparaître et livre un sermon visant à affermir la foi du public et le rassurer dans ces temps de peine, en les assurant de la bienveillance de la Vierge. Du côté de l'empereur, la nuit venue, le garde Libanius sent le sommeil l'envahir et prie les autres gardes de le laisser sommeiller discrètement. Alors que toute la ville dort, la Vierge descend dans l'église de saint Mercure, sur un siège, en compagnie de ses anges. Elle recommande au saint protecteur de la ville de prendre vengeance de Julien, ce qu'il s'empresse d'aller faire. La Vierge s'adresse ensuite à Basile en rêve, lui offre un livre d'écritures et lui recommande de faire le bien. Une fois que Saint Mercure a tué

Julien, les diables emmènent l'empereur Julien dans une brouette, et se dirigent tout droit en enfer. Libanius qui a assisté à ces apparitions, regrette de n'être pas né chrétien et veut aussitôt se convertir. À son réveil, Basile doute de ce qu'il a vu et va au moutier pour vérifier la présence des reliques de Saint Mercure, ses armes. Les bourgeois, à présent éveillés, se demandent ce qui s'est passé et ne croient pas à la mort de Julien. Basile leur raconte son rêve et brandit pour preuve son livre et pointe l'absence des reliques guerrières de Saint Mercure. Le soldat Libanius arrive alors, affolé. Il demande Basile pour que ce dernier le conseille. Il rapporte à l'archevêque son témoignage sur la mort de Julien. Les deux récits de Basile et de Libanius finissent donc par concorder : ce que Libanius a vu, Basile l'a rêvé. Libanius conclut son récit en affirmant vouloir recevoir le baptême chrétien. Basile l'accueille donc à bras ouverts et le baptise aussitôt. L'ancien garde de l'empereur quitte vêtements et prénom pour prêter serment de sa nouvelle foi. Libanius veut désormais rendre grâce à la reine Vierge qu'il a vue. Il décide donc de se faire ermite. Pendant ce temps, Basile se rend avec les bourgeois et les clercs au mont Didemi pour rendre grâce à Notre Dame. Libanius, à présent ermite, adresse sans relâche des prières à la Vierge pour que celle-ci consente à lui apparaître de nouveau. Pour éprouver sa foi, Notre Dame propose à Libanius, par l'entremise de ses anges Michel et Gabriel de consentir à se crever l'oeil gauche pour la voir. L'ermite accepte aussitôt. Notre Dame s'apprête donc à lui apparaître, mais elle demande à Gabriel de crever aussitôt après le second œil. A cette nouvelle, l'ermite ne change pas de discours. Au contraire, l'amour qu'il voue à Notre-Dame en est décuplé. La Vierge, pour récompenser Libanius, lui rend finalement la vue. Elle lui demande alors de quitter son abri d'ermite et de créer un couvent où elle le visitera régulièrement.

XIV – *Miracle d'un prevost que nostre dame delivra* ***joué en 1352***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un prevost que a la requeste de saint Prist Nostre Dame delivra de purgatoire.* »

- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (I, 24)

- Sermon intra-diégétique

Le pape s'apprête à dire un sermon. Les gardes lui font place tandis que le cardinal lui indique un lieu pour prêcher. Commence alors un sermon sur la renommée de Marie. Plus loin, le prévôt Estienne et son sergent Lambert discutent. Le premier veut aller prier Saint Priest tandis que le second ne pense qu'à aller boire. Face à l'insistance du prévôt, Lembert finit par accepter. Mais les deux hommes doivent aller assister aux plaids. Lembert est toujours assoiffé, mais Estienne essaie de faire durer encore un peu le moment de prière. Les deux hommes aperçoivent alors le frère

du prévôt, un archidiacre. Ce dernier leur apprend qu'il doit se rendre à Milan car il n'a pas quitté son pays depuis trop longtemps et passe donc pour ridicule. Il confie au prévôt la garde de son château : si l'archidiacre venait à mourir, ses terres deviendraient les siennes. Le prévôt va ensuite rendre la justice. Il apparaît alors sous un nouveau jour : en se réclamant sans cesse de Saint Priest, Estienne soustrait trois maisons appartenant à des religieux de Saint Laurent pour sa jouissance personnelle ainsi que le jardin de Sainte Agnès. C'est alors qu'un messager, Baudet, vient avertir le prévôt que son frère est mort à Pavie. Le prévôt sombre dans le désespoir : il parle de suicide, et se dit prêt à renier Dieu et la Vierge. Le messager lui enjoint plutôt d'honorer la mémoire de son frère en rendant hommage à sa grande dévotion. Estienne se range à ses conseils et prie le messager d'aller demander à ses amis de venir chez lui pour attendre le rapatriement du corps de son frère. Dieu, fâché de la conduite d'Estienne, demande à un ange d'aller chercher Sathan afin de mettre Etienne au Purgatoire – sans toutefois le punir d'une mort définitive. Au ciel, Saint Laurent et Sainte Agnès se plaignent également de la conduite d'Estienne. Mais Agnès réussit à ranger Laurent à son avis : il vaut mieux attendre le repentir d'Estienne. De leur côté, Sathan et Vehemot discutent du cas de l'archidiacre, lui aussi en purgatoire. Le second craint que l'archidiacre ne soit bientôt relâché, ayant été bon Chrétien sur la fin. Le premier le rassure en lui disant qu'ils ont été mandatés pour aller chercher son frère... La discussion glisse alors sur les moyens qu'ils pourront mettre en œuvre pour emmener Estienne au purgatoire. Après son enlèvement, Estienne se trouve envoyé devant son frère, très étonné de le trouver en ce lieu. Les diables réfléchissent au bon déroulement du séjour de leur nouvelle recrue et décident de lui faire visiter les lieux avant de le livrer aux supplices. Estienne se repent amèrement de ses actes. Au Paradis, St-Priest tente de convaincre Saint Laurent et Sainte Agnès de pardonner à Estienne. Il se rend ensuite demander l'intercession de Marie auprès de Dieu. Celle-ci accepte rapidement. Dieu lui, face à Marie et Priest, commence par refuser l'intercession. Marie avance un argumentaire efficace dans lequel elle fait valoir auprès de son fils son statut de mère aimante. Dieu finit donc par accepter en mettant en place un stratagème : Estienne se voit enlever trente jours de vie pour les péchés commis puis dirige Marie, Laurent et Agnès et les anges là ou Estienne fut enlevé par les diables. Priest est chargé enfin de ramener le prévôt du Purgatoire. La Vierge demande à Priest et Laurent et Agnès d'aller chercher Estienne et de revenir ensuite tous les quatre. Saint Priest va donc réclamer son bien aux diables de façon peu amène. Mais le diable oppose au Saint le caractère illogique de sa décision : pourquoi s'abaisser à venir réclamer l'âme de celui qui a fait le mal ? Insensible à la compassion, le diable remet adroitement en question la pureté morale des saints. Estienne sort malgré tout du purgatoire, et se rend auprès de Marie qui lui indique comment il pourra se faire pardonner ses méfaits : le Ciel lui accorde un mois sur terre pour se racheter. Pendant ce laps de temps, il devra aller voir le pape, lui raconter son aventure, puis le

mener devant l'église où Marie est apparu à Estienne afin qu'il croie ses paroles. Marie remonte au ciel accompagnée d'un rondel. Le prévôt rend grâce à la Vierge puis se présente aux sergents du pape, à qui il rapporte son aventure miraculeuse. Le pape, un cardinal et un chapelain se méfient de cet homme et cherchent à multiplier les rites d'exorcisme devant celui qui pourrait être un diable venu les corrompre. Le pape écoute Estienne raconter son histoire, mais le croit difficilement. Il consent donc à suivre le prévôt. Une fois à l'église du miracle, la Vierge, ses anges, Laurent et Agnès lui apparaissent. Le pape demande pardon à Estienne pour n'avoir pas cru sans voir. On fait dire une messe tandis que l'archidiacre est porté en paradis. Au ciel, Dieu et Laurent se félicitent de cette heureuse issue.

Deux Serventois

XV – *Miracle de un enfant que Nostre Dame resucita* ***joué en 1353***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame conment un enfant resucita entre les braz de sa mére que l'en vouloit ardoir pour ce qu'elle l'avoit noié.* »

- Source principale : inconnue

- Sermon intra-diégétique (sans texte)

Un couple de bourgeois aisés se désole de ne pas réussir à concevoir un enfant. L'époux conseille à sa femme d'accepter de s'en remettre à la volonté divine. Ils se rendent ensuite à la messe pour y entendre un sermon, accompagnés de leurs serviteurs respectifs, Gençon et Agnesot. À l'église, chacun des deux époux se fend d'une prière la Vierge. Tandis qu'elle prie, l'épouse se demande si elle n'est pas déjà enceinte. L'époux doit quitter le lieu saint pour affaires. Dieu a écouté ces prières qui sont montées à lui et informe Notre-Dame du souhait de ses fidèles. La Vierge demande à son fils d'exaucer leurs vœux ; Dieu lui répond que l'épouse a déjà conçu, sans le savoir. Il refuse cependant de dire à sa mère si cette conception apportera ou non le bonheur au couple. Toujours à l'église, la dame sent l'enfant bouger. Elle repart chez elle avec sa chambrière. Déjà au logis, le serviteur Gençon se plaint de la faim tandis que son maître lui enjoint d'attendre. C'est alors que la femme de ce dernier arrive et lui annonce la bonne nouvelle : elle est enceinte depuis deux mois, mais elle ne souhaitait le lui apprendre que lorsqu'elle en serait certaine. Soudain, une forte douleur anime la jeune femme. Son mari lui dit de se réjouir de ces douleurs prouvant que l'enfant est en vie, mais lui conseille de ne plus sortir, sinon pour aller à la messe. Le cousin de l'époux vient lui rendre visite. Il décide le maître de maison à l'accompagner durant deux mois en Flandres, pour le commerce. Les deux personnages entament leur périple en se rendant à la taverne de *Petillon*.

Ailleurs dans la ville, le comte cherche un juge pour ses terres. On lui conseille le maire de Tortevoye, qui s'est jadis distingué par ses qualités et sa probité. Ce dernier est donc nommé baillis des terres du comte, charge qu'il reçoit avec beaucoup d'humilité. Chez le couple de bourgeois, le temps est venu pour la dame d'accoucher. La jeune femme se plaint de fortes douleurs aux reins. Agnesot envoie Gençon chercher la sage-femme. Ce dernier accomplit cette tâche avec diligence. L'accoucheuse, Berthe, le suit avec entrain en pensant à cette tâche lucrative. Elle évoque toutefois son étonnement d'avoir vu le matin même la dame à la messe. Retour au logis. Les douleurs de la dame ne faiblissent pas, et Agnesot la réconforte tant qu'elle peut. Berthe arrive alors, la rassure, et lui demande de poser un livre de Sainte Marguerite sur sa poitrine pour la protéger dans ce moment difficile. C'est à cet instant que l'époux franchit le seuil de la maison. Agnesot lui apprend que le travail est difficile : l'homme prie la Vierge de sauver son épouse et jure de faire un pèlerinage si Notre-Dame accède à son vœu. Du côté des femmes, on s'affaire autour de la maîtresse qui est bientôt délivrée. L'accoucheuse et Agnesot s'empressent d'aller faire baptiser l'enfant chétif, au cas où il ne survivrait pas. Sur leur chemin, elles rencontrent l'époux qu'elles prient de les accompagner à l'église. De retour au logis, l'accoucheuse prend son congé et l'époux se met en route pour le pèlerinage promis. Agnesot, de son côté, prépare un bain pour délasser la jeune mère. Chez le comte, on discute des affaires juridiques du pays. Le baillis commande au sergent d'aller arrêter un certain Lupin Coquet qui s'est rendu coupable d'un crime. Dans la maison bourgeoise, la dame se repose. Elle demande à prendre l'enfant dans son bain, et qu'on aille chercher son amie Marie. Agnesot donne le nourrisson à la mère et s'absente demander l'amie. De son côté, le sergent cherche le fameux Lupin Coquet. Les deux scènes se rejoignent alors : la dame, fatiguée d'attendre sa chambrière dans son bain, s'endort et noie l'enfant qu'elle tenait dans ses bras. Lorsqu'elle revient, Agnesot constate le malheur et pousse de hauts cris. Le sergent, alarmé, entre dans la demeure. Témoin du drame, il veut en punir l'auteure : il assigne la mère à résidence le temps d'aller chercher le juge. Agnesot mène la dame dans son lit. De retour au lieu du drame, le sergent et le juge recueillent la confession de la dame. Ils constatent ensuite la mort du nourrisson en prenant Agnesot pour témoin. Enfin, ils emmènent la dame qui confie la garde de sa maison à sa servante. Pris d'une certaine pitié pour la mère infanticide, le juge et son sergent renoncent à lui passer les fers. Chacune de leur côté, la dame et la femme de chambre se plaignent amèrement et prient la Vierge. La mère entrevoit son destin d'une manière bien sombre et se croit condamnée à mourir pour cet accident. Elle est emprisonnée. Dans sa cellule, la femme se répand en lamentations, en prières à la Vierge et s'adresse à son époux parti en pèlerinage. Chez les puissants, il s'agit désormais de rendre justice : un chevalier demande au comte d'aller tenir ses assises au château. Là-bas, le comte est reçu par le baillis et un avocat. Les plaids commencent. La dame est amenée devant cette assemblée par le

sergent. Le chevalier énonce la loi au regard du crime commis et requiert de condamner la coupable au bûcher. La dame leur demande cependant de considérer les circonstances de son crime et demande leur miséricorde. Le comte prend alors pitié d'elle. L'avocat lui rappelle néanmoins que s'il ne rend pas justice, le roi pourra venir réclamer ses terres. Le chevalier se range à l'avis de ce dernier et tous deux font plier le comte. Le sergent va donc chercher le bourreau. Sur son chemin, alors qu'il crie la nouvelle, le sergent rencontre le cousin du mari qui apprend ainsi l'accident. Celui-ci se lamente et part dans la campagne pour éviter de voir mourir cette femme qu'il apprécie. Gençon et l'époux reviennent alors du pèlerinage. L'époux demande à Gençon d'aller chercher son cousin pour qu'il lui conte les nouvelles du pays. Le cousin, ayant reçu Gençon, lui dit qu'il venir annoncer la triste nouvelle à l'époux en personne. Très inquiet par le sort de son épouse, le mari se rend à l'église pour prier la Vierge, tandis qu'il demande à son cousin d'aller auprès de sa femme recueillir ses confessions, ses regrets. Dieu le voit, et envoie auprès de lui Notre-Dame, accompagnée par les saints Eloi, Jehan et Agnès, en plus de ses anges. La Vierge rassure le bourgeois en lui affirmant qu'il ne s'agit que d'une épreuve et que Dieu lui enverra bientôt une grande joie, à la hauteur de son malheur. L'époux l'entend et affirme ne vouloir que ce que Dieu veut. Notre-Dame retourne alors au Paradis et l'époux se rend compte que la dame (qu'il n'a pas reconnue comme étant la Vierge) a mystérieusement disparu. L'heure de la mort de l'épouse cependant approche. Cette dernière réclame au baillis de parler quelques instants à son enfant qu'elle souhaite prendre dans ses bras sur le bûcher. Alors que les flammes l'approchent et que la mère embrasse son petit, l'enfant se met à crier. L'accusée est aussitôt délivrée. Le cousin rapporte la nouvelle au mari éploré. Du comte au chevalier, du baillis au sergent, tous ceux qui condamnèrent la jeune femme lui enjoignent d'aller remercier la Vierge pour ce miracle. La dame jure une fidélité éternelle à Notre-Dame en se mettant à son service. Pour remercier la grâce qui leur a été faite, le mari et son épouse décident d'effectuer un pèlerinage jusqu'à Notre-Dame De Fineterre. Ils laissent au baillis et à un cousin la garde de leur enfant, le soin de leur logis et de leurs biens.

Un Serventois

XVI – ***Miracle de la mère du pape*** ***joué en 1355***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de la mére d'un pape qui tant s'enorgueilly pour son filz pape et pour ses deux autres filz cardinaulx qu'elle se reputa greigneur que Nostre Dame, dont elle ot depuis telle contriccion et en fist telle penitence que Nostre Dame la receut a mercy.* »

- Source principale : inconnue ; analogue : *Chroniques de l'église de ND. De Liesse*[5]

5 Voir Graham A. Runnalls, *Le Miracle de l'enfant ressuscité : quinzième des Miracles de Nostre Dame par personnages.*, Genève, Droz, 1972, vol.182, p. XLII-LIV.

- Sermon intra-diégétique (sans texte)

La mère du pape demande au clerc Robin si un sermon se prépare. Interrogé par le clerc, le curé annonce l'arrivée d'un docteur en théologie. Prétendant qu'elle ne peut plus paraître en public autrement que dans une pompe exceptionnelle, la mère se fait apprêter par sa demoiselle, Ysabel, pour aller écouter le prêche. Pendant qu'elle se prépare, la mère du pape se félicite de sa grande réputation, de sa sagesse et de son lignage. Le clerc essaie de la contredire, mais la femme s'entête en essayant de démontrer sa supériorité sur la Vierge. Gênée, Ysabel lui demande de se rendre au sermon et de ne plus évoquer ce sujet. Mais la mère s'entête dans son orgueil en affirmant au moins égaler la mère de Dieu en dignité. À l'église, la mère du pape choisit une place pour être vue et non pour prier. Après le sermon, Ysabel et Robin admirent la force argumentative du discours du prêcheur. Grâce à lui, la mère du pape prend tout à coup conscience de sa folie. Saisie d'un grand remords, elle va se confesser auprès du curé, lui explique son ingratitude, son orgueil, sa perversion et ses faux arguments où elle jurait être supérieure à la Vierge car elle possédait trois fils, et Notre Dame un seul. Compte tenu de la gravité du péché, il est impossible au curé de l'absoudre. Le clerc la dirige vers le confesseur du pape. Entrée en grande pompe, la mère du pape sort de l'église en évitant tout tapage. Elle refuse même de manger. Arrivée auprès du confesseur, la mère du pape formule une nouvelle confession, où elle se montre encore plus dure avec elle-même. Le confesseur ne la contredit pas : son péché d'orgueil est très grave, identique à celui de Sathan. Il ne peut donc l'absoudre sans demander conseil au pape. La mère, par zèle, veut demander d'abord conseil à ses deux fils cardinaux. Le confesseur rapporte aux deux cardinaux le péché de leur mère. Les trois clercs sont déconcertés par la réponse à apporter à un péché de si grande envergure. Selon l'un deux, la pénitence doit toujours être à la mesure du péché commis : dans ce cas, elle doit donc être extrême. Enfin, la mère arrive auprès du pape pour se confesser de nouveau. Le saint Père conclut lui aussi à la gravité extrême du péché commis par sa mère et doute même qu'il soit pardonnable. Il la lance donc sur les routes des pèlerinages – Sainte Catherine, Saint Jacques et Saint Gilles – pour une durée de dix ans ; il ajoute qu'il lui sera interdit de rester plus d'une nuit en un même lieu si elle veut espérer obtenir l'absolution. La pécheresse quitte ses trois fils tandis que l'un d'eux reproche au souverain pontife sa dureté. Une fois chez elle, la mère revêt les vêtements du pèlerin, les plus pauvres qu'elle puisse trouver, avant de laisser son hôtel particulier à la garde du clerc Robin et de sa demoiselle, qui ne peut cacher ses larmes. Les deux personnages s'étonnent de ce changement radical puis retournent à leur besogne. Sur la route du pèlerinage, la mère du pape prie Dieu et la Vierge. De leur côté, les diables Sathan et Belial se désolent d'avoir échoué à faire tomber la protagoniste. Belial rassure son compère en lui promettant d'essayer un nouveau piège. Sur le

chemin, la mère du pape se plaint de ses souffrances et s'en remet à la protection de Dieu. Belial se présente alors à elle sous les traits d'un homme. Il lui fait croire que son fils regrette sa décision et s'inquiète pour sa mère, si habituée au confort : il veut qu'elle rentre chez elle. La femme est en proie au doute, mais elle se signe et prononce un *in nomine patris* qui met le diable en fuite. La femme s'étonne de la soudaine disparition de l'homme et comprend alors la supercherie. Belial rentre déconfit auprès de Sathan qui projette un nouveau tour : séduire le pape. Arrivé auprès du pape, Sathan, empruntant comme Belial les traits d'un homme, prétend que sa mère a délaissé la foi chrétienne pour la sarrasine et accuse le fils d'avoir mené sa mère à l'hérésie. Mais le pape peine à croire l'homme et démasque rapidement le diable : il le met en fuite en demandant à l'assemblée des cardinaux de faire le signe de croix. De son côté, la mère du pape s'est évertuée à réaliser une pénitence exemplaire : elle s'est rendue au Saint-Sépulcre, au Mont Sinaï, à Saint Nicolas et veut encore aller en Galice. Mais le chemin est difficile ; seulement trois des dix ans de pénitence imposés par son fils se sont écoulés. Par une nuit trop froide, elle tombe exténuée. Un ânier croise son chemin et la mère du pape, sentant la mort arriver, le prie de lui amener un prêtre. L'homme accepte, mais le prêtre refuse de se déplacer par ce temps et il lui rit au nez. L'ânier revient auprès de la pénitente, lui explique que le prêtre ne veut pas se déplacer et ne souhaite que la recevoir chez lui. Mais la femme lui explique qu'il lui est interdit de se déplacer ailleurs que là où la nuit l'a surprise. L'ânier compatissant retourne demander le prêtre qui s'entête à refuser sa requête. La pénitente meurt alors, mais Marie, accompagnée de ses anges vient recueillir son âme. Là où la pénitente a trépassé, le cortège céleste fait descendre une *chapelle*, sorte de canopée funéraire. Les anges accompagnent ensuite la descente de la Vierge venant auprès de sa protégée et chantent pour elle tandis qu'ils installent des bougies pour honorer la mémoire de la défunte. L'ânier revient une dernière fois auprès de la mère du pape. Il remarque la lumière et entend les chants. Il court avertir le prêtre, mais celui-ci se met en colère et renvoie l'homme de façon rude. L'ânier lui annonce alors qu'il a manqué un miracle. Le curé se déplace enfin et constate les effets du miracle. Pris de peur d'être damné pour sa paresse, le clerc s'empresse de se rendre chez le pape pour faire pénitence. Deux mois plus tard, l'homme arrive à Rome et confesse son péché au pape. C'est ainsi que le souverain pontife apprend la mort de sa mère. Il se réjouit de sa fin glorieuse puis va annoncer l'heureuse nouvelle à ses frères cardinaux.

XVII – *Miracle d'un paroissian exconmenié* ***joué en 1356***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un parroissian esconmenié que Nostre Dame absolu a la requeste du bon fol d'Alixandrie*. »

- Source principale : *Miracles de Nostre Dame,* Gautier de Coinci (I, 36) ; *Vie des Pères* (« Fou », X).

Le fils de l'empereur d'Alexandrie se lamente d'avoir été trop intéressé par les vanités terrestres. Il cherche à trouver conseil pour son rachat. Ailleurs, dans une autre ville, un curé adresse de forts reproches à Godart, simple paroissien, pour son manque de piété. L'homme entêté défie le prêtre de l'excommunier. De son côté, le fils de l'empereur se rend auprès d'un ermite à qui il conte son histoire : la mort de ses deux parents lui a fait prendre conscience de l'erreur dans laquelle il vivait jusqu'à présent. Constatant la vertu du jeune homme, l'ermite accorde bien vite son pardon. Le fils regagne le palais, décidé à devenir fou pour Dieu. Godart se comporte bien différemment : tandis qu'il continue à menacer le prêtre, le curé avertit de nouveau son paroissien des dangers de l'impiété. Il finit par l'excommunier. Le prêtre, cherchant malgré tout à sauver son paroissien, décide d'effectuer un pèlerinage à Saint-Jacques afin de gagner la mansuétude divine. Il confie pendant son absence la paroisse au clerc Lorin. Le fol, de son côté, fait un étrange rêve : il y chevauchait un boeuf qui l'emmenait vers une troupe de diables. Il interprète le songe comme un mauvais présage et décide de revenir sur ses pas. C'est alors que le jeune homme arrive auprès d'un groupe de *compagnons* qui, l'entendant tenir d'étranges propos, le malmènent : l'un veut le rouer de coups, le second le ridiculiser en lui attachant une lettre dans le dos. Le fou pleure et rit de la mésaventure, mais résiste à l'assaut. Au paradis, la Vierge convoque Gabriel et Raphaël pour qu'ils mènent auprès d'elle le prêtre de Godart, qui l'a servie avec amour : sur terre, dix semaines se sont écoulées et le curé de Godart est mort sur le chemin de Saint-Jacques. Un nouveau curé prend ses fonctions et se renseigne auprès d'un clerc des paroissiens qui auraient besoin d'être guidés sur la bonne voie. Le clerc le dirige vers Godart. D'abord indifférent aux paroles du prêtre, le paroissien excommunié accepte enfin de se faire pénitent lorsque le second prêtre lui fait réaliser que l'ancien curé est mort sans l'avoir absous. Le curé l'envoie à Rome auprès du pénitencier du pape, ce que Godart accepte de bonne volonté. À Alexandrie, le fol endure une nouvelle fois les humiliations des compagnons : barbouillé de terre et de boue, le jeune homme adopte un discours incohérent auprès de ses agresseurs. Une fois seul, le fol se défait de son rôle et retrouve la raison pour prier la Vierge, avant de retourner dans son logis. Godart arrive au pénitencier du pape qui l'envoie auprès d'un ermite égyptien, plus « sage » que lui. Le pénitencier remet à Godart une lettre résumant le cas du paroissien excommunié. En Égypte, le fol se glisse discrètement dans une église pour prier la Vierge. Celle-ci l'entend et descend auprès de lui en compagnie de ses anges. Godart arrive auprès de l'ermite et lui raconte son histoire. L'ermite l'écoute, constate la gravité de ses péchés mais dit à Godart qu'il ne lui appartient pas de l'absoudre. Il lui recommande alors d'aller à Alexandrie auprès

du fou pour Dieu qui a délaissé sa famille et son palais pour vivre en marge du monde, méprisé par les hommes, aimé de Dieu. Godart arrive à Alexandrie : il rencontre le fol sans être sûr de son identité. Il le suit : il voit les outrages qu'il subit, puis comment il prie en cachette la Vierge. Godart se dévoile alors et raconte son histoire et donne au fou la lettre du pénitencier, avant d'aller prier tous deux Nostre Dame. La Vierge, répondant à l'appel, descend avec ses anges, saint Jehan et le curé mort. Elle s'adresse au fol pour mettre au défi Godart : elle ne le pardonnera que s'il parvient à identifier le curé parmi la troupe céleste. Godart réussit. Toute la compagnie absout le pénitent ; Nostre Dame lui enjoint de la prier et de devenir ermite, ce que Godart accepte volontiers. Le pénitent veut même devenir fou pour Dieu, comme le fol qui l'a sauvé. Mais le *bon fol d'Alixandrie* refuse et emmène Godart chez un ermite.

XVIII – *Miracle de Theodore* ***joué en 1357***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'une femme nommée Theodore qui pour son pechié se mist en habit de homme et pour sa penance faire devint moine et fut tenue pour homme jusques après sa mort.* »
- Source principale : *Legenda Aurea*, CXXIII[6]
- sermon intra-diégétique

Une femme, Théodore, recommande à Dieu son époux qui part en guerre. De son côté, l'amant s'apprête à déclarer sa flamme à Théodore. Il arrive auprès de la jeune femme, lui promet robes et bijoux. En bonne chrétienne, Théodore refuse ses avances. L'amant n'accepte pas la défaite et va chercher de l'aide auprès d'une mère maquerelle pour parvenir à ses fins. Il conclut avec elle un marché : si elle réussit à convaincre la jeune femme, il la récompensera d'une robe. La mère maquerelle trouve Théodore seule et tente de la persuader. Théodore refuse de trahir son époux, car Dieu voit tout. Sauf la nuit, affirme la mère maquerelle... Théodore la croit et cède. La mère annonce la bonne nouvelle à l'amant. Les acolytes vont fêter leur victoire autour d'un bon repas. Théodore passe la nuit avec l'amant. Le lendemain, un « quéreur de sermons » propose à la jeune femme de venir écouter Guillaume Rousée, prêcheur de renom. Théodore s'y rend, entend le sermon et est prise d'un violent repentir. Elle se perd en lamentations. C'est alors que l'époux revient et surprend sa femme dans cet état. Il cherche à comprendre, mais Théodore le fuit. La jeune femme se rend dans une abbaye et demande à l'abbesse son avis : a-t-elle vraiment péché ? Théodore demande qu'on lui apporte la Bible et laisse tomber son doigt sur ces mots : *Quod scripsi*, *scripsi.* La réponse

6 Jacques de Voragine , *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, Johann Georg Theodor Graesse, *op. cit*. 1969, p. 397.

est claire : Dieu voit tout, en tous temps. De son côté, l'époux est éperdu et cherche désespérément sa femme. Mais Théodore a décidé d'abandonner sa vie et ses biens : elle prend l'habit d'homme et erre jusqu'à trouver une abbaye où elle se fait moine. Un jour, on l'envoie chercher de l'huile à Rougeval : Theodore sort alors de l'abbaye pour entreprendre le voyage. Au Paradis, Dieu commande à Gabriel de dire à l'époux où il peut trouver sa femme. L'ange descend en compagnie de saint Pierre et saint Paul. L'époux va à la rencontre de son épouse. Théodore l'aperçoit et hésite à le saluer. Lorsqu'elle s'y résout, son époux ne la reconnaît pas. Déçu de n'avoir pas vu sa femme, le mari abandonné pense alors avoir été le jouet d'une plaisanterie. Dieu mande Michel pour que celui-ci aille lui confirmer qu'il a bien vu Théodore sans la reconnaître. Le mari continue à se désespérer et ne sait plus où chercher son épouse disparue. De son côté, Théodore arrive à une auberge où elle choisit de passer la nuit. L'aubergiste et sa fille reçoivent le moine avec amabilité. Mais, le repas terminé, la jeune fille propose à Théodore, qu'elle croit être un homme, de passer la nuit avec elle. Théodore refuse catégoriquement. Par dépit, la jeune fille se jette dans les bras du valet Guillot. Le jeune homme ne peut toutefois pas s'éterniser : il doit seller la monture de Théodore dès le petit matin. Théodore est de retour et présente son huile à l'abbé qui s'en réjouit. La pénitence de Théodore n'a pas raison de sa culpabilité : la jeune femme continue à se lamenter sur son péché dans le secret de sa cellule. À l'auberge, la jeune fille se lamente également sur son sort : elle est tombée enceinte. Elle se rend chez sa tante pour accoucher et, désirant se venger du moine qui l'a rejetée, elle accuse Théodore d'en être le père. C'est désormais l'aubergiste qui cherche sa fille. Il interroge son valet, qui l'envoie vers l'abbaye. La fille revient à l'auberge avec l'enfant et réitère son mensonge : le père promet de se venger de Théodore. Il se rend à l'abbaye et confie l'enfant à l'abbé qui le donne à Théodore, pour le punir, avant de chasser de l'abbaye celle qu'il pense être un mauvais moine. Théodore se lamente mais comprend ce nouveau signe envoyé par Dieu. Le diable se désespère de ne réussir à faire tomber Théodore dans les pièges qu'il lui tend. Il invente un nouveau stratagème : il se présente à elle et lui annonce que son mari, désemparé par sa disparition, est prêt à la pardonner. Théodore refuse l'invitation. Désormais sans abri, la jeune femme s'inquiète pour elle et l'enfant. Aussi Marie demande à Dieu l'autorisation de descendre auprès d'elle pour la réconforter. La Vierge se présente à Théodore et lui annonce que cette adversité sera de courte durée : elle sera récompensée pour sa persévérance. C'est alors que l'enfant confié à Théodore se met à parler, et dit que Nostre Dame lui a donné une pomme et lui en a promis d'autres. Sept années s'écoulent : Théodore, déguisée en moine, parcourt les routes en compagnie de son fils adoptif. L'abbé admire l'humilité du moine et le prend en pitié : il fait revenir Théodore, lui offre la plus belle cellule et offre à son fils de prendre lui aussi l'habit de moine. Dieu vient annoncer à Théodore par l'entremise de Gabriel qu'elle va bientôt mourir et monter au Paradis. Théodore réclame alors

auprès d'elle son fils adoptif pour lui faire quelques recommandations avant de mourir. Dieu vient bientôt chercher la pénitente pour l'emmener au Ciel, en compagnie de sa mère et de ses anges, tandis que le fils se lamente et reste auprès de son « père » défunt. L'abbé se réveille et raconte son rêve, dans lequel il assistait aux préparatifs des noces de Théodore, vêtue des habits de la mariée et assise sur un lit, en présence de toute la cohorte céleste. Une voix lui a chuchoté que Théodore n'était pas responsable du péché dont on l'a accusée. Dieu demande à l'ange Michel d'aller chercher l'époux de Théodore et de l'amener près d'elle. Le fils vient annoncer à l'abbé que leur moine est mort. L'abbé se rend à son chevet et découvre la véritable identité du moine. Puisque Théodore était une femme, elle n'a pas pu commettre le péché dont on l'a accusée. L'abbé réclame l'hôte auprès de lui et lui confie l'enfant. Enfin, le mari arrive et constate la mort de sa femme. Pour rendre hommage à la vertu de son épouse, il se fait moine à son tour.

Deux Serventois

XIX – *Miracle d'un chanoine qui se maria* ***joué en 1361***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un chanoinne qui par l'ennortement de ses amis se maria, puis laissa sa femme pour servir Nostre Dame*. »
- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (II, 29)
- Sermon intra-diégétique

Un écuyer prévient un chanoine qu'un maître prédicateur s'apprête à prêcher à l'église. Le jeune religieux s'y rend ; le sermon lui inspire de pieux sentiments qu'il déclare à la Vierge au cours de longues prières. La vie dévote que mène le jeune homme n'est pas vue d'un bon œil par son oncle, qui se désole de voir son neveu se désintéresser des biens et des nombreuses terres qu'il possède. L'homme évoque la situation avec le cousin du jeune homme. Ils décident de s'entretenir avec le chanoine. L'écuyer va chercher le jeune homme. Le cousin et l'oncle essaient de le convaincre de se marier mais il refuse obstinément. L'oncle quitte la discussion : il doit se rendre chez sa dame, à Vaussemain, mais il propose de retourner vers le chanoine le lendemain pour voir si l'entretien a malgré tout porté ses fruits. De son côté, le chanoine réfléchit : l'inquiétude de sa famille ne l'a pas laissé indifférent. Privé d'appétit, il quitte la table et se rend à l'église pour prier Notre-Dame. L'oncle, quant à lui, s'entretient avec son voisin. Celui-ci lui affirme avoir eu vent de la richesse de son neveu, et sait qu'il cherche à se marier ; le voisin refuse cependant de révéler d'où il tient cette information. L'oncle ne peut cacher qu'il aimerait que ce soit le cas. Il a même déjà une

idée de l'épouse idéale : la fille du *Barré de Saus*, un chevalier de grand renom. Il espère pouvoir convaincre son neveu avec une telle proposition. Le lendemain, l'oncle retourne voir son neveu et essaie de nouveau de le dissuader d'être prêtre. Cette fois, le jeune homme se laisse convaincre. Son oncle lui demande alors quelle épouse lui plairait : le jeune homme parle justement de la fille de *Saus*. Sans plus attendre, l'oncle se rend chez le chevalier qui lui réclame un délai d'une journée. Le chevalier appelle autour de lui son épouse et sa fille. Cette dernière accepte la proposition de l'oncle du chanoine. Le chevalier se montre toutefois libéral et demande à sa fille si son cœur est déjà pris. Le lendemain, l'oncle et le cousin reviennent pour obtenir la réponse du chevalier. Ils se réjouissent et vont prévenir le chanoine. Le jeune homme se réjouit de la nouvelle. La famille se déporte à présent sur les terres du seigneur de Sens, où le mariage doit être célébré. La noce se déroule. Deux ménestrels, Polet et Volant, discutent de leurs affaires, des difficultés du métier pendant cette guerre contre les Anglais. Le chanoine participe à la fête mais il est vite pris d'un fort sommeil. Il va se coucher. Tandis qu'il dort, Notre-Dame lui apparaît et lui fait une scène de jalousie : elle ne comprend pas pourquoi il l'a remplacée aussi facilement par une simple femme. De dépit, la Vierge lui promet alors que le lit paradisiaque qui l'attendait est désormais changé en un voyage pour l'enfer. Alors que la noce s'achève, la famille cherche l'époux. On se plaint de son impolitesse envers ceux qui ont participé à la noce et ont fait des présents. Trouvé par sa famille dans sa chambre, l'époux fait croire à sa belle-mère qu'il va rester chez lui, avec sa femme qui s'est couchée. Lorsque sonne none, le jeune homme décide de prendre la fuite, tandis que le reste de la famille a regagné la salle pour ranger l'argenterie ayant servi à la noce, par peur des vols. Le jeune homme erre et trouve refuge dans une cabane, en pleine forêt. Sa famille le cherche. Mais la jeune épousée a trouvé la lettre que le chanoine a déposée avant de partir. L'oncle la lit à haute voix. La jeune femme décide de prendre l'habit en mémoire de son époux si dévot.

Deux Serventois.

XX – *Miracle de saint Sevestre* ***joué en 1362***

- Incipit : « Cy conmence un miracle de saint Sevestre et de l'ampereur Constantin qu'il converti. »
- Source principale : ***L****egenda Aurea,* XII
- Sermon intra-diégétique (sans texte)

Saint Sylvestre discute avec ses clercs : il aimerait convertir l'empereur Constantin. L'un des clercs va justement prêcher auprès de la foule. Au palais, l'empereur est bien malade : il est atteint

de lèpre. Il demande à ses chevaliers d'aller chercher des médecins. On amène auprès de l'empereur Traçon et Zénophile. Le premier est très pessimiste quant à l'état de santé de Constantin. Le second propose un remède : Constantin pourrait guérir en prenant un bain dans le sang de nouveaux-nés. Les chevaliers de l'empereur sont donc envoyés à travers la ville à la recherche de bébés. Tandis que Burgot, Liégart et Gertus boivent un verre ensemble, un chevalier vient enlever leurs nourrissons. Les femmes ne parviennent pas à les en défendre. Le chevalier regagne le palais avec les nouveaux nés demandés par l'empereur. Mais les femmes l'ont suivi pour implorer la pitié du monarque. Constantin est touché par leurs supplications et hésite : à quoi bon avoir battu les barbares si c'est pour se conduire comme eux ? L'empereur préfère renoncer à une guérison incertaine que de sacrifier autant d'innocents. Les femmes retrouvent alors leurs enfants. Constantin leur offre des bijoux pour se faire pardonner, paie ses médecins puis, pris de fatigue, va dormir. Ses chevaliers l'aident à se coucher et prient leurs dieux d'aider l'empereur à guérir, avant d'aller manger avec les deux médecins. Au Paradis, Dieu demande à Paul et à Pierre d'aller dire à Constantin qu'il sera guéri pour avoir protégé les bébés. Pour cela, il doit aller voir Sylvestre, qui devra le baigner par trois fois. Constantin se réveille, demande aux chevaliers d'aller chercher Sylvestre, qu'il avait avait chassé dans la montagne. Voyant arriver la troupe de l'empereur, Sylvestre croit qu'on vient les chercher pour le faire mourir en martyr avec ses clercs. Il en remercie Dieu. Mystérieusement, les chevaliers ne font que lui demander de les suivre au palais. Le saint arrive auprès de Constantin, qui lui raconte son rêve. Sylvestre lui transmet les éléments essentiels de la foi avant de le baptiser. Constantin guérit sur le champ. L'empereur fait sa profession de foi, revêt de nouveaux habits puis regagne le palais où il écrit des lettres pour informer sa famille de sa conversion à la foi chrétienne . Il envoie d'abord un messager en Béthanie pour informer sa mère. Celle-ci délaisse les idoles mais ne parvient pas encore à se convertir pour cette foi qu'elle ne comprend pas. Le messager répète les paroles de sa mère à l'empereur. Constantin propose qu'on lui dise de venir au palais en compagnie de théologiens juifs pour qu'elle puisse comparer les religions juive et chrétienne et dissiper ses doutes. Helaine accepte et se fait accompagner d'Abraham, Anne, de Godolias et de Doech. En chemin, les docteurs se préparent à la controverse : ils doivent s'armer de malice contre ces Chrétiens qui ont pour eux Paul et Jehan, brillants écrivains de la Bible et notamment de l'Apocalypse. Les médecins Traçon et Zénophile sont désignés comme juges de la querelle. Les théologiens juifs posent à Sylvestre, seul face à ses trois adversaires, de multiples questions sur les principes de la foi chrétienne. Sylvestre y répond à chaque fois de façon brillante et claire. Par ses mots, Sylvestre conduit les docteurs juifs et les juges Traçon et Zénophile à la conversion. S'en suit la conversion des docteurs juifs et des juges païens Traçon et Zénophile. L'empereur constate que Sylvestre a été inspiré par Dieu pour convaincre ses opposants.

Deux Serventois

XXI – ***Miracle de Barlaam et Josaphat*** ***joué en 1363***

- Incipit : « C*y conmence un miracle de Nostre Dame de Barlaam, maistre d'ostel du roy Avennir, qui converti Josaphat, le fil du roy, et depuis converti Josaphat son pére le roy et touz ses gens*. »
- Source principale : *Legenda Aurea*, CLXXX
- Sermon intra-diégétique

Le roi Avennir demande à ses astrologues de prédire le futur de son fils Josaphat. Ces derniers lui prédisent un brillant avenir, mais en tant que Chrétien. Pour éviter que le prince ne se convertisse, Avennir décide de cloîtrer son fils dans une prison dorée. Il confie son éducation à des chevaliers qui doivent seulement songer à le divertir pour l'empêcher de penser à son avenir et au sens de la vie. Il est défendu à quiconque de mentionner Jésus-Christ. Un prêcheur arrive sur les terres du roi Avennir pour convertir cette terre de païens. Barlaam, le maître d'hôtel du roi, entend le sermon et se convertit à la foi chrétienne. L'homme part au désert. Resté en son palais, le roi demande des nouvelles de son fils. Le messager voit un des chevaliers chargés de l'éducation du jeune homme. Celui-ci confirme que, conformément aux recommandations du roi, le prince ne vit que dans la joie, le chant et la danse. Le messager demande à voir l'enfant, désormais grand et bien portant. Le messager rapporte ces nouvelles au roi et l'informe aussi du départ de Barlaam, son maître d 'hôtel. Le roi, furieux, demande au messager d'aller le trouver par les déserts d'Inde. Barlaam, prévenu par le messager, se rend auprès du roi. Arrivé au palais, le maître d'hôtel explique au roi les raisons pour lesquelles il s'est fait ermite. Avennir, irrité que Barlaam profite de cet entretien pour essayer de le convertir, le menace de le condamner au bûcher s'il ne quitte pas le palais. Dans son luxueux manoir, Josaphat se morfond : il ne comprend pas pourquoi son père le tient ainsi enfermé. Le jeune homme a perdu l'appétit. Le messager fait part au roi du désarroi de son fils. Avennir autorise le Prince à sortir pour lui rendre visite au palais. Sur le chemin qui le mène vers son père, Josaphat croise un malade puis un vieux mendiant qu'il interroge. Il découvre en un instant la misère, la vieillesse, le malheur. Arrivé au palais, le fils demande à aller se reposer au jardin. Le roi accepte ; Josaphat s'assoit et demande aux chevaliers de le laisser seul. Dieu voit la scène et demande à Gabriel de confier à Barlaam le soin de convertir Josaphat. Barlaam accepte mais, n'étant pas le bienvenu au palais, il décide de prendre l'habit de marchand. Il arrive devant un écuyer à qui il propose une pierre miraculeuse qui, lui raconte Barlaam,ne peut être vue que par un

homme vierge. L'écuyer le mène ainsi à Josaphat. Barlaam convertit le Prince grâce à trois paraboles : l'une des « trois amis », allégories de la richesse, de la famille et de la foi ; l'autre raconte l'histoire d'un jouvenceau qui fuit une femme riche pour en épouser une pauvre, mais très pieuse. Converti, Josaphat veut vivre avec Barlaam. Mais celui-ci refuse car l'ermite ne recherche ni l'enfermement, ni la mort. Barlaam retourne au désert de *Sennar.* Au palais, le roi apprend la conversion de son fils. Son conseiller Arachis lui suggère de remplacer Barlaam par Nachor, qui ressemble à l'ermite, et d'emprisonner Barlaam. Mais Dieu révèle le stratagème à Josaphat. Le fils refuse de revenir sur sa foi. Avennir propose alors à son fils une dispute théologique, faisant passer Nachor pour Barlaam. Si l'ermite gagne, il sera libéré. Sinon, Josaphat devra revenir à la religion païenne. Josaphat prévient le faux Barlaam, pour l'effrayer, que s'il perd il lui arrachera les yeux. Nachor raconte de manière confuse différents épisodes de la Bible. Josaphat révèle alors qu'il connaît son identité de maître d'astrologie. Ainsi confondu, Nachor se convertit à la religion chrétienne. Le roi apprend l'échec du piège par Théodas. Il imagine alors un nouveau plan : convertir Josaphat à la foi païenne grâce à une femme. Avennir convoque auprès d'elle la princesse Sanceline, qui arrive au palais accompagnée de sa suivante Lorine. Elle accepte la mission que lui confie le roi. Mais de nouveau, Josaphat saisit ses mauvaises intentions. Il la flatte sur sa beauté physique, mais regrette sa laideur d'âme. Sanceline promet au prince qu'elle sera chrétienne s'ils passent la nuit ensemble Troublé, Josaphat prie la Vierge qui lui dit de ne pas écouter ces paroles perfides. Le messager Théodas rapporte le nouvel échec au roi. Ensemble, ils vont parler à Josaphat qui agite devant eux la menace du jugement divin. Theodas prend peur Il veut se convertir et réussit à convaincre Avennir d'en faire autant. Tous ensemble, les hommes se rendent auprès de Barlaam, heureux de les initier à la foi chrétienne.

Deux Serventois

XXII – *Miracle de saint Panthaleon* ***joué en 1364***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de saint Panthaleon que un empereur fist decoler avec Hermolaus et ses deux compaignons qui l'avoient baptizé*. »
- Source principale : Vincent de Beauvais, *Miroir historial*, XIII, 15
- Sermon extra-diégétique

Eustore, le père de Panthaleon, veut que son fils apprenne un métier : il demande au médecin de le prendre en tant qu'apprenti. Maître Morin veut voir le jeune homme avant d'accéder à la demande : il accompagne le père chez lui, voit Panthaleon qu'il accepte de prendre pour sept ans

et dix deniers. Eustore impose pour seule condition à ce marché que Panthaleon revienne chaque jour dormir chez lui. L'apprentissage débute. Panthaleon doit observer son maître. Le soir venu, il se met en chemin pour retourner chez lui. Sur le chemin du retour, il croise Hermolaus, Hippocrate et Hérripé. Le premier parle à Panthaleon de la religion chrétienne. Le jeune païen est gagné par la foi. Hermolaus lui annonce qu'il aura le pouvoir de soigner quiconque en prononçant seulement le nom de Jésus. Panthaleon continue sa route et voit alors un enfant menacé par un serpent. Il prie Jésus et la bête meurt aussitôt tandis que l'enfant part en sautillant. L'apprenti médecin revient vers Hermolaus et lui demande de le baptiser. Ce dernier l'emmène à l'église saint Pol. Le père de Panthaleon se désespère de ne pas avoir vu son fils depuis sept jours. Il va demander à son cousin Gomas s'il l'aurait aperçu. Gomas lui explique que Maître Morin est parti pour dix jours et que Panthaleon doit se trouver avec lui. Le père part alors à la recherche de son fil en direction du Pas. Eustore rencontre alors son fils qui lui ment en affirmant bien avoir accompagné son maître. Panthaleon retourne auprès du médecin, à qui il ment aussi : il prétend avoir accompagné son père acheter des terres. L'apprentissage reprend. Maître Morin enseigne à Panthaleon l'art de faire des onguents. Maître Morin demande à son apprenti d'aller cueillir des herbes médicinales. Panthaleon mange et se met en route. Il retourne auprès de son père qui l'emmène dîner chez Le Page. Panthaleon, qui désire convertir son père, lui pose une question sur ses dieux à laquelle celui-ci ne sait répondre. Sur le chemin qui les mène chez eux, ils rencontrent un aveugle auquel le jeune homme redonne la vue grâce à sa nouvelle foi. L'aveugle guéri et le père souhaitent se convertir. Chez lui, Eustore détruit son idole de Mahomet avant de se mettre en route pour Jérusalem. Chez Maître Morin, un homme malade de la goutte arrive. Le médecin l'ausculte mais il ne peut le soigner. L'homme est furieux et repart. Maître Morin décide de le suivre. Sur son chemin, l'homme rencontre l'ancien aveugle qui lui raconte comment il a recouvré la vue. Il emmène le goutteux vers Panthaleon qui le guérit immédiatement. Maître Morin a vu la scène en secret et conçoit une vive jalousie à l'égard de son apprenti. Il décide de le dénoncer à l'empereur. Ce dernier envoie deux sergents pour l'arrêter, accompagnés de Maître Morin qui doit désigner le guérisseur chrétien. De nouveau au palais, l'empereur, accompagné de Maître Morin et des deux sergents, fait venir l'ancien aveugle et lui demande comment il a guéri. Lorsque l'ancien aveugle leur apprend que c'est grâce à Jésus et à son serviteur Panthaleon, il est condamné à la décollation. Panthaleon veut que le sergent lui cède le corps et propose de l'acheter quatre florins. L'empereur souhaite ensuite voir Panthaleon lui-même, qui accepte sans résistance. Il propose à l'empereur de lui faire la démonstration de ses dons. L'empereur demande deux prêtres païens pour défier Panthaleon. Les prêtres convoquent tour à tour leurs dieux pour guérir un bossu. Seul Panthaleon parvient à guérir le bossu, qui veut se convertir. L'empereur veut jeter Panthaleon en prison. Le jeune homme est attaché avec des cordes

avant d'être jeté dans un bain brûlant. Les deux soldats allument leurs torches mais leurs mains se paralysent et leurs torches ne cessent de s'éteindre. Puisque les deux premiers bourreaux sont invalides, les deux prêtres et Maître Morin s'occupent de faire bouillir Panthaleon à leur place. Dieu intervient en faisant mourir aussitôt les trois nouveaux bourreaux dans d'atroces souffrances tandis que Gabriel éteint le feu. L'empereur demande à Panthaleon d'aller chercher Hermolaus, qui l'a converti. Dieu et la Vierge viennent avertir Hermolaus que sa mort arrive, mais il suit Panthaleon. Face à l'empereur, Hermolaus révèle les noms d'Herripé et d'Hippocrate qui vont également être arrêtés. Les idoles du palais se mettent alors à trembler et se brisent. L'empereur demande de décapiter tous ces Chrétiens. Lorsque le bourreau lève l'épée sur Panthaleon, la lame se tord. Panthaleon, dans une dernière prière, pardonne le sergent avant que celui-ci ne le tue. Les différents miraculés viennent chercher les corps des martyrs au son du chant des anges.

XXIII – *Miracle d'Amis et Amille* ***joué en 1365***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'Amis et d'Amille, lequel Amille tua ses deux enfans pour gairir Amis son compaignon, qui estoit mesel ; et depuis les resuscita Nostre Dame.* »
- Source principale : *Amis et Amile*, chanson de geste.

Amis cherche son ami et son double, Amille, depuis sept ans. Sur son chemin, il rencontre un pèlerin qui justement l'a aperçu la veille. Amis suit le chemin du pèlerin, en direction de Paris. Les deux amis se retrouvent et se jurent une amitié éternelle. Ensemble, ils se rendent à Paris. Arrivés auprès du roi, ils lui offrent leur service. Le souverain les envoie se battre au bois de saint-Cloud. Un messager rapporte leur victoire au roi : Amis et Amille ont capturé Gombaut et Bernard, les deux souverains ennemis du monarque français. On conduit les prisonniers à la prison du Louvre, où les deux captifs se lamentent. Le roi veut récompenser les deux héros. Hardré, proche du roi, propose de donner sa fille Lubias à Amille. Le roi offre cette proposition à Amille, mais celui-ci refuse en affirmant qu' Amis la mérite davantage. On célèbre alors les noces. C'est alors que la fille du roi tombe amoureuse d'Amille, qui la repousse car ne veut pas trahir son roi. Alors la princesse se glisse dans la chambre d'Amille pour lui demander un baiser. Hardré surprend la scène et va les dénoncer. Le roi est furieux : il convoque Amille qui dément. Pour sauver son honneur, Hardré veut se battre en duel. Il demande à Grimaut d'etre son garant. Amille, quant à lui, vient d'une terre étrangère et n'a personne pour se porter caution. Avant que le héros ne s'en aille en trouver un, la reine consent à se porter garante pour lui, avec sa fille. Les deux femmes seront condamnées à mort si le combat tourne en la défaveur d'Amille. Ce dernier demande s'il peut retarder le combat pour aller prendre conseil auprès d'Amis. Amis jure face à la cour qu'il ne s'enfuira pas et quitte le palais.

Amille arrive chez Amis : ce dernier a fait un rêve, dans lequel un lion blessait son ami avant de se révéler être Hardré. Amis dit à son ami de prendre une demeure secrète avec son écuyer Ytier et que lui, Amis, le remplacera lors de ce duel. Amille lui conte toute l'affaire avant qu'Amis ne prenne le chemin du palais. Le duel se tient. Amis frappe Hardré de tant de coups qu'il s'écroule. Le roi rappelle au vaincu de crier merci au vainqueur pour garder la vie sauve. Mais Hardré se tait : il est déjà mort. Le roi offre donc sa fille à celui qu'il croit être Amille. Le roi contraint Amis à faire serment avant de partir chercher Amille pour le remplacer. Gabriel est ensuite envoyé par Dieu pour annoncer à Amis qu'il sera puni de lèpre, car il a fait un faux serment. On commence à préparer les noces d'Amille, à Riviers, dont il va devenir le comte. En outre, le roi donne un hôtel à Amille pour ses séjours parisiens. Quand Amis revient vers Amille, il lui donne un hanap exactement identique au sien afin qu'ils se reconnaissent en toutes circonstances. De son côté, Amis est seul, lépreux, abandonné par Lubias qui l'a trahi en répandant le bruit de sa maladie. Ses trois frères l'ont renié et il a été jeté hors de son comté. Il réclame la mort, son fidèle écuyer Ytier tâche de le faire revenir à la raison. Amille, marié à la fille du roi, prend ses quartiers à Paris. Il a deux beaux enfants : sa famille est unie et heureuse.Dieu dit à Michel d'annoncer à Amis comment guérir de la lèpre : il doit se baigner dans le sang des deux enfants d'Amille. L'archange descend auprès d'Amis, resté seul pendant qu'Ytier demande l'aumône pour lui et son maître. Amis se réjouit de trouver une issue à son malheur. Dans l'hôtel parisien d'Amille, l'épouse du comte prépare le repas avec Henry, leur écuyer.C'est alors qu'Amis passe devant l'hôtel d'Amille. Henry sort lui faire aumône et reconnaît dans les mains d'Amis, le hanap de son maître Amille. Pour la deuxième fois, les amis se reconnaissent. Amille présente son ami à sa femme qui le remercie de l'avoir délivrée avec sa mère du méchant Hardré, avant de partir à la messe. Désormais seul avec Amille, Amis explique à son ami comment il pourrait guérir de la lèpre. Se souvenant de la façon dont il l'a défendu, Amille accepte sans hésiter la requête d'Amis. Il part égorger ses enfants. Amis guérit. Sa femme revient de l'église et se réjouit de voir Amis en bonne santé. Mais Amille lui annonce la triste vérité et lui promet de quitter la maison. Henry arrive et rapporte qu'il a vu les petits, bien vivants, s'embrasser : Nostre Dame les a ressuscités, à la demande de Dieu. La joie est immense : Amis propose de se rendre à l'église pour offrir à la Vierge le poids de leurs enfants en cire. Sur le chemin, tous chantent le *Te Deum laudamus*.

XXIV – *Miracle de saint Ignace* ***joué en 1366***

- **Incipit** : « *Cy conmence un miracle de saint Ignace.* »
- **Source principale :** *Legenda Aurea*, XXXVII

- Sermon extra-diégétique

Le méchant empereur Trajan fait tonner sa haine contre les Chrétiens et leur religion, qu'il juge absurde. Il croise Ignace et demande sa confession : Ignace clame avec fierté qu'il est chrétien. Trajan fait arrêter Ignace par deux sergents, Gamache et Malassis. Abannes et Gondofore, fidèles d'Ignace à Antioche, se désespèrent pour lui et se promettent de le soutenir dans les tourments qui l'attendent. Malassis et Gamache frappent Ignace. L'empereur veut à tout prix qu'Ignace reprenne la loi païenne. On se moque de lui, on veut le faire devenir docteur ès « Mahon », docteur dans la foi païenne. Mais les coups ne sont d'aucune utilité : on passe alors aux charbons ardents. Dieu envoie ses anges pour aider Ignace. L'évêque d'Antioche affronte les charbons en proclamant l'aide de Dieu. Il rend l'empereur furieux : celui-ci le fait enfermer pour le punir. Gamache et Malassis le mènent dans sa cellule et surveillent la porte. L'empereur se pose des questions : pourquoi Ignace soutient-il avec tant d'ardeur sa foi, malgré les souffrances ? Trajan se jure de convertir Ignace en une semaine. De leur côté, Abannes et Gondofore admirent la patience d'Ignace à travers les souffrances. Ils arrivent à pénétrer dans sa cellule par la fenêtre. Là, Ignace leur dispense quelques éléments de foi, avant que ses amis ne se retirent. L'empereur fait sortir Ignace de sa cellule. De nouveau, on le force à revenir sur ses positions puis on lui arrache la peau du dos. Ignace faiblit, comme le remarque un des soldats qui le torturent, avant de retrouver une nouvelle détermination. On lui dit que ses plaies seront passées au vinaigre et salées. Les soldats qui participent à sa torture lui conseillent de revenir sur sa foi pour se sauver. L'empereur décide de l'enfermer pendant sept jours sans boire ni manger. Pour aider l'évêque, Dieu descend en compagnie de sa mère auprès d'un ermite à qui ils confient viande, pain et onguent pour venir en aide à Ignace. Comme l'ermite habite à mille lieues de Rome, les anges le transportent eux-mêmes jusque dans la cellule du saint. L'ermite le réconforte puis s'en va une fois qu'il est parfaitement guéri. Au bout de trois jours, Trajan fait sortir Ignace de sa cellule : il a l'air bien portant. Excédé, l'empereur fait venir les lions. Le garde de la ménagerie s'étonne de constater que les fauves refusent de manger le saint : ils se sont contentés de le tuer. Abannes et Gondofore récupèrent la dépouille tandis que Gabriel se charge d'accueillir l'âme du saint au paradis.

Deux Serventois

XXV – *Miracle de saint Valentin* ***joué en 1367***

- **Incipit** : « *Cy conmence un miracle de saint Valentin, que un empereur fist decoler devant sa table, et tantost s'estrangla l'empereur d'un os qui lui traversa la gorge, et dyables l'emportérent.* »

- Source principale : *Legenda Aurea*, XLIII (incertain)

- Sermon extra-diégétique

L'empereur donne au philosophe Caton le soin d'éduquer son fils. Alors qu'il est en classe, le fils de l'empereur se plaint d'être très malade. Pour le guérir, Caton réclame le secours des meilleurs guérisseurs. Cinq écoliers lui donnent conseil : Josias, l'un d'entre eux, lui parle d'un homme de Nervie, pays dont il vient, un homme saint qui guérit n'importe quel malade dès qu'il le touche. Mais le maître ne se voit pas emmener l'enfant auprès de ce saint. Dorech, deuxième écolier, a une idée : lui envoyer un cadeau – un joyau – pour lui signifier de venir ou adjoindre à ce cadeau une lettre précisant leur requête. Josephus, troisième écolier, approuve. Caton donne son accord. Buzi, quatrième écolier, se propose d'aller livrer le joyau avec le cinquième écolier. Caton leur donne un sac de florins et un joyau. Il recommande à ses élèves d'user d'un langage émouvant auprès du guérisseur. Les écoliers promettent à leur maître de revenir le jeudi suivant. Sur la route, les garçons s'inquiètent de l'état de santé du fils de l'empereur. Ils arrivent alors en Nervie et demandent leur chemin. Un Nervien leur dresse un portrait très élogieux de Valentin et leur indique la cahute du saint. Arrivés auprès du saint, les écoliers offrent leurs présents, mais Valentin les refuse. Il demande aux écoliers d'aller se promener pour qu'il réfléchisse à la réponse à fournir à leur demande. Les écoliers s'ébattent un peu, puis reviennent. Valentin accepte de les suivre à Rome. Buzi précède Valentin et l'autre écolier pour aller prévenir Caton de leur arrivée. Le maître de philosophie rejoint Valentin. Caton lui propose la moitié de ses biens s'il parvient à soigner le fils de l'empereur, mais Valentin refuse l'offre. Le fils de l'empereur guérit. Le saint convertit le maître et le convainc d'abandonner la logique et la science pour la théologie. Les écoliers se convertissent à leur tour. L'empereur souhaite voir son fils : il va le demander chez Caton. Le garçon vient au palais en compagnie des trois écoliers Josias, Dorech et Joséphus. Le fils remarque ingénument qu'un sergent a salué son père de la mauvaise manière en le recommandant aux dieux et non à Dieu. Il s'explique ensuite sur sa nouvelle foi. Les trois écoliers qui l'accompagnent sont jetés en prison. Vuidebource est leur geôlier. L'empereur demande à voir Valentin. Celui-ci vient auprès de l'empereur devant lequel il proclame sa foi. On mène devant le saint les trois écoliers. Valentin est alors condamné à mort. Pour le dissuader *in extremis*, on lui dit que les trois écoliers se feront décapiter devant ses yeux. Valentin les réconforte mais ne revient pas sur sa foi. Dieu envoie sa mère récupérer les âmes des enfants en compagnie des anges. L'empereur et ses chevaliers entendent ce doux son sans comprendre d'où il provient. Valentin est battu par deux sergents. Le geôlier Vuidebource l'attache à un poteau dans la cour du palais tandis qu'on dresse la table de l'empereur. Valentin est battu sans relâche. C'est alors que les écoliers remarquent que le peuple

vient en nombre demander au saint le baptême chrétien. L'empereur demande de nouveau à s'entretenir avec Valentin, avant de décider de le mettre à mort ainsi que tous ceux qui se disent chrétiens. Mais, tandis qu'il s'est attablé, l'empereur s'étouffe avec un os. Deux diables viennent le chercher. Le fils de l'empereur, couvert de honte devant la cruauté de son père et sa mort infâmante, veut s'exiler au château de Bellevoy. Mais il ne voit plus le corps de son père : il conclut à un enchantement. Le geôlier Vuidebource veut toutefois exécuter la tâche qu'on lui a confiée. Il s'apprête à couper la tête de Valentin ; le saint demande cependant quelques instants pour prier. Pendant ce temps, Dieu fait descendre Michel et Gabriel pour recueillir l'âme de Valentin. Vuidebource, quant à lui, est emmené par les diables. Les écoliers emmènent la dépouille de Valentin chez Caton. Pendant ce temps, le deuxième ange emmène l'âme de Valentin au Ciel, en disant une prière.

Deux Serventois

XXVI – ***Miracle de une femme que Nostre Dame garda d'estre arse joué en 1368***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame, conment elle garda une femme d'estre arse*. »
- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (II, 26)
- Sermon intra-diégétique

Guillaume, maire de Chiefvi, doit aller rendre visite à ses ouvriers. Sa fille demande à l'accompagner. Guibour, femme de Guillaume, se rend quant à elle à l'église pour écouter un sermon. Elle écoute dévotement. Après le prêche, elle rencontre ses voisins, qui lui disent qu'une rumeur court sur elle : Aubin, son gendre, serait son amant. Guibour, très inquiète par le scandale qui pourrait éclater, se lamente et perd la raison. De leur côté, deux faucheurs discutent : ils recherchent du travail. Guibour arrive vers eux pour leur proposer un fauchage singulier : tuer son gendre, pour faire cesser les rumeurs dont elle fait l'objet. Elle fait entrer les deux hommes dans son cellier, leur dit d'attendre l'arrivée de la victime puis de n'utiliser aucune arme : il faut l'étrangler pour ne laisser aucune trace. Les faucheurs s'exécutent et couchent le mort dans son lit pour faire croire à une grasse matinée. Guillaume et sa fille reviennent. Ils ont faim et veulent passer à table. La fille va réveiller son époux et constate sa mort. Les cris ameutent les voisins. L'un d'entre eux va chercher un cercueil. Un sergent, passant par là, apprend la nouvelle et s'étonne de la mort d'Aubin. Il prévient le baillis. Celui-ci arrive, inspecte le corps du gendre et remarque que celui-ci a été

étranglé. Toute la famille est arrêtée. Le baillis interroge Guibour, qui passe très vite à l'aveu. On relâche Guillaume et sa fille, qui s'en vont à Limoges et à Nostre Dame de Fineterre prier pour la mère. Le frère d'Aubin réclame qu'on fasse justice. On appelle alors le bourreau et le bûcher se prépare. Mais Nostre Dame veut protéger celle qui lui a toujours été fidèle. Le feu ne prend pas. Guibour est finalement libérée, le baillis se prosterne devant cette femme reconnue désormais par tous comme « sainte ». Le jour de la Chandeleur, Guibour donne ses biens et son manteau aux pauvres et aux malades. Vêtue désormais pauvrement, Guibour ne peut se rendre à l'église. Le Ciel descend alors à elle pour organiser une messe : Nostre Dame, saint Jehan, saint Vincent, Michel et Gabrielle entourent Guibour. Elle reçoit un cierge, qu'elle doit venir offrir à Nostre Dame. Par trois fois, on demande à Guibour de délivrer son présent. Gabriel finit par lui arracher le cierge des mains. Ce faisant, il en arrache la moitié. Tous comprennent que c'est par dévotion que Guibour souhaitait garder le cierge auprès de son cœur. Guibour s'éveille de ce songe et raconte la messe céleste qui vient de se dérouler. Deux nonnes viennent chercher Guibour pour qu'elle abandonne la vie civile et prenne l'habit de nonne. Ensemble, elles entonnent un chant en l'honneur de la nouvelle Ève, Marie.

Deux Serventois

XXVII – *Miracle de l'empereris de Romme* ***joué en 1369***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de l'empereris de Romme que le frére de l'empereur accusa pour la fere destruire, pour ce qu'elle n'avoit volu faire sa voulenté et depuis devint mesel, et la dame le garit quant il ot regehy son meffait.* »
- **Source principale** : *Miracles de Nostre Dame,* Gautier de Coinci (II, 27)
- **Sermon intra-diégétique**

L'impératrice prie Dieu de vouloir redonner la santé à son époux malade. Celui-ci lui demande de se rendre à l'église pour lui. Accompagnée du chevalier Brun, du sergent d'armes Morin et de sa suivante Ysabel, l'impératrice va y écouter un sermon. Séduite par le prêche, elle demande l'avis de sa suivante. L'impératrice réitère ses prières : en récompense de sa foi, elle demande à Dieu de guérir son époux. Le petit groupe retourne ensuite au palais. Au palais, l'empereur s'habille : il est guéri. Sa femme s'étonne et lui demande ce qu'il a promis en échange à Dieu : l'époux a juré à Dieu qu'il irait en pèlerinage au saint Sépulcre. Il s'apprête donc à partir. Il demande son frère pour lui confier l'empire. Celui-ci accepte. L'empereur lui confie son épouse qui, de son côté, s'engage à lui

obéir et à le servir. L'empereur se dirige ensuite vers le pape pour lui demander de bénir le voyage qu'il s'apprête à effectuer. Le pape accepte, le confesse, l'absout puis lui remet la croix des pèlerins. L'empereur revient, revêt l'habit de pèlerin, et fait ses adieux. Ses chevaliers et son frère l'accompagnent un peu sur le chemin avant de revenir au palais. De retour au palais, le frère se met au service de l'impératrice. Mais il est pris de fièvre. Il prend congé pour prendre l'air, l'impératrice lui recommande de revenir de bonne heure pour le repas. Une fois seul, le frère se lamente : il est amoureux de l'impératrice, mais ne veut pas trahir son frère. Il se résout à se laisser mourir d'amour. L'écuyer, inquiet par la mauvaise mine de son maître, le reconduit au château. Il annonce à l'impératrice l'indisposition du frère pour le repas. L'épouse est triste, mais recommande à l'écuyer de retourner au chevet du malade. De retour auprès du frère, l'écuyer dit que l'impératrice semble l'aimer *de cœur loyal*. Le malade refuse de manger. L'impératrice vient ensuite en visite. Le frère de l'empereur lui annonce que c'est elle la cause et le remède de son mal, avant de s'évanouir. L'impératrice le ramène à lui. Elle accepte cet aveu d'amour, qu'elle croit chaste et repart rassurée. Le frère revient au palais et veut faire de l'impératrice son amante. Cette fois, la jeune femme comprend et rejette les avances du frère. Le frère s'en va tandis que l'impératrice se rend à l'église. Le frère ne comprend pas ce revirement. Il se rend à l'église pour s'entretenir avec celle qu'il aime. Fâchée d'être dérangée dans un lieu saint par cet homme, elle lui donne rendez-vous dans une tour de garde afin qu'ils s'entretiennent. C'est un piège : le frère s'y rend, seul, sans son écuyer à qui il demande de l'attendre en bas. Goubert, le garde de la tour, lui ouvre la porte. L'impératrice fait fermer la tour. L'écuyer, ne voyant pas revenir son maître, apprend par Goubert que celui-ci est désormais prisonnier. L'écuyer se rend auprès du chevalier Brun pour comprendre l'affaire. Brun demande à la dame de libérer le frère mais celle-ci refuse. La jeune femme s'inquiète néanmoins de sa santé et tient à ce qu'on le nourrisse bien. C'est alors qu'un messager vient annoncer le retour de l'empereur, le lendemain. On fait sortir le frère de prison. Celui-ci pense que la jeune femme regrette son action. Il apprend alors le retour de l'empereur. Tout le palais s'avance pour l'accueillir. L'impératrice ordonne aux hommes de devancer les dames. Aussi l'empereur voit-il d'abord son frère, qui accuse l'impératrice d'adultère et de l'avoir jeté en prison parce qu'il n'approuvait pas sa conduite. Lorsqu'il la voit venir vers lui bras ouverts, le roi décide de condamner à mort son épouse. Il la remet à ses chevaliers, qui l'enferment. Ils sont chargés de la tuer mais ne peuvent s'y résoudre, surtout Brun. Baudoin propose de la déposer sur un rocher battu par les flots et l'orage, pour ne pas avoir la douleur de la faire mourir par eux-mêmes. En s'éloignant du rocher, Brun pleure. Seule sur son rocher, l'impératrice pleure et prie. Dieu l'entend et demande à Nostre Dame d'aller la réconforter et de lui porter aussi des herbes qui guérissent les lépreux. L'impératrice remercie et loue la Vierge pour son secours. Une nef arrive au loin. Sur le bateau se trouvent un maître marinier,

une pèlerine et un écuyer. Tandis qu'ils affrontent une tempête, ils aperçoivent l'impératrice. Ils recueillent la jeune femme. Celle-ci leur cache son identité en disant que son bateau a coulé avec ses frères et ses cousins. L'écuyer l'amène à la dame pèlerine qui prend soin d'elle en lui donnant une robe et des vivres. L'impératrice la remercie vivement ; l'écuyer recommande qu'on la mène sur la terre ferme dès que possible. On atteint la terre. Le temps est clément : le capitaine presse la compagnie de repartir tant qu'il fait beau. La pèlerine et l'écuyer font leurs adieux à l'impératrice. Arrivée en ville, elle trouve une hôtesse qui apprécie sa politesse. Elle l'invite chez elle. L'impératrice cache de nouveau son identité et raconte la même histoire qu'au marinier. Elle ajoute qu'elle a été sauvée par une dame. La discussion conduit à évoquer les aléas de la fortune. L'hôtesse évoque le cas d'un comte lépreux. L'impératrice veut se rendre auprès de lui pour le guérir grâce à ses herbes médicinales. Venue auprès du comte, l'impératrice lui demande d'abord de se confesser. Comme celui-ci l'a déjà fait, elle lui applique l'herbe donnée par Dieu. Le comte recouvre aussitôt la santé et veut récompenser la guérisseuse. Celle-ci refuse. Le comte insiste toutefois pour la faire riche après avoir entendu l'hôtesse raconter son histoire. Au palais, le frère de l'empereur a attrapé la lèpre. Il se plaint d'atroces souffrances. L'empereur, venu rendre visite à celui-ci, constate sa maladie. Il essaie de le réconforter tandis qu'un messager, revenu de la Campanie où il est allé délivrer des messages au Comte Robert[7], arrive. Il évoque la rumeur selon laquelle une femme de la région dont il revient guérirait les lépreux du comté. Il a pu en témoigner de ses propres yeux. L'empereur envoie le chevalier Orry chercher la guérisseuse. Celui-ci trouve la jeune femme et lui demande de le suivre à Rome pour le frère de l'empereur. Cachant toujours son identité, l'impératrice le suit. De son côté, le frère se plaint et attend la mort. Le messager annonce à l'empereur l'arrivée de la femme. L'empereur demande à présent au messager d'aller chercher le pape pour constater les miracles de la femme. Le Pape suit le messager en compagnie de deux cardinaux. La jeune femme tente de guérir le frère. Celui-ci se fait d'abord confesser à part par un cardinal. Lorsque la guérisseuse lui administre le remède, le frère ne guérit pas. Connaissant ses péchés, l'impératrice lui suggère qu'il n'a pas dû *tout* confesser. Le frère s'y refuse et préfère mourir. Le pape lui conseille de s'exécuter pour échapper à l'enfer. Le frère avoue, boit, et recouvre la santé. L'empereur est bouleversé par les révélations de son frère. L'impératrice veut vite retourner d'où elle vient. Elle conseille à l'empereur de pardonner son frère pour honorer Dieu, mais il refuse. L'impératrice lui dit qu'il retrouvera cent femmes s'il le souhaite mais l'empereur répète l'amour qu'il portait à sa femme. La jeune femme, sûre des sentiments de son mari, se découvre alors. Les époux se pâment. L'héroïne raconte alors son histoire. Ces retrouvailles font la joie du pape, qui convie toute la compagnie dans son palais pour fêter de manière solennelle cette heureuse issue. Il se

7 Vraisemblablement une référence à Robert d'Anjou, mort en 1343, roi de Naples.

tourne alors vers ses clercs qui entament un motet.

XXVIII – *Miracle de Oton, roy d'Espaigne* ***joué en 1370***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame, conment Ostes, roy d'Espaingne, perdi sa terre par gagier contre Berengier qui le tray et li fist faux entendre de sa femme, en la bonté de laquelle Ostes se fioit ; et depuis le destruit Ostes en champ de bataille.* »
- **Sources principales** : *Le Roman de Silence* ; autres romans
- Sermon extra-diégétique

L'empereur Lothaire souhaite que son neveu Oton se marie. Il a pour lui le projet de lui donner la fille du roi d'Espagne afin d'établir une alliance qui l'assiéra sur le trône espagnol. L'empereur envoie un messager auprès du roi d'Espagne à qui il s'apprête à déclarer la guerre. Ses chevaliers le soutiennent dans son projet de détruire le pays. Le messager de Lothaire arrive au roi Alphonse. Irrité par les projets de Lothaire, il le met au défi. Un chevalier d'Alphonse le met néanmoins en garde et lui conseille d'aller à Grenade chercher le soutien de son frère dans ce conflit. Le chevalier suggère en outre de confier la ville et sa fille aux bourgeois pendant son absence. Le roi espagnol envoie Lothart, son sergent d'armes, prévenir les bourgeois de Burs de venir à lui. Les bourgeois acceptent la requête et la fille qui se soumet sagement. Ensemble, ils s'enferment dans le fort de la cité. Arrivé à Grenade, Alphonse organise la coalition avec le roi. Tous deux, ils font prévenir les rois de Tarse, d'Aumarie, du Maroc et de Turquie, ainsi que toutes les villes d'Espagne. Lothaire ne devrait plus oser l'attaquer, mais Alphonse craint l'orgueil de l'empereur d'Occident. Le messager revient à Lothaire et l'informe des dispositions prises par Alphonse en prévision de l'attaque. Il lui apprend aussi que la ville où se tient sa fille, Burs, ne compte alors aucun homme armé. Un chevalier conseille de les prendre de vitesse pour les surprendre. Oton, Lothaire et les chevaliers passent à l'offensive. Ils mettent la ville à feu puis enfoncent les portes. Les bourgeois se rendent. Sous la menace, ils avouent où se cachent la fille du roi. Les hommes de Lothaire enlèvent alors la fille d'Alphonse, Denise, qui a peur pour sa vie. On la rassure et on lui apprend qu'elle sera conduite devant l'empereur. Très vite, on procède au mariage entre Denise et Oton. Lothaire regagne Rome. Les époux se jurent fidélité. En signe de sa confiance, Oton remet en secret à Denise un os de son pied avant de regagner Rome à son tour. La reine raconte sa vie à sa nouvelle suivante, Eglantine. Elle lui découvre l'os offert par Oton, qu'elle porte comme bijou, en souvenir de son époux. De retour sur les terres de l'empereur en Romanie, Oton surprend Bérenger tenir des propos avilissants sur les femmes. Oton le contredit. Bérenger parie avec Oton qu'il peut séduire sa femme et faire d'elle sa maîtresse en trois entretiens. Les deux hommes mettent en gage leurs terres respectives. De

son côté, Denise se rend à l'église pour prier. Bérenger se rend en Espagne tandis qu'Oton reste aux côtés de l'empereur. Bérenger arrive auprès de l'épouse d'Oton. Il lui raconte que son mari a une maîtresse et que lui, Béranger est choqué par son comportement. Il affirme être amoureux d'elle. Denise ne le croit pas : Bérenger, comme tout son lignage, est connu pour ses mensonges. L'homme s'adresse alors à Églantine à laquelle il promet 30 marcs si elle lui indique l'emplacement d'un grain de beauté de Denise et lui rapporte le bijou qu'elle porte autour du cou. La suivante accepte le marché. Églantine soûle l'épouse et une fois celle-ci endormie, lui subtilise le bijou portant l'os d'Oton. Elle trouve également un grain de beauté. Elle se rend auprès de Bérenger et lui chuchote à l'oreille toutes ces informations. Béranger rapporte ces preuves à Oton. Ce dernier le croit, s'apprête à revenir en Espagne pour tuer sa femme adultère. En Espagne donc, Denise et Eglantine sont de passage dans une auberge. Là, des bourgeois, de retour de Rome, viennent à elle pour lui apprendre qu'Oton revient pour la tuer. La reine se rend à l'église pour trouver conseil auprès de Nostre Dame. Dieu entend la jeune femme et rapporte ces nouvelles à la Vierge. Celle-ci descend en compagnie de Jehan, Michel et Gabriel. Une fois sur terre, Marie dit à la fille de se déguiser en écuyer et d'aller chez son père, le roi Alphonse, sans se faire connaître. La fille remercie la Vierge et s'apprête à partir, profitant du calme du palais. Eglantine cherche sa maîtresse. Les bourgeois s'attristent et s'inquiètent avec elle de sa disparition. Arrive alors Oton, qui à son tour la cherche pour se venger d'elle. Denise arrive à Grenade et entre dans le château de son père. Elle se fait engager comme écuyer auprès de son père le roi de Grenade et se fait appeler Denis. Les rois passent alors à table. De son côté, Oton ne trouve pas sa femme. Il en déduit que Dieu est de son côté. Alors il renie la foi chrétienne pour la loi mahométane, avant de prendre le large, vers les pays sarrasins. En Grenade, le messager Salomon annonce qu'Oton est monté sur le trône espagnol mais qu'il a tué son épouse. Le roi de Grenade s'apprête à repartir en guerre contre l'empereur de Rome. Il demande justement à Alphonse, son frère, ce qu'il pense de leur nouvel écuyer Denis. Alphonse suggère justement qu'ils emmènent ce beau jeune homme vigoureux. Le roi de Grenade fait de nouveau appel à sa coalition et se dirige vers Rome. De son côté, Lothaire fait appel au soutien de ses barons. Denis(e) est nommé porte-étendard du roi Alphonse. Le roi demande à son chevalier Lothart d'aller estimer le contingent de l'armée ennemie. Bérenger est envoyé par Lothaire effectuer une mission similaire. De son côté, Oton se repent. Dieu descend en compagnie de Nostre Dame, Jehan, Michel et Gabriel. Il dit à Oton de revenir à Rome et de chercher son épouse pour lui pardonner. Lotart revient auprès de la coalition espagnole : vingt à trente barons entourent l'empereur. Avant que la bataille ne s'ouvre, Denis(e) demande à aller parler à l'empereur pour éviter une guerre. Il ajoute que peut-être, cette concertation permettra à Alphonse de revoir sa fille. Les deux rois acceptent. Denis(e) part vers l'empereur, entouré de deux hommes. Sur la route, Denis(e) croise Oton et avec ses deux

hommes, l'arrêtent. Oton les accompagne de bon gré. Arrivé auprès de l'empereur, Denis(e) raconte l'histoire de l'épouse d'Oton, comme s'il s'agissait de sa sœur. Le porte-étendard du roi Alphonse demande à affronter Bérenger en duel mais Oton, qui se fait reconnaître de l'empereur, demande à le remplacer. Lothaire est rassuré de voir son neveu sain et sauf. On débat pour savoir qui aura le privilège d'affronter Bérenger : Oton le réclame, Denis accepte. Bérenger, pourtant très sûr de lui, est réduit à la merci d'Oton. De rage, ce dernier veut le décapiter afin qu'il cesse de répandre le mal autour de lui. L'empereur prie Bérenger d'avouer son méfait et défend à Oton de le tuer avant. Bérenger confesse son stratagème. Denis(e) entre alors en scène et demande une faveur à l'empereur pour éviter la guerre, après avoir également prié Alphonse de se rendre sur le lieu du duel. Denis(e) révèle alors son identité. Son père et l'empereur fondent en larmes et parviennent à mettre fin à leur différend. Alphonse accepte de donner le royaume d'Espagne à Oton ; l'empereur donne un royaume à Alphonse en échange. L'accord se scellera par un banquet. Tous entonnent un motet.

XXIX – *Miracle de la fille du roy de Hongrie* ***joué en 1371***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame, conment la fille du roy de Hongrie se copa la main pour ce que son pére la vouloit espouser, et un esturgon la garda set ans en sa mulete.* »
- Source principale : *La Manekine,* Philippe de Remi.

Le roi s'entretient avec ses barons qui lui conseillent de sortir de son veuvage. Mais il refuse de se marier, sauf si l'épousée ressemble trait pour trait à la femme dont il est veuf. Les barons, ne pouvant se résoudre à laisser mourir le roi sans héritier, acceptent la résolution du roi. On envoie un chevalier parcourir le monde à la recherche de l'épouse idéale. Une saison plus tard, il revient : il ne l'a pas trouvée. Les barons suggèrent alors au roi d'épouser sa fille Joïe. Le roi accepte. On confie au messager Rémon une lettre de supplication pour demander l'assentiment du pape. À Rome, Rémon fait lire la lettre au pape. Après discussion avec les cardinaux, le souverain pontife valide le projet de mariage. Rémon revient en Hongrie pour apporter la nouvelle. Le roi convoque sa fille, qui refuse la demande ; elle doit s'y résoudre pourtant, on la mène en sa chambre pour qu'elle se prépare. Seule, Joïe s'en remet à la Vierge et décide de se couper la main pour se rendre infirme, et inapte au mariage. La princesse se présente alors au roi. Pour la punir, celui-ci la condamne au bûcher. Mais le sénéchal ne peut se résoudre à lui infliger un tel tourment. Il fait conduire dans une tour ; la princesse prendra ensuite la mer. Pour faire croire au bûcher, le sénéchal demande au bourreau de faire un feu.
Au château, le roi voit le feu brûler au loin. Il demande à voir son sénéchal qui lui dit que sa fille a bien été brûlée. À cette nouvelle, le roi se repent. On lui conseille d'oublier, mais il cherche à faire

pénitence. Très loin du royaume de Hongrie, un prévôt rapporte une étonnante histoire au roi d'Écosse. Il vit la veille un bateau accoster, ne contenant pour tout équipage qu'une belle jeune fille. Il la présente au roi pour qu'il juge lui-même de sa beauté. Le roi rencontre la demoiselle, lui demande son nom : *Bethequine*. Celle-ci refuse de révéler sa triste lignée. Sous le charme, le roi d'Ecosse nomme la jeune fille demoiselle de sa mère. Irritée que son fils ait confié un titre à cette jeune fille sans ascendance, persuadée qu'elle veut abuser de la bonté du roi, cette dernière insulte Bethequine. La princesse rapporte l'incident au roi, et lui affirme que jamais elle ne pensait à mal envers lui. Le roi veut l'épouser. Pour le mariage, la cour se déplace à Chestre. Furieuse, la mère du roi part de la cour au château de Gort. Quelque temps plus tard, un tournoi se prépare aux Senlis, en France. Un chevalier de la cour doit s'y rendre et le roi veut l'accompagner. La jeune reine est réticente, car elle est sur le point d'accoucher, mais le roi suit son propre désir. Il confie son épouse à deux de ses hommes, dont le prévôt. Bethequine fait aller Lambert à Saint André pour qu'on dise une messe pour protéger son époux. Bethequine accouche ensuite d'un fils, aidée par deux de ses demoiselles. Lambert prévient le prévôt qui l'envoie annoncer la nouvelle au roi. En route, Lambert s'arrête chez la mère du roi, au château de Gort. Celle-ci le soûle, et lui vole les lettres qui annoncent la bonne nouvelle. Godefroy, le serviteur de la mère du roi, rit de bon cœur en voyant l'ivrognerie de Lambert. La marâtre fait ensuite appeler son secrétaire pour que celui-ci lui lise la lettre portée par le messager assoupi. Saisissant l'occasion de se venger, la mère du roi écrit une nouvelle lettre affirmant que l'enfant né de Bethequine est monstrueux et qu'on le brûlera, si le roi le demande. Le stratagème réussit : le roi pleure, rédige une lettre. Il recommande à Lambert d'exécuter absolument sa volonté, inscrite sur le papier. Sur le chemin du retour, Lambert repasse par le château de Gort : la mère du roi lui a promis une récompense. Le repas se tient et la mère met en place le même stratagème. Dans sa lettre, le roi recommande de garder l'héritier et sa mère en vie tant qu'il n'est pas de retour. Alors la mère change la lettre et recommande, en se faisant passer pour le roi, de les faire brûler tous les deux, y ajoutant des menaces si l'ordre n'était pas respecté. Le secrétaire lui-même rechigne à écrire ce plan perfide. La marâtre se réjouit du destin funeste qui attend la jeune femme. Lambert reçoit 100 florins de récompense. La reine-mère se rend alors à Beruic. Au château, le maître d'hôtel lit la lettre. Tout le royaume se désole. La fille implore qu'on la jette en mer avec son fils plutôt qu'on les fasse brûler. Sa demoiselle veut les accompagner. Le prévôt accepte. Sur la nef sans voile ni gouvernail qu'on lui a donnée, Bethequine se désole. Dieu et Nostre Dame la réconfortent en lui disant que son malheur sera bientôt terminé. La fille et sa compagnie arrivent justement à un port où un sénateur les accueille et les mène à son hôtel. Joïe et sa demoiselle rencontrent la femme du sénateur qui leur apprend qu'elles sont à Rome. Le sénateur la nomme gardienne des clés de la demeure et mène la demoiselle dans une autre maison. Le roi

revient au château et découvre le quiproquo. En interrogeant Lambert, il comprend que sa mère en est l'instigatrice. Il la fait venir. Il veut tuer ceux qui ont participé à l'exécution. Le prévôt révèle la supercherie. Le roi part donc à la recherche de son épouse, en compagnie du prévôt. Ils se rendent à saint Pierre de Rome pour prier, dans l'espoir de la retrouver. De son côté, le roi de Hongrie part également pour Rome afin de confesser le meurtre de sa fille. Son chevalier révèle lui aussi le stratagème. Soulagé, il part malgré tout faire pénitence. Trois à quatre années plus tard, le roi d'Écosse est accueilli à Rome par le sénateur et son épouse. On passe à table. Le roi aperçoit l'enfant, supposément le fils de l'empereur, jouer avec un anneau par terre. Le roi reconnaît l'objet et demande qui est cet enfant. Le sénateur affirme qu'il s'agit de son fils, puis se ravise. Il raconte alors l'histoire de la jeune femme qu'il accueillit quelques années plus tôt. On fait venir Joïe auprès de son mari. Les deux époux s'évanouissent. Toute la compagnie s'en va ensuite à saint Pierre pour remercier Dieu. Là-bas, le pape demande à son clerc d'aller chercher de l'eau pour remplir les fonds baptismaux. Joïe reconnaît son père venu se confesser. Celui-ci se réjouit de retrouver sa fille, et de découvrir qu'il a finalement une descendance. Le clerc revient : il a découvert une main dans la rivière. Joïe la reconnaît comme la sienne et raconte son histoire. C'est alors que la main se ressoude au bras de sa propriétaire. Sur demande du pape, les clercs entament une *antaine* face à ce spectacle miraculeux.

XXX – *Miracle de saint Jehan le Paulu, hermite* ***joué en 1372***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de saint Jehan le Paulu, hermite, qui par temptacion d'ennemi occist la fille d'un roy et la jetta en un puiz, et depuis par sa penance la resuscita Nostre Dame.* »
- Source principale : *La Vie saint Jehan Paulus* en monorimes
- Sermon intra-diégétique

Saint Jehan veut aller voir maître Simon qui vient prêcher. Séduit par ce prêche qu'il juge digne d'un cardinal, Jehan retourne aussitôt dans son ermitage pour ne pas être tenté par la vanité du monde. Renforcé dans sa foi, il est décidé à ne manger que des racines et à ne boire que de l'eau pour servir Dieu du mieux qu'il peut et éviter toute tentation. Mais de son côté, le diable est résolu à tenter Jehan, qu'il a déjà essayé de piéger à maintes reprises, sans succès. Cette fois, il décide de prendre la forme d'un jeune homme. De retour chez lui, Jehan prie Nostre Dame de le protéger de l'ennemi qui le guette et le tente sans cesse. C'est alors qu'arrive un homme, qui se présente sous le nom de Huet : il demande à rester avec lui pour servir Dieu. Jehan accepte volontiers. Il lui demande d'aller

chercher de l'eau à la rivière et de ne pas tarder en chemin. Le roi, attristé par un récent veuvage, est convaincu par ses chevaliers de se distraire par une partie de chasse. Finalement pris au jeu, le roi affirme son intention de rester plusieurs jours dans la forêt. Sa fille l'accompagne. On se lance à la poursuite d'un cerf. Mais, dans le chaos de la course, la princesse s'égare. De son côté, Huet revient, demande à Jehan ce qu'il peut faire pour lui. Jehan lui recommande l'humilité et retourne prier. Au bois, les chevaliers et le roi lui-même se mettent à chercher la princesse. Mais c'est Huet qui la trouve. La fille lui demande le gîte, mais Huet doit demander la permission à son maître. Jehan accepte après avoir précisé que son abri ne peut offrir grand confort : il ne compte qu'un seul lit et peu de nourriture. Huet décrit à Jehan la princesse comme la plus belle fille qui soit. La fille entre, on la prie de s'asseoir, on s'excuse de ne pouvoir lui offrir grand-chose. Les chevaliers, de leur côté, arrêtent leur recherche pour la nuit. Chez l'ermite, la fatigue se fait sentir. Mais il n'y a qu'un lit. Huet pousse Jehan à se coucher dans le même lit que la fille malgré les doutes de Jehan quant à sa capacité à se détourner de la tentation. Huet insiste et suggère à l'ermite de violer la princesse. Jehan se lève pour boire avant de s'endormir. L'ennemi Huet raconte à Jehan ce qu'il l'a poussé à faire. Pour cacher la faute, et pour que Lucifer soit content de son diable, Huet pousse ensuite Jehan à tuer la jeune fille puis à la jeter dans un puits. Jehan, sous l'emprise du diable, s'exécute. L'ennemi lui découvre alors son identité et s'en va joyeux. Jehan s'en remet à la Vierge. Il fait brûler sa maison et sa robe puis jure de ne plus manger de viande et de se déplacer désormais à quatre pattes. Il trouve refuge dans un arbre creux. Non loin de la forêt, une femme est sur le point d'accoucher. Son mari, Robert, va chercher Gertrus, la sage-femme. Celle-ci met l'enfant au monde, avec l'aide d'Ysabelot, la chambrière. Gertrus demande à l'époux d'aller faire baptiser l'enfant à l'église au plus tôt. Depuis l'infâme crime dont Jehan s'est rendu coupable, sept ans sont passés. Jehan fait toujours pénitence. Dieu dit à sa mère d'aller le réconforter. Elle descend en compagnie de saint Jehan, Michel et Gabriel. Nostre Dame dit à Jehan de persévérer dans sa pénitence et qu'il en sera grandement récompensé. De son côté, le roi s'apprête à aller chasser. Arrivé sur les lieux, il se lamente : il n'était pas venu depuis la disparition de sa fille. Mais les veneurs repèrent une bête au creux d'un arbre : on prie donc le roi d'oublier sa fille et de penser à cette belle prise qui s'annonce. On traque la bête. La famille de Robert passe par la forêt pour se rendre à l'église afin de baptiser l'enfant. Mais celui-ci se met à parler et demande expressément à ce que Jehan le baptise. Le roi surprend la scène. Il est émerveillé. On comprend alors que la bête traquée est en fait l'ermite en pénitence. Jehan recouvre la parole et raconte de façon très précise son histoire. Devant ce repentir si complet, le roi pardonne l'ermite. Alors Jehan baptise l'enfant puis demande à retourner sur les lieux de son ancienne demeure pour prier pour la fille et demander à Dieu des nouvelles de celle-ci. La cour et la famille de Robert s'y rendent tous pour prier dévotement. Dieu entend ces prières et envoie de nouveau

Nostre Dame sur terre pour exaucer le souhait de Jehan : ressusciter la jeune fille. Celle-ci dit à l'ermite de se rendre au puits avec toute la compagnie et d'y appeler la jeune fille. La princesse répond aux appels. On l'aide à sortir du puits. On l'interroge : comment a-t-elle survécu ? Elle répond qu'une très belle dame l'a accompagnée et que sa seule présence lui a suffi pour survivre. Les personnages entonnent une chanson à la gloire de Dieu.

Deux Serventois

XXXI – *Miracle de Berthe* ***joué en 1373***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de Berthe, femme du roy Pepin, qui ly fu changée et puis la retrouva.* »
- Source principale : *Berte as grans piés,* Adenet le Roi
- Sermon intra-diégétique

Deux chevaliers français se rendent auprès du roi de Hongrie, Floire, et de sa femme Blanchefleur, pour demander la main de leur fille Berthe pour le roi de France, Pépin. Le roi et la reine acceptent et les chevaliers emmènent la jeune femme à Paris. Le roi envoie sa servante Maliste, sa fille Aliste et son neveu Thibert avec elle. Les parents se séparent de leur fille dans de déchirants adieux. Arrivés aux portes de Paris, à Saint-Denis, les deux chevaliers devancent le groupe pour aller prévenir le roi tandis que Berthe et ses serviteurs passent la nuit dans une auberge. Les chevaliers font venir Pépin en une chapelle pour procéder au mariage. Berthe doit le rejoindre devant l'autel. Maliste échafaude un plan avec sa fille et son neveu : elle fera croire à la jeune reine qu'elle court un grand danger si elle passe la nuit de noces avec Pépin ; elle proposera alors que sa fille Aliste la remplace. Celle-ci pourra donc devenir reine à la place de Berthe : il suffira, en échangeant leurs places dans le lit nuptial, qu'Aliste fasse passer Berthe pour elle-même et qu'elle l'accuse d'avoir voulu la tuer en plaçant un couteau dans ses mains. L'effet sera d'autant plus réussi qu'Aliste se blessera elle-même la cuisse avant de subtiliser la place de Berthe. Les jeunes gens acceptent volontiers de participer à ce plan perfide. Maliste s'entretient avec Berthe et parvient à l'effrayer. Le plan prévu se met exactement en place : Aliste se cache derrière les rideaux de la chambre jusqu'à ce que le roi vienne se coucher. Maliste tient compagnie à Berthe jusqu'à l'arrivée de Pépin. Aliste sort alors, se déshabille et se glisse dans le lit du roi. Maliste glisse le couteau à sa fille puis sort discrètement de la chambre avec Berthe. Au petit matin, Maliste envoie Berthe reprendre sa place : Aliste se blesse profondément à la cuisse, et confie le couteau à Berthe. Elle crie au meurtre. Pépin condamne immédiatement la fausse Aliste (Berthe) au bûcher. Maliste et Thibert participent à son arrestation et Aliste intervient pour laver sa mère de tout soupçon, malgré les réticences de Pépin. Le roi, écoutant son épouse, confie à Maliste le soin de disposer comme elle l'entend de la

mort de sa (fausse) fille. Thibert, accompagné de Renier, Godefroy et Morant sont chargés de décapiter Berthe dans la forêt. Maliste exige d'avoir pour preuve de sa mort le cœur de la jeune femme. Les trois hommes accompagnant Thibert sont pris de pitié pour Berthe et la laissent s'enfuir par le bois. Thibert, furieux, jure de les faire pendre à leur retour à Paris. Pour obliger Thibert à se taire, ils menacent de le tuer. Pour remplacer le cœur demandé pour preuve, les quatre hommes ramènent un cœur de sanglier. Thibert ramène la nouvelle au château. La vie y reprend paisiblement son cours. Seule dans la forêt, Berthe se lamente et demande à Dieu de la protéger durant la nuit. Celui-ci descend auprès de la jeune femme en compagnie de Nostre-Dame, saint Jehan, Michel, Gabriel et Berthe aperçoit en songe Dieu et la Vierge se présenter à elle et lui dire d'espérer. Berthe s'éveille et se jure de garder sa véritable identité secrète afin de préserver sa virginité. C'est alors qu'elle rencontre Simon, riche bourgeois, qui la mène chez lui. Il lui offre le gîte et la soigne avec sa famille. Au bout d'un mois, Berthe est sur pied. Elle fait la joie de Constance, épouse de Simon et de leurs deux filles, Aiglante et Ysabel : les femmes apprécient l'humilité et les capacités de Berthe dans les travaux de couture. En Hongrie, Blanchefleur a rêvé qu'elle était mangée du côté droit par une ourse et qu'un aigle se posait sur son visage. Elle raconte ce rêve à son époux pour obtenir la permission d'aller rendre visite à sa fille en France. D'abord réticent, le roi accepte. Il suggère même à Blanchefleur d'emmener un des deux fils de Berthe et de Pépin pour l'élever eux-mêmes et en faire l'héritier du roi de Hongrie. Blanchefleur se met en route. Un messager devance la reine pour prévenir le roi de sa venue. Pépin veut aller à sa rencontre ; il emmène avec lui ses deux enfants. Pendant ce temps, Maliste et Thibert sont convoqués par la fausse reine qui leur annonce cette visite néfaste à leurs plans. Elle se fera passer pour malade. Sur la route vers Saint-Denis, Blanchefleur rencontre un paysan qui lui dit que la reine lui a volé son unique cheval. La reine lui donne dix livres pour le dédommager, mais s'étonne du comportement de sa fille, jadis aimée de tous pour sa vertu. Au château, les méchants mettent en scène leur émoi : Maliste pleure de voir sa maîtresse alitée. En réalité, elle se rend dans la chambre afin de rassurer sa fille. Pépin présente ses deux enfants, Rainfroy et Heudry, à leur grand-mère ; ensemble, ils retournent vers le château. Mais Maliste leur défend l'entrée de la chambre. Aliste, quant à elle, a peur que le subterfuge n'échoue. Elle pense fuir à l'étranger avec le trésor royal. De fait, Blanchefleur force le passage. Elle n'est pas dupe de la substitution : Berthe, même malade, l'aurait accueillie à bras ouverts. Dans la pénombre, elle ne reconnaît pas les fameux pieds de sa fille. Elle tire les rideaux pour faire le jour, et découvre l'imposture. Le roi est appelé dans la chambre. Blanchefleur explique toute l'affaire. On écoute les confessions des usurpateurs : Maliste est emmenée en prison avant d'être brûlée, Thibert, quant à lui, sera pendu. On ne tue pas Aliste, puisqu'elle est la mère des deux enfants du roi. Elle demande d'entrer au couvent, à Montmartre. Blanchefleur regagne la Hongrie, pensant avoir perdu sa fille et sans héritier. Elle ramène malgré

tout Heudry avec elle. On conseille à Pépin de reprendre rapidement une femme. Mais, très attristé par la machination dont il a été l'objet, Pépin refuse. Il quitte Paris pour Le Mans, afin de se changer les idées. Blanchefleur raconte l'aventure à Floire. Le roi rejette Heudry. De leur côté, Berthe, Constance, Ysabel et Aiglante se rendent à pied à la messe. Elles doivent passer par la forêt. Elles entendent le clairon sonner : une troupe de chasseurs approche. Les femmes s'enfuient, laissant Berthe esseulée. Il s'agit de la troupe du roi, qui chasse le cerf mais Pépin, lui aussi, finit par s'égarer. Il rencontre Berthe, à qui il demande son chemin. Séduit par la jeune femme, il veut en faire sa maîtresse. Berthe refuse, le roi insiste. Alors Berthe lui découvre sa véritable identité : elle n'est pas la nièce du riche bourgeois Simon, mais la fille du roi de Hongrie. Le roi lui, se fait passer pour le maître d'hôtel du roi. Ensemble, ils retournent chez Simon. Pépin demande à s'entretenir avec lui en privé. Simon fait venir Constance. Ensemble, ils discutent des origines de Berthe. Simon affirme d'abord qu'il s'agit de sa nièce avant de raconter comment il l'a recueillie, il y a neuf ans et demi. Le roi reconnaît la coïncidence dans la temporalité des événements. Pour confirmer ses intuitions, Constance et Simon disent au roi d'écouter derrière le mur leur entretien avec Berthe. Simon et Constance demandent à Berthe d'où elle vient. La jeune femme fait volte-face : si elle a affirmé être l'épouse du roi, c'est pour défendre sa virginité. Le roi repart vers Le Mans, escorté par Simon. Là-bas, il révèle au bourgeois sa véritable identité. Simon rapporte les faits à sa femme. Le roi écrit une lettre aux parents de Berthe pour qu'ils viennent confirmer l'identité de la jeune fille. Aussitôt, Blanchefleur et Floire se mettent en route. La reine refuse de s'arrêter jusqu'à ce qu'elle ait vu sa fille. Chez Simon, les parents reconnaissent la princesse. La joie éclate et toute la compagnie gagne Le Mans pour fêter les retrouvailles sous la musique des ménestrels.

Deux Serventois

XXXII – ***Miracle du roy Thierry*** ***joué en 1374***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame du roy Thierry, a qui sa mére fist entendant que Osanne, sa femme, avoit eu trois chiens, et elle avoit eu trois filz, dont il la condampna a mort, et ceulx qui la dorent pugnir la mirent en mer ; et depuis trouva le roy ses enfans et sa femme*. »
- Source principale : romans

Osanne, femme du roi Thierry, roi d'Aragon, s'apprête à accoucher. La mère du roi tient à être la seule à l'assister. Thierry se retire mais tient à voir ses enfants dès leur naissance. L'accouchement terminé, la mère fait venir une demoiselle à qui elle demande de tuer les triplés mis au monde par Osanne : elle lui promet de la couvrir de richesses. Arrivée à la forêt, la demoiselle n'a

pas le courage de tuer les enfants qui lui sourient. Aussi décide-t-elle de les abandonner sur l'herbe en les recommandant à Dieu. La belle-mère, quant à elle, remplace les trois enfants par trois chiots. Le roi les voit. La mère explique qu'il ne fallait pas en attendre davantage d'une épouse non issue d'un noble lignage. Elle suggère de condamner Osanne au bûcher. Le roi se laisse gagner par la rage de sa mère et accuse sa femme. La reine se défend et dit qu'elle a été trahie. La mère demande le témoignage de la demoiselle, qui confirme l'accusation. Osanne est conduite en prison. La mère garde elle-même la clé afin qu'Osanne meure de faim. Dans la forêt, un charbonnier trouve les enfants, les recueille et les présente à sa femme. Le couple, sans enfants, se réjouit de pouvoir les élever. Dans la prison, Osanne se lamente. Nostre Dame l'entend et décide de lui venir en aide avec Dieu, les anges et saint Jehan. Ils la rassurent : elle sera vengée. La belle-mère revient voir Osanne. Elle s'étonne qu'elle ne soit pas encore morte. Osanne dit que Dieu l'a aidée. Excédée, la marâtre ordonne à Alixandre, Rainfroy et Gobin de l'emmener à l'extérieur du château pour la tuer. Osanne réclame la pitié de ses bourreaux, qui cèdent. On lui laisse le choix entre la noyade ou de dériver sur une embarcation sans voile ni gouvernail. Osanne opte pour la seconde proposition. Les chevaliers reviennent auprès de la mère pour lui annoncer qu'Osanne est morte. Elle leur promet la richesse et va annoncer la nouvelle au roi. Celui-ci est pris de doutes sur la justice de son action. Sa mère le quitte, mais tombe raide morte, le visage noirci. Alors qu'on la porte pour l'enterrer, les fossoyeurs se plaignent du poids extraordinairement lourd de la marâtre. Le roi réalise alors que Dieu a puni sa mère. Il regrette de l'avoir crue et d'avoir fait subir un tel sort à la meilleure des épouses. Dieu demande à Michel de secourir le bateau d'Osanne et de le conduire à Jérusalem. Osanne, seule sur son bateau, se lamente et appelle Nostre Dame à l'aide. Elle s'apprête à mourir. C'est alors qu'elle aperçoit un port. Une fois débarquée, elle rencontre un aubergiste qui la prend, pour en faire la chambrière de son épouse. Les trois fils recueillis par le charbonnier rentrent chez leur père : ils ont vendu tout leur charbon et vont établer leur monture avant d'aller se reposer. Le roi, de son côté, va chasser. Il se lance à la poursuite d'un sanglier, mais se perd. Les veneurs sonnent le clairon, mais ne retrouvent pas le roi. Ils rentrent en ville, pensant que le roi a déjà regagné le palais. Le roi se lamente mais rencontre le charbonnier qui l'emmène chez lui et lui offre un excellent repas, très fiers de recevoir le souverain. Celui-ci voit les trois enfants. Le charbonnier raconte qu'il les a trouvés il y a douze ans et a donné à chacun une nourrice pour les élever. Alors le roi se met à pleurer. Le charbonnier se confond en excuses, pensant avoir offensé le roi. Le roi lui ordonne de venir en Saragosse avec ses fils. Sur le chemin, le roi et le charbonnier retrouvent les veneurs. Puis, une fois au château, le roi fait appeler Bethis, la demoiselle qui a abandonné les enfants. Elle confirme l'histoire. Le roi, pour remercier le charbonnier, lui fournit une rente. C'est alors qu'un messager vient annoncer qu'une grande guerre se trame contre le royaume. Thierry appelle à lui ses

vassaux.

À Jérusalem, l'aubergiste et son épouse décident de faire un pèlerinage à Rome puis d'entrer dans les ordres. Ils veulent donner leurs biens à Osanne, leur courageuse et humble chambrière depuis douze ans. Le couple engage un notaire pour fixer les dispositions précises de l'héritage et annoncent la nouvelle à Osanne avant de partir. Le roi gagne la guerre contre les Sarrasins. Pour remercier Dieu, il fait un pèlerinage au saint Sépulcre, à Jérusalem. Il emmène avec lui Pille Avoine, qui lui servira d'interprète. Un messager arrive auprès d'Osanne et lui fait part de la mort de ses anciens maîtres dans un port de Chypre. Pille Avoine mène la compagnie du roi à l'auberge d'Osanne. De peur d'être toujours haïe par le roi, Osanne se cache sous un chapeau pour ne pas se faire reconnaître. Le roi prie Pille Avoine de convier l'hôte et l'hôtesse à sa table, mais Pille annonce que l'hôtesse est veuve. Le roi maintient l'invitation. Osanne refuse d'abord, mais Pille Avoine lui suggère de ne pas vexer le roi. Osanne s'exécute. Elle s'apprête à laver les mains du souverain. Pour ce faire, elle se débarrasse de son anneau. Le roi le reconnaît : il lui en propose un excellent prix. Osanne dit qu'il appartient à un chevalier, encore dans la ville. Le roi se met à raconter l'histoire de son épouse perdue, et de ses fils aimés. Alors Osanne se découvre au roi et s'évanouit de joie. La fête éclate, au son de la musique des ménestrels.

XXXIII – *Miracle de Robert le Dyable* ***joué en 1375***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de Robert le dyable, filz du duc de Normendie, a qui il fu enjoint pour ses meffaiz que il feist le fol sanz parler; et depuis ot Nostre Seigneur mercy de li, et espousa la fille de l'empereur.* »

- Source principale : *Roman de Robert le Diable*

Le duc de Normandie est très inquiet : son fils Robert vole, pille les villages alentour, tue. Il ne peut imaginer le laisser prendre la tête du duché dans ces conditions. De fait, Robert est à la tête d'une troupe de voleurs. Ces derniers racontent à leur chef leurs méfaits dans leur repaire. Le fils du duc de Normandie fait part à ses acolytes de son projet de piller toutes les abbayes normandes. Le groupe se lance à la recherche d'un bon larcin. Brise Godet évoque un riche paysan avare. La troupe se dirige chez lui, l'attache et le dépouille, de l'argent comme des gobelets. Les pilleurs se dirigent ensuite vers l'abbaye où ils remplissent leur sac de tous les objets liturgiques qu'ils peuvent trouver, des reliques aux chasubles. Un moine réussit néanmoins à cacher le coffre. Robert entend continuer ses raids dans toute la Normandie, jusqu'au Mt St Michel. Il regagne son fort. De leur côté, les barons conseillent au duc de durcir le ton avec son fils, de le menacer de la pendaison s'il refuse

d'obéir. Le père de Robert envoie alors Pieron et Huchon à Robert. Mais il leur crève les yeux. Face à ce nouveau scandale, l'un des barons conseille de bannir le fils indigne. Huchon est chargé de crier l'annonce dans toute la Normandie. Boute en Couroie rapporte la nouvelle à Robert. Mais ce dernier ne s'inquiète pas : ils sont bien cachés, en pleine forêt. Robert va se promener et rencontre un groupe d'ermites qu'il tue gratuitement. Il croise ensuite un valet qui se dirige vers le château d'Arques, ou est conviée à dîner la duchesse, sa mère. Il suit le valet jusqu'au château pour rendre visite à sa mère, s'étant assuré de l'absence de son père. Mais tout le château prend peur à l'annonce de sa venue. La duchesse se retranche dans sa chambre. Elle accepte que son fils la tue, étant responsable de ses mauvaises actions. Robert lui explique ses bonnes intentions envers elle, mais ne comprend pas en quoi elle serait responsable de sa méchanceté. La mère raconte à son fils comment elle en vint à demander au diable de l'aider à concevoir un enfant. Robert entend désormais se repentir : il part. Le duc revient, voit son épouse éplorée. Elle lui conte l'affaire. De retour en son fort, Robert explique à ses acolytes son intention de changer de vie. Devant leur refus, Robert les tue et met le feu à son fort. Il se dirige ensuite vers une abbaye pour demander conseil. Les moines, d'abord suspicieux, lui accordent leur confiance. Robert demande à l'abbé de restituer tout ce qu'il a volé. Robert se dirige vers Rome pour se confesser auprès du pape, qui l'envoie chez un ermite. Ce dernier le garde pour le dîner et la nuit. Mais Robert n'a pas faim et va immédiatement se coucher. Dieu descend avec Nostre Dame et ses anges auprès de l'ermite, à qui il explique que, pour faire pénitence, Robert doit se déguiser en fou, se taire, manger la nourriture des chiens. Robert accepte. À Rome, une fromagère installe son étal et aperçoit le fou : mal à l'aise, elle s'éloigne. Non loin de là, l'empereur commence à avoir faim ; son écuyer installe des nappes pour un pique-nique. Aidé par un chevalier, l'écuyer sert l'empereur. À quelque distance, des jeunes gens voient le fou et le maltraitent, lui barbouillent le visage de noir, l'affublent d'un chapeau ridicule, avant de s'éloigner. Le fou arrive alors près de l'empereur qui prend pitié de lui : sous la noirceur se trouve le visage d'un beau jeune homme. Le souverain appelle son chien pour lui donner des restes. Le fou va disputer un os au chien ; L'empereur veut offrir un couchage au fou, mais il s'en débarrasse, préférant partager le fourrage du chien. Le bruit de la guerre détourne la conversation : un messager annonce que les païens ont attaqué l'empire. L'empereur dit à l'écuyer d'aller crier à tout le pays de s'armer. Dieu demande à Gabriel d'aller dire en urgence à Robert « le fol » d'aller lui aussi se préparer au combat. Il trouvera des armes auprès d'une fontaine. Il devra s'en débarrasser dès la bataille finie, et les reprendre si le combat reprend. La guerre éclate : les païens sont écrasés par l'armée de l'empereur. Une fois la bataille finie, le monarque demande qui est le mystérieux chevalier qui a défait le camp adverse. Sa fille, muette, désigne le fou. Sa mère confirme ses dires mais l'empereur ne les croit pas. On passe à table. Mais les païens reviennent. L'empereur s'apprête

mais prévient qu'on garde le chevalier blanc s'il réapparaît. La bataille recommence. De nouveau le chevalier blanc sauve la troupe. Un chevalier de l'armée de l'empereur le suit, lui lance sa lance, le blesse à la hanche mais le chevalier ne s'arrête même pas. Il disparaît. L'empereur fait alors crier dans tout le pays que celui qui viendra vêtu d'une armure blanche et blessé à la hanche sera marié à la fille de l'empereur et recevra la moitié de ses terres de l'empereur. Le sénéchal entend la nouvelle. Amoureux transi de la fille, il fait commander par son écuyer une armure blanche et se blesse lui-même à la hanche. Dieu descend de nouveau avec Nostre Dame, saint Jehan et les anges pour aller trouver le même ermite. Celui-ci doit annoncer à Robert qu'il a obtenu sa rédemption et qu'il peut épouser la fille de l'empereur. Le sénéchal vient se présenter à l'empereur, qui le croit et va faire chercher le pape pour le marier à sa fille. Le monarque s'étonne seulement que cet ancien ennemi l'ait si vaillamment défendu. Face à l'imposture, la fille retrouve l'usage de la parole afin de révéler l'identité du véritable héros. Elle mène toute la compagnie au pré où elle a vu le chevalier enterrer le fer de lance. Elle explique comment ses armes ont disparu sitôt enlevées : le pape y reconnaît là un miracle. On se lance à la recherche de Robert. La fille affirme qu'on le trouvera auprès de Louvet, le chien. L'empereur s'adresse au fou, qui se tait toujours. C'est alors qu'arrive l'ermite qui lui annonce que sa pénitence est accomplie. Robert retrouve la parole. L'empereur lui donne sa fille. Mais Robert préfère devenir ermite. Cependant l'ermite lui prie d'accéder à l'offre de l'empereur, puisque c'est là le dessein de Dieu : une grande lignée doit naître de ces noces. Robert accepte. Les clercs, qui accompagnent le pape, entonnent une chanson en l'honneur de la Vierge.

XXXIV – *Miracle de sainte Bautheuch* ***joué en 1376***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame et de sainte Bautheuch, femme du roy Clodoveus, qui, pour la rebellion de ses deux enfans, leur fist cuire les jambes, dont depuis se convertirent et devindrent religieux.* »

- Source principale : *Vita Bathildis / Vita Baltechildis Regine* (Bibliothèque François Villon de Rouen, Ms. 1132, fol. 3)

Deux chevaliers du roi Clodoveus lui conseillent de se marier. Ils énumèrent les bons partis : Lorraine, Bourbon, Constantinople... Les chevaliers évoquent également une femme de haute renommée, Bautheuch, hébergée par le maréchal de France du roi, Erchenoal. Toutefois, son lignage leur est inconnu. Le roi demande donc à son sergent d'armes d'aller le chercher pour s'entretenir avec lui. Erchenoal suit le sergent. Au palais, il explique au roi que la jeune femme lui fut vendue jeune enfant. Elle serait extraite de lignée royale, de la Saxe précisément. Le maréchal parle en termes élogieux de Bautheuch. Séduit par ces propos, Clodoveus souhaite voir la jeune femme.

Erchenoal va la chercher. Quand Erchenoal lui demande de la suivre, Bautheuch pense avoir offensé le roi : elle s'étonne qu'il veuille la voir. Lorsqu'il la voit, le roi admire la beauté de la jeune femme. Ils discutent : le roi est maintenant séduit par la piété de Bautheuch. Après avoir demandé l'avis des chevaliers, le mariage est décidé. La cérémonie a immédiatement lieu dans la chapelle attenante. François Parigot, sergent du roi, mène le monarque, tandis qu'Erchenoal accompagne Bautheuch à l'autel. Le sergent d'armes du roi va chercher les ménestrels pour la noce. Le roi ensuite demande à Bautheuch comment elle entrevoit son avenir. Celle-ci répond qu'elle méprise l'argent et qu'elle entend faire aumône le plus possible afin de réduire la pauvreté. Le roi lui donne-t-il un aumônier, Genais, connu pour sa bonté. Le roi lui donne mille livres à distribuer selon les conseils de Bautheuch puis s'en va. Bautheuch recommande à Genais de distribuer son argent aux abbayes de tous les ordres – Cordeliers, Augustins, Carmes et Jacobins ; ainsi qu'aux laïcs indigents. Le roi vient demander à Bautheuch comment se déroulent ces bonnes œuvres : l'argent confié à Genais est déjà bien employé. Clodoveus fait ensuite par à Bautheuch de son souhait de se rendre en terre sainte. Bautheuch encourage son époux à réaliser son vœu. Il faut toutefois décider à qui confier le royaume en son absence. Pour ce faire, Bautheuch suggère de réunir tous les barons du royaume. François Parigot est envoyé de Flandres en Normandie, tandis qu'un autre sergent se rend en Orléans et en Anjou. Lors du conseil des barons, le duc d'Orléans est invité à s'exprimer le premier. Il choisit le duc de Normandie pour régent. Les autres barons sont d'accord avec ce choix. Toutefois, Erchenoal évoque la possibilité de mettre le véritable futur régent sur le trône, le fils du roi, qui a désormais l'âge de gouverner. Cette solution est validée par tous. Le résultat est annoncé au roi. Genais mène les fils devant les barons : l'aîné les remercie pour leur décision. On lui pose la couronne sur la tête. Le roi part, accompagné de deux de ses barons. Bautheuch va chercher le réconfort dans la prière avec sa demoiselle, Ambroise, tandis que Genais reste avec les enfants. Le fils aîné convainc son frère de se débarrasser de la tutelle de leur mère et de prendre entièrement le pouvoir. Seule, Bautheuch se lamente et espère que le roi revienne rapidement. Justement, le roi demande à Lievin d'aller annoncer son retour prochain à la reine, lui confiant pour preuve son anneau. Le fils entend cette nouvelle. Ils se demandent s'ils doivent aller par devant leur père et demander sa pitié merci, ou l'empêcher de revenir. Par orgueil, les deux enfants optent pour la deuxième solution. Ils déploient leurs hommes sur tout le territoire. Lievin, qui a vu ces préparatifs de guerre, prévient Bautheuch, qui demande à Lievin de courir prévenir le roi. L'un des barons de Clodoveus optent pour les pourparlers. Mais les enfants menacent de leur couper la tête et vont jusqu'à nier l'existence de leur père. Le roi décide donc d'assaillir son propre royaume et demande à Bautheuch de se tenir prête à intervenir. Bautheuch prie. Dieu l'entend et descend en compagnie des anges, de Jehan et de Marie. Il lui annonce que quoi qu'il advienne, ses fils seront punis, sur terre ou

au ciel. Bautheuch plaide pour leur rédemption. Les fils, de leur côté, ont fait espionner le camp de leur père. La guerre ne leur fait pas peur, car ils se savent plus nombreux et plus jeunes que le camp adverse. Le roi et ses barons arrivent : le fils essaie de les décourager, mais très vite Clodoveus et les barons font de l'usurpateur leur prisonnier. Le roi va annoncer la nouvelle à Bautheuch. Les époux fêtent leurs retrouvailles et regagnent le palais. Les enfants sont jugés. D'abord, les barons tiennent conseil pour décider d'une sentence appropriée. Mais c'est une tâche très difficile de se prononcer sur ce qu'il convient d'infliger à des princes de sang royal. Bautheuch s'exprime alors : elle conseille de les déshériter et de les mutiler. On fait appel à un bourreau, qui marque au fer les jambes des enfants. La punition leur inspire le repentir. Bautheuch conseille ensuite d'attendre un signe de Dieu afin que les enfants mènent à bien leur pénitence. Bautheuch prie de nouveau avec sa demoiselle, pendant que le roi dort. Dieu descend de nouveau à elle pour lui dire de placer ses enfant sur une nef sans gouvernail ni rames, en compagnie d'un valet. Bautheuch explique à ses enfants quels sont pour eux les plans de Dieu. Les deux fils acceptent humblement leur sort et espèrent trouver une retraite pour faire pénitence. Bautheuch demande alors à Genais de trouver une nef. L'aumônier va voir un marinier qui lui donne de bon cœur un de ses bateaux. Genais insiste toutefois pour payer. Il rapporte sa trouvaille à la reine qui lui demande à présent d'aller chercher Quasin, le valet qui accompagnera les enfants. Enfin, Genais va chercher les enfants et les fait installer dans le bateau : puisqu'ils sont désormais infirmes, deux écuyers les portent. Quasin arrive au palais et monte dans le bateau. Le jeune homme doit revenir vers les parents si jamais ils trouvent un port de salut. À Jumièges, un abbé et deux moines décident de se promener au bord de la rivière. Ils aperçoivent la nef des deux frères. L'abbé Phillebert écoute leur histoire et recueille les enfants dans son abbaye. Quasin retourne à Paris raconter cette issue heureuse. Les deux parents vont rendre visite à leurs enfants. Bautheuch et le roi vont alors à l'abbaye voir leur fils. Tous entament un chant.

XXXV – ***Miracle de un marchant et un juif*** ***joué en 1377***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame et de sainte Bautheuch, femme du roy Clodoveus, qui, pour la rebellion de ses deux enfans, leur fist cuire les jambes, dont depuis se convertirent et devindrent religieux*. »
- Source principale : *Miracles de Nostre Dame*, Gautier de Coinci (II, 18)

Un évêque se prépare à aller à l'église avec ses clercs. Sur la route, ils rencontrent un bourgeois qui convie le dignitaire chez lui le lendemain : l'évêque accepte, et se remet en chemin. Il

demande l'identité de cette personne à ses clercs. Ces derniers ne tarissent pas d'éloges à son égard : Audry est un riche bourgeois, très prodigue et très pieux. De son côté, le bourgeois ordonne à ses écuyers de convier trois ou quatre de ses amis à dîner avec l'évêque. Il prie également ses hommes de préparer le meilleur des repas, sans regarder à la dépense. Audry se rend ensuite à l'église pour prier, tandis que ses serviteurs vont à la basse-cour chercher de la volaille. De retour de l'église, Audry croise quatre pauvres qui demandent l'aumône. Il donne à chacun une petite pièce. Il prévoit finalement d'inviter cinq ou six de ses amis en plus de l'évêque. Le dignitaire se rend à présent chez Audry. Il le rencontre en chemin : le bourgeois venait justement le chercher. L'évêque salue alors ses clercs, qui retournent manger dans l'hôtel de l'évêque. Mais Audry insiste pour qu'ils se joignent au repas. Sa prodigalité est d'autant mise en avant. Les pauvres, heureux d'avoir reçu quelque argent, se rendent à l'auberge de Pierre Filion. Le repas chez Audry se termine, l'évêque et ses clercs sont ravis. Ils vont dire leurs heures. Un cousin du bourgeois vient le prier de lui prêter de l'argent car doit vingt mars d'or à un marchand. Audry lui donne bien volontiers. Un autre cousin d'Audry veut marier sa fille. Il va demander au bourgeois prodigue de payer sa dot. Un homme de la cité vient à son tour lui demander vingt livres tournoi qu'il doit rembourser. Cette fois, Audry ne peut plus prêter d'argent : il n'en a plus. Un autre homme vient lui demander de l'argent qu'il doit à des Juifs. Là encore, Audry ne peut l'exaucer. Il se lamente. Lui qui a tant donné à tous, personne ne veut lui prêter d'argent. Il est contraint de se tourner vers un usurier juif, Moussé. Ce dernier accepte, à condition qu'Audry ait un garant. Mais tous les amis et la famille d'Audry se sont détournés de lui, parce qu'il n'a plus d'argent. Le juif refuse alors le prêt. Audry jure sur Jésus de lui rendre son bien au jour dit, sans quoi il se mettra à son service. Les deux hommes se rendent à l'église pour sceller le pacte devant la Croix. Audry pleure, Moussé est lui aussi ému. Il emmène Audry chez lui et lui prête mille livres. Pour récupérer de l'argent, le marchand doit quitter le pays pour commercer. Il emmène avec lui l'écuyer Gobin et confie à Joscet ses biens. Ce dernier assurera également sa comptabilité lors de son absence. Avant de quitter la ville, Audry et Gobin vont prier. Gontier et Ytier, deux bourgeois, s'inquiètent du sort d'Audry. Ils rencontrent justement Joscet, qui les informe qu'Audry a pris la mer il y a un mois pour marchander. Quelque temps plus tard, un messager arrive pour informer Joscet qu'Audry lui a envoyé une nef chargée de marchandises il y a trois mois. Joscet s'en réjouit. De son côté, quelques mois plus tard, Audry est pris d'un malaise. Gobin en est effrayé ; le bourgeois explique à son serviteur qu'il a oublié la date où il devait rembourser le Juif. Cela signifie qu'il n'a pas tenu la parole qu'il avait juré sur Dieu et qu'il devra désormais être l'esclave de Moussé. Le terme du prêt échoit le jour même. Perdu pour perdu, Audry demande malgré tout à Gobin d'aller chercher un écrin dans lequel il placera l'argent du prêt. On jette l'écrin à la mer, en espérant qu'il trouvera son chemin jusqu'à Moussé. En se promenant sur le

rivage, le valet de l'usurier, Sadoch, aperçoit justement l'écrin. Il essaie de l'ouvrir, sans succès. Il prie son maître de venir constater le prodige. Moussé ramène l'écrin chez lui et parvient à l'ouvrir : il est rempli d'argent. Il va le glisser dans son lit. Un an plus tard, Audry revient à Constantinople. Gobin le devance pour l'annoncer. Joscet, accompagné de Gontier et d'Ytier, vont accueillir le maître, parti depuis deux ans. Moussé entend la nouvelle du retour d'Audry. Il assure qu'il n'a pas été payé de son prêt il y a deux ans. Il réclame au bourgeois son dû. Le marchand, ne pouvant prouver qu'il l'a payé, demande un délai d'un jour pour trouver des témoins. Audry va prier en dehors de la ville en compagnie d'Ytier et Gontier. Dieu descend pour le rassurer : il lui servira de témoin. Moussé arrive. Ensemble, ils retournent à l'église où le pacte fut scellé. La statue confirme que le prêt a bien été remboursé. Devant ce miracle, Moussé se convertit. On le mène devant l'évêque pour se confesser. Les clercs entonnent un motet pour célébrer cette heureuse issue.

XXXVI – *Miracle de Pierre le changeur* ***joué en 1378***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame d'un marchant nommé Pierre le changeur, qui par lonc temps avoit vesqui de mauvaise vie, qui fu si malade que il cuidoit morir, et en sa maladie vit en avision les dyables qui le vouloient emporter, et Nostre Dame l'en garenti a la proiére d'un ange qui le gardoit, et depuis vint a santé et fist tant de bien qu'il converti un sarrazin.* »
- Source principale : *Legenda Aurea,* XXVII (parabole de saint Jehan l'Aumônier)
- Sermon extra-diégétique

Trois pauvres discutent au soleil de leurs bienfaiteurs respectifs. La conversation les mène à évoquer Pierre le changeur, l'homme le plus riche et le plus avare de toute la ville. Sa haine des pauvres l'aurait déjà mené à être violent envers eux. Les mendiants font alors un pari : le premier d'entre eux assure qu'il saura obtenir l'aumône de Pierre. Le deuxième lui promet un quart de vin s'il réussit. Le mendiant se dirige vers la maison de Pierre. Justement, le boulanger vient livrer un pain chez le changeur et aperçoit le pauvre attendant à la porte. Il s'inquiète pour lui. C'est alors que Pierre sort et somme le mendiant de partir, malgré ses prières. Il le menace de lui jeter des pierres, de le frapper d'un bâton, l'insulte, mais rien n'altère la persévérance du mendiant. Le changeur cherche alors par tous les moyens un objet à lui jeter pour le faire fuir ; il saisit le pain du boulanger et le lui lance à la figure. Le mendiant tourne alors les talons et revient vers ses pairs, victorieux. Quand il brandit le pain « donné » par Pierre, ils peinent à le croire, mais vont finalement fêter la victoire avec le vin promis. Très en colère, Pierre fait une crise. Son serviteur Galot le couche.

Pierre lui demande ensuite d'aller chercher une béguine pour le soigner. La religieuse se montre rassurante sur l'état de santé du malade. Dieu décide d'aller rendre visite au malade en compagnie de Nostre-Dame et des anges. Ils s'assoient à quelque distance du lit de Pierre, tandis qu'à son chevet se trouvent déjà les diables venus réclamer l'âme du vil pécheur. Les anges voient que Pierre est encore en vie et entament donc un débat. Le premier diable raconte sa vie : voleur et violeur, Pierre mérite l'enfer. Le deuxième rappelle l'affront qu'il fit à un pauvre qu'il chassa. Alors Dieu se tourne vers les anges pour savoir si ce Pierre n'a pas fait une seule bonne action, la moindre oraison, ou la moindre aumône durant son existence. Les anges peinent à répondre, mais évoquent le pain qu'il donna contre sa volonté à un pauvre deux jours auparavant. Pour Nostre Dame, à qui Dieu donne la parole, ceci rachète tous ses maux. Dieu sauve l'âme de Pierre et les diables doivent lâcher prise. Ils s'en vont, mécontents, chercher d'autres âmes. Un des anges demande alors à Pierre de mesurer tout le profit qu'il a pu tirer de ce seul pain donné. Le changeur sort de chez lui. Lorsqu'ils sortent de l'auberge, les mendiants rencontrent Pierre qui, à leur plus grande surprise, leur fait l'aumône et leur demande de prier pour lui. Ils entament une patenôtre. Un marin débarque, nu. Il cherche de quoi se vêtir lorsqu'il croise Pierre qui lui donne un bel habit. Aussitôt, l'homme le vend à un bourgeois, en le marchandant pour vingt livres. Alors Pierre, qui somme Galot d'aller par la ville faire l'aumône aux pauvres selon leur état de pauvreté, vient à croiser l'habit qu'il a donné, posé sur une perche. Il comprend que le marin l'a vendue et ne peut s'empêcher de se mettre en colère. Pleurant de colère, il est pris d'un profond sommeil. Dieu redescend auprès de lui explique à Pierre qu'en vêtant le marinier, c'est lui-même qu'il a vêtu. En se réveillant, Pierre décide de se faire mendiant. Galot revient, ayant dépensé tout l'argent de son maître. Ce dernier demande alors à son serviteur de changer tout son argent en marchandises, qu'il vendra lorsqu'ils se rendront à Jérusalem. Pierre lui-même souhaite devenir le serf d'un homme juif très riche, nommé Zoile. Galot refuse mais Pierre le menace de susciter la colère de Dieu par son refus. Le serviteur emmène donc son maître vers Jérusalem. Sur la place du marché de la ville sainte, Pierre et Galot attendent qu'un marchand arrive. Zoile apparaît et achète le changeur pour cent besans. Galot se sépare de son maître. Pierre se met au service de Zoile, qui lui demande divers travaux de bûcheronnage ou de lessive. Pierre peine à effectuer ces tâches qu'il n'a jamais exécutées, mais demande l'aide de Dieu. Trois compères, anciens concitoyens de Pierre, souhaitent se rendre en terre sainte. Ils se préparent et se vêtent de l'habit des pèlerins. L'écuyer de Zoile vient rapporter l'argent de son fermier Macrobe. Ils discutent ensuite de la folie de Pierre, qui travaille sans cesse sans jamais se plaindre. L'écuyer et son maître se moquent de sa bigoterie en imitant Pierre lorsqu'il prie. Pierre, imperturbable, continue de travailler. Une fois seul, il fait une longue prière. Dieu redescend auprès de lui pour lui annoncer qu'il est pardonné par ses bienfaits. Zoile a entendu les chants des anges venus avec Dieu. Il se

cache pour savoir d'où provient ce doux son. Il comprend dès lors que Pierre est un saint homme. Lorsqu'il retourne vers Pierre, Zoile propose à son serf de le libérer et qu'ils vivent désormais en frères. Mais Pierre refuse. Zoile le tient pour fou. Les trois pèlerins arrivent à Jérusalem et rejoignent Rainfroy, un de leurs amis. Zoile leur barre la route : ils doivent payer un péage. Pierre leur sert à boire mais ils peinent à le reconnaître. Ne voulant pas être reconnu, Pierre fuit. Il rencontre sur son chemin la fille de Zoile à qui il rend miraculeusement la parole. Le portier de Zoile assiste à la scène. La fille rapporte le départ de Pierre à son père. Étonné par le fait qu'elle a retrouvé l'usage de la parole, Zoile lui demande de raconter toute l'histoire. La fille s'exécute, soutenue par le portier. Zoile part à la recherche de Pierre, accompagné de ses gens et des pèlerins. Pierre est parti se faire ermite dans le désert. Les recherches sont vaines. On se propose de rebrousser chemin, mais Zoile propose d'aller plutôt visiter son manoir des Belles Fontaines. Dieu dit à Gabriel d'aller dire à Pierre de convertir Zoile. Pierre sort donc de sa cahute. La compagnie de Zoile quitte Belles Fontaines pour l'hôtel particulier de Zoile, où est restée sa fille. Pierre arrive en même temps que tous les autres dans la demeure de Zoile. Ce dernier demande à son serf comment il a pu redonner la parole à sa fille. Pierre expliquant que c'est là un miracle de Dieu, Zoile et sa fille souhaitent se convertir. Pierre propose d'aller voir le patriarche de Jérusalem pour qu'il les instruise. Rainfroy entame le *Te Deum laudamus.*

XXXVII – *Miracle de la fille d'un roy* ***joué en 1379***

- Incipit : « *Cy conmence un miracle de Nostre Dame de la fille d'un roy qui se parti d'avec son pére pour ce qu'il la vouloit espouser, et laissa habit de femme et se mainteint chevalier et fu sodoier de l'empereur de Constantinoble et depuis fu sa femme.* »
- Sources principales : romans – *Yde et Olive, La Manekine, Le Roman de Silence...*
- Sermon intra-diégétique

Un roi et une reine se désolent de ne pas avoir d'héritier. Pour oublier leur peine, ils se rendent à l'église pour écouter un sermon. Le prêche terminé, le roi retourne au palais pour recevoir des visites tandis que la reine reste prier. Elle se demande alors si elle n'est pas déjà enceinte, mais elle ne sait à quoi en reconnaître les signes. Elle quitte l'église avec ses deux suivantes, Anne et Françoise. La reine fait part de la nouvelle à son époux. Ce dernier veut remercier Dieu en faisant un pèlerinage vers la terre sainte. Sa femme veut le suivre mais il refuse et la confie à ses dames. Le couple se sépare dans les larmes tandis que les sergents du roi l'escortent quelque temps avant de

regagner le château. Là-bas, la reine est justement prise de douleurs. Anne et Françoise l'emmènent dans sa chambre. À leur retour, les sergents trouvent le palais vide et se doutent que la reine est en train d'accoucher. Les douleurs sont telles que la reine pense mourir. Mais, sur les conseils d'Anne, la reine prie Nostre Dame et donne finalement naissance à une fille. Les demoiselles emmènent l'enfant chez la nourrice tandis que la reine remercie la Vierge. À leur retour, Anne et Françoise trouvent la reine morte. Elles avertissent les sergents, qui l'emmènent pour l'inhumer.

À Jérusalem, le roi s'apprête à revenir chez lui. Il a hâte de retrouver son épouse : quatre ans sont passés depuis qu'il est parti. Mais un messager arrive, mandaté par le comte Duriaume, qui administrait le royaume pendant l'absence du souverain, pour annoncer le décès de son épouse Katherine. La tristesse le dispute à la joie, car le messager lui annonce également qu'il a une fille, Ysabel. Au château, on se réjouit du retour du roi. Quelques années plus tard, les comtes s'inquiètent que le roi n'ait pas d'héritier mâle. Il devrait penser à se remarier. Mais le roi n'accepte qu'à condition que la nouvelle épouse soit en tous points semblable à celle qu'il a perdue. Pendant une saison, les chevaliers se lancent à la poursuite de l'épouse idéale : elle n'existe pas. Le premier chevalier propose alors au roi d'épouser sa fille, qui ressemble beaucoup à sa mère. Le roi consent. On fait venir sa fille pour lui proposer le mariage. La jeune femme refuse mais le roi ne l'entend pas ainsi. Alors Ysabel louvoie : elle demande un mois pour se préparer au mariage, son père accepte. Seule, la jeune femme se lamente. Elle court voir Anne, demoiselle de sa mère et véritable mère adoptive pour elle, afin de lui faire part de l'infâme projet. Anne la soutient mais ne sait où la cacher. Ysabel décide donc de fuir. Anne lui jure de la suivre jusqu'à la mort. Elle suggère qu'elles se déguisent en hommes pour éviter le danger d'être une femme sur les routes. Ysabel ajoute qu'il leur faut un homme de confiance pour les accompagner. Anne demande à son ami Usére de les accompagner et d'aller chercher des vêtements d'homme dans sa chambre. Pour tromper la vigilance de Françoise, Anne prétexte d'aller à la chasse aux oiseaux avec Ysabel, et demande à la demoiselle ingénue de les attendre jusqu'au soir. Les trois compagnons se dirigent vers la forêt mais s'égarent. Tandis qu'Usére va chercher un abri, les deux femmes prient. Dieu envoie Gabriel sous forme humaine pour les guider. L'ange montre à Usère un bateau qui les conduira en Grèce. Les deux hommes auprès des dames prennent d'abord peur. Gabriel se propose d'être leur interprète auprès du marin, puisque celui-ci parle latin. Anne demande même à ce qu'il les accompagne jusqu'en Grèce. Gabriel accepte et le groupe monte sur le bateau. Le voyage est calme et la troupe arrive à bon port : à Constantinople. Gabriel paie le capitaine de trente florins. Il se charge ensuite de leur trouver une bonne auberge. Une gentille hôtesse va préparer leur chambre. Dans son palais, l'empereur de Constantinople demande à l'écuyer, Testu dit Gobaille et son compagnon Grain de paille, de se rendre à l'auberge : il doit s'entretenir avec ses hommes. À l'auberge, l'écuyer demande l'hôtesse à

Anne. Celle-ci lui répond qu'elle doit revenir bien vite. En l'attendant, l'écuyer demande à Anne qui ils sont, puisqu'ils semblent venir d'un pays étranger. Anne leur répond qu'ils sont mercenaires et qu'ils cherchent des maîtres. L'écuyer se présente à son tour. La maîtresse revient, informe l'écuyer que les gens qu'il cherche ne sont pas là ; l'écuyer leur demande de leur dire que l'empereur les cherche si elle les voit. L'écuyer retourne à l'empereur et lui apprend que s'il n'a pas trouvé les hommes demandés par l'empereur, il a rencontré des mercenaires semblant dignes de confiance. Un messager arrive et dit à l'empereur qu'il doit aller défendre sa terre contre une attaque. Le monarque appelle ses chevaliers, on lève les armées ; il demande également à son écuyer d'aller chercher les mercenaires dont il a parlé. Tous se dirigent vers le champ de bataille. Les troupes du roi de Turquie, ses alliés sarrasins et tous ses alliés marchent sur les terres de l'empereur, cherchant à piller le pays. La bataille fait rage. L'empereur de Constantinople est blessé mais les rois d'Arabie et des Tartares se rendent. Anne confie les prisonniers à Usère puis revient secourir l'empereur. La Turquie finit par capituler. On fête la victoire. On confie à Isabelle les vaincus pendant que le comte et l'empereur se retirent pour prendre du repos. Gabriel dit à Ysabel d'offrir les cinq prisonniers à la fille de l'empereur afin de lui faire honneur. La princesse veut faire d'Ysabel un comte ou un roi. Mais Ysabel se retire rapidement, prétextant qu'elle doit d'abord se débarrasser de son armure. L'empereur, son comte et ses deux chevaliers ne tarissent pas d'éloge sur les prouesses d'Ysabel. Le comte voudrait lui donner sa fille, s'il en avait une comme l'empereur... L'empereur comprend ce que suggèrent ses vassaux et appelle donc Ysabel à lui. Il l'interroge sur son lignage. Ysabel répond qu'il est noble, célibataire et vierge. L'empereur lui offre donc sa fille, mais Ysabel demande à reporter les noces. Le comte lui dit qu'il ne convient pas de refuser une telle offre. L'empereur demande qu'on aille apprêter sa fille pour le mariage qui doit se tenir immédiatement, tant que l'assemblée des barons est présente. La cérémonie a lieu. Ysabel s'apprête, mais demande à Anne de l'accompagner dehors. Elle lui demande conseil. Elle aurait grande honte si elle devait découvrir aux autres qu'elle est une femme. Anne lui recommande de s'adresser à Dieu. Celui-ci envoie Michel dire à Ysabel d'avouer la vérité à son épouse lors de la nuit de noces et lui assure que celle-ci saura garder le secret. Ysabel en est très soulagée. Arrive alors la nuit de noces. L'empereur demande en secret à un religieux d'écouter à la porte de la chambre des jeunes époux. La fille de l'empereur demande à Ysabel pourquoi il paraît si inquiet. L'époux révèle alors son identité de femme. Pour preuve, Ysabel pose les mains de la fille sur sa poitrine. La fille de l'empereur lui jure le silence. Mais le religieux a tout entendu et va rapporter le scandale à l'empereur. Pour confondre l'époux, le religieux propose trois tests censés prouver son véritable sexe. Le premier consiste à enfermer le couple dans une chambre avec des vierges et d'y jeter des fruits. Si l'époux se jette dessus comme les autres, c'est une femme vierge. Le deuxième consisterait à mettre l'époux en

présence de femmes nues : si c'est une femme, elle ne montrera aucun signe d'excitation. Le dernier consiste à faire prendre un bain au couple pour les voir nus. De ces trois solutions, l'empereur choisit la dernière. En attendant, il fait enfermer le religieux. Le lendemain matin, Anne vient réveiller Ysabel qui a dormi tard. La jeune femme se vêt rapidement. Anne l'emmène auprès de l'empereur. Celui-ci présente le test du bain comme une coutume ancestrale. Ysabel s'y soumet avec son épouse. La baignoire est disposée dans un verger. Sur le chemin, l'empereur explique que cette coutume est destinée à accroître l'amour du couple. Dieu envoie Michel faire diversion sous la forme d'un blanc cerf. Anne l'aperçoit et se lance à sa poursuite, en compagnie de l'empereur et d'Ysabel. Le premier perd la trace de l'animal et retourne au verger. Le cerf se met à parler et rassure Ysabel : elle sera vue comme un homme au bain. Elle doit cependant faire en sorte de délivrer le religieux, qui a dit la vérité mais qui risque de ne pas être cru. Après le bain, l'empereur repart, bien décidé à faire périr le religieux. Seul, le religieux se lamente. Dieu descend auprès de lui pour le réconforter : il sera délivré et redeviendra l'homme de confiance de l'empereur. Ysabel sort su bain et se rend vers l'empereur. Elle demande un délai pour la mise à mort. Elle demande à parler en présence de la fille de l'empereur. Alors Ysabel raconte son histoire et dévoile son identité. L'empereur trouve la solution idéale : il se mariera à Ysabel et donnera sa fille à son père. Toute la compagnie se rend auprès du père d'Ysabel et on célèbre le double mariage, accompagné de la musique des ménestrels.

XXXVIII – *Miracle de saint Lorens* ***joué en 1380***

- Incipit : « *Cy commence un miracle de Nostre Dame de saint Lorens que Dacien fist morir et Philippe l'empereur fist il morir pour estre emperiére.* »

- Source principale : *Legenda Aurea*, CXVII

- Sermon intra-diégétique (sans texte)

Le pape Sixte va faire un sermon auprès de populations non croyantes. Lorens et Vincent se réjouissent de ce beau sermon. Le pape les entend et veut les enrôler auprès de lui, à la grande joie des deux hommes. Il les emmène à Rome. L'empereur Philippe, de son côté, demande Dacien. Il le fait chef de son armée et lui demande d'arrêter la rébellion des Français. Dacien compte bien les écraser en moins d'un mois. De retour à Rome, le pape nomme Lorens et Vincent respectivement diacre et sous-diacre. Un mois plus tard, Dacien a tenu sa promesse : la rébellion française a été réduite à néant. L'empereur fait appeler les ménestrels pour accueillir le retour de Dacien. Mais le chef des armées ne peut rester avec l'empereur : il est attendu. Il promet de revenir le lendemain pour diner. En réalité, Dacien rassemble des conspirateurs pour prendre la place de l'empereur sur le trône. La nuit venue, les gardes de l'empereur se rendent à la taverne ou bien s'endorment les uns

après les autres. Les écuyers de Dacien se glissent dans la chambre du souverain et le tuent. De retour de l'auberge, les chevaliers constatent la mort de l'empereur. Ils demandent à Grain d'Or et Mauduit, deux sergents, d'aller porter la nouvelle aux seigneurs en vue d'une nouvelle élection, tandis que les chevaliers restent sur place pour accueillir les arrivants. La réunion des comtes aboutit à l'élection de Dacien. L'un des seigneurs suggère néanmoins que le chef des armées pourrait avoir un lien avec la mort de l'empereur, mais personne ne prend ses doutes au sérieux. Tous ensemble, les comtes vont informer Dacien de son élection. Le nouvel empereur demande à ce que tous l'accompagnent à travers l'Europe afin d'être acclamé par le peuple. Le fils de l'ancien empereur se plaint de l'indifférence générale quant à la mort de son père. L'un des chevaliers lui propose de l'enterrer à Cologne. Dacien fait venir des ménestrels pour l'accompagner au palais. Lors de la fête, l'empereur fait part de ses premiers projets : persécuter les Chrétiens, leur confisquer leurs biens et les tuer. Il demande à un écuyer d'aller en faire le cri sur la place du marché. Laurent entend la nouvelle et la rapporte au pape. Celui-ci rassure son jeune diacre : les Chrétiens méprisent cet empereur païen. Mais Lorens sent la tristesse monter dans son cœur. Le fils de Philippe se rend auprès du pape pour l'informer de son départ de Rome. Il donne également au pape le trésor de son père afin que son diacre, Laurent, l'offre aux pauvres. Godefroy, serviteur du fils de Philippe, amène un premier sac rempli de richesses. Laurent le distribue à travers la ville. Godefroy va en chercher un second. Il est suivi du fils qui cette fois fait ses adieux au pape et à Laurent. Ce cadeau, espère-t-il, conduira son père à sortir du purgatoire. Au palais, Dacien cherche le trésor de Philippe, mais en vain. Un écuyer lui explique que le fils de l'empereur s'est exilé dès qu'il a entendu l'annonce de la persécution des Chrétiens et qu'il a donné le trésor à Sixte. Dacien se promet vengeance. Dacien appelle Mauduit et Grain d'Or à lui afin qu'ils aillent chercher le pape, pour le punir. Lorsque Sixte est arrêté, Laurent est désespéré. Il en veut au pape de courir au sacrifice en le laissant seul. Le pape le rassure en lui donnant pour mission de continuer de distribuer le trésor de Philippe aux indigents. Dacien interroge le pape sur l'emplacement du trésor. Face à son refus, l'empereur fait décapiter le souverain pontife. Un sergent va crier la nouvelle à travers la ville. Laurent entend le cri et se désespère à nouveau : il se sent désormais orphelin, mais il continuera de distribuer le trésor. Un sergent de Dacien l'entend parler, l'arrête et le mène à Dacien. Face à l'empereur, Laurent feint l'ignorance, puis se risque à l'humour. Dacien le fait emprisonner et confie sa garde au pré au prévôt Ypolite. Celui-ci le mène dans une cellule qu'il partage avec un aveugle, Lucien. Lorens lui propose de recouvrir la vue grâce au baptême. Le miracle a lieu. Ypolite revient, et demande à son tour à Lorens où se trouve le trésor de Philippe. Le diacre lui promet les richesses du ciel s'il se convertit. Le prévôt accepte le marché. Ypolite, une fois converti, veut clamer la nouvelle à tous ses gens, tout comme Lucien, mais Lorens les prie de rester discrets. Dacien fait de nouveau venir Lorens à

lui pour lui demander de nouveau où se trouve le trésor. Laurent demande trois jours de délai que l'empereur lui accorde, avant de le renvoyer dans sa cellule sous l'escorte d'Ypolite. Durant ces trois jours, Lorens fait assembler tous les pauvres de la ville par l'entremise d'Ypolite. Les trois jours passés, Lorens mène devant Dacien les pauvres, qu'il désigne comme les seules vraies richesses. Dacien, furieux, fait battre le diacre, qui se dit prêt à endurer le martyre. Les tortionnaires le brûlent sur les flancs à l'aide de plaques de métal rougeoyantes. Dieu justement envoie Michel sur les lieux afin de rassurer Laurent. L'ange lui essuie la figure. Un soldat romain voit Michel. Dacien reconnaît sa défaite devant cet ange enchanté mais ne s'avoue pas vaincu. Il décide de faire mourir Lorens dans la pire des cellules : Ypolite le reconduit en prison. Le Romain demande le baptême. Dacien fait venir Lorens une troisième et dernière fois pour lui demander d'abandonner sa foi. Il prévoit d'attendre la nuit pour le torturer. Lorens explique à l'empereur qu'il ne connaît pas l'obscurité grâce à la foi. Dacien fait marcher le saint sur un grill qu'il fait alimenter en charbon par ses sergents. Laurent promet l'empereur à l'enfer.

Fin manquante.

XXXIX – *Miracle de Clovis* ***joué en 1381***

Incipit :« *Cy comence un miracle de Nostre Dame conment le roy Clovis se fist crestienner a la requeste de Clotilde, sa femme, pour une bataille que il avoit contre Alemans et Senes, dont il ot la victoire; et en le crestiennent envoia Diex la sainte ampole.* »

Source principale : *Historia Francorum,* Grégoire de Tours

Aurélien, conseiller de Clovis, se présente au roi pour lui remettre un message de Gondebaut, roi de Bourgogne. Les deux amis échangent également quelques nouvelles : Aurélien fait l'éloge de la nièce du roi bourguignon, Clotilde, dont Gondebaut a tué le père, Childéric. La jeune femme mériterait un mariage royal. Clovis doit justement se marier : la jeune femme semble être la candidate idéale. Le roi charge Aurélien de se rendre auprès de la demoiselle en Bourgogne pour lui remettre des présents : des vêtements d'or et un anneau. Aurélien part en compagnie de Huchon Passe-porte, qu'il charge de porter le paquet. Deux pauvres se dirigent vers une église : l'un d'eux explique que la belle Clotilde a l'habitude de s'y rendre et de se montrer généreuse envers les indigents. De son côté, Clotilde s'apprête avec sa demoiselle Ysabel, qui prend le livre d'heures de sa maîtresse. Les deux femmes parviennent à l'église et prient. Dehors, les deux mendiants sont rejoints par un troisième, Lienart. Aurélien arrive également à l'église. Il décide de se déguiser en mendiant pour pouvoir approcher Clotilde. L'écuyer Huchon ne comprend pas ce qu'il fait. Aussi Aurélien le prie-t-il de rester caché dans leur repaire. Clotilde et Ysabel sortent du moutier. Les

pauvres s'approchent pour l'aumône. Ysabel donne un denier d'or à Aurélien déguisé en mendiant. Ce dernier baise la main de Clotilde et tire sur son manteau. Les jeunes femmes rentrent chez elles. Clotilde demande ensuite à Ysabel d'aller chercher ce pauvre qu'elles n'ont jamais vu auparavant mais qui lui a fait bonne impression. La demoiselle lui présente Aurélien et les laisse seuls. Clotilde interroge Aurélien pour comprendre pourquoi il a tiré sur son manteau. Aurélien, s'étant assuré de n'être pas épié, va chercher le sac contenant les présents. Mais il l'a égaré. Clotilde lui demande alors pourquoi il a l'air si bouleversé. Quand Aurélien lui explique la situation, la jeune femme demande à Ysabel si elle l'a pris. De fait, Ysabel a mis en sûreté ce sac de peur qu'on fasse des torchons des vêtements se trouvant à l'intérieur. Aurélien propose à Clotilde le mariage, mais cette dernière refuse d'épouser un païen, elle qui est bonne chrétienne. Elle s'en remet, malgré tout, à la décision de son oncle Gondebaut. De retour en son repaire, Aurélien échange ses habits de pauvre pour ceux du pèlerin. Avec Huchon, ils regagnent la France. De retour à Paris, Aurélien annonce le refus de Clotilde. Clovis prend le temps de réfléchir à ce qu'il doit faire. De son côté, Clotilde prie Dieu et formule l'espoir que le roi se convertisse. En attendant, elle cache les vêtements offerts par Aurélien et va cacher l'anneau dans le trésor de son oncle. Finalement, Clovis demande à Aurélien d'aller demander la main de sa nièce à Gondebaut. Il lui offre une escorte de trois chevaliers. Aurélien formule la demande au roi bourguignon mais celui-ci s'étonne : Clovis n'a jamais vu sa nièce, comment pourrait-il l'aimer ? Gondebaut devient suspicieux : il pense que le roi des Francs l'espionne. Le ton monte et les menaces de conflit éclatent. Gondebaut convoque deux conseillers pendant que la compagnie d'Aurélien se retire en arrière. Les deux hommes mettent en garde le roi contre Clovis. Gondebaut demande au chambellan si Clovis a déjà envoyé un cadeau, ce qui prouverait les propos d'Aurélien. Le chambellan n'en a pas connaissance, mais le roi envoie malgré tout deux de ses sergents vérifier. Ces derniers découvrent l'anneau. C'est désormais sa nièce que Gondebaut soupçonne de traîtrise. Il la fait appeler. Clotilde confirme l'histoire. Vexé, Gondebaut accepte le mariage mais refuse de faire escorter sa nièce en France. Clotilde part en compagnie des chevaliers de Clovis. Sur la route, un messager prévient que Clovis est sur le chemin de Soissons ; le roi propose qu'ils l'y rejoignent. Quelque temps plus tard, Clovis rencontre enfin sa future épouse. On emmène immédiatement celle-ci dans sa chambre pour qu'elle s'apprête pour la cérémonie. Le roi est émerveillé par la beauté de la jeune femme tandis que le chevalier en fait l'éloge moral. Le mariage a lieu. Les ménestrels accompagnent la cérémonie. Aurélien rappelle au couple les droits et devoirs de l'épouse et de l'époux. C'est pourquoi Clotilde demande à Clovis de croire en Dieu et de venger sa famille : Gondebaut a tué son père, noyé sa mère et usurpé le trône. S'il accepte la deuxième requête, Clovis refuse de se convertir. Clovis convoque son chevalier pour transmettre un message à Gondebaut : celui-ci doit céder le trésor à Clotilde, puisqu'il lui revient de droit.

Gondebaut est furieux. Encore une fois, le conseiller intervient : il ferait mieux de ne pas se mesurer aux Francs, connus pour leur cruauté. Gondebaut cède donc mais ne fait pas porter le trésor aux Francs : il leur appartient de venir le chercher. Ysabel rapporte à Robert l'écuyer la naissance de Nigomire, premier enfant du couple royal. Robert en informe Clovis qui lui recommande de bien garder son fils. Le roi demande également à ses sergents d'aller chercher le trésor de Gondebaut. Aurélien arrive et annonce la rébellion de la ville de Melun. Clotilde arrive alors et informe son époux de la mort de Nigomire. Clovis lui reproche d'avoir fait baptiser l'enfant. Clotilde lui rétorque qu'au contraire, elle se réjouit que le Seigneur ait rappelé l'enfant aussi tôt auprès de lui. Aurélien se retire, suivi de Clovis, pour se rendre à Melun. Bientôt, Clotilde pâlit : elle accouche à nouveau. Ysabel va chercher la sage-femme Katherine par l'entremise de Robert. La reine s'en remet à Nostre Dame. L'enfant sitôt né, elle demande à sa demoiselle et à la chambrière d'aller le faire baptiser. La reine se couche en remerciant Dieu, tandis que les deux femmes se rendent à l'église. Pour remercier la sage-femme, Clotilde lui offre une de ses robes. Clovis revient de Melun et rend visite à son épouse. Comme ce nouveau fils ressemble à son père, on le nomme Clodomire. Le nourrisson est cependant malade. Clovis impute de nouveau le mal au baptême qu'il a reçu, mais Clotilde le rassure. Ysabel vient prendre l'enfant pour le mettre dans son lit. Pendant ce temps, Clotilde adresse une longue prière à Dieu où elle demande la conversion de son époux et la guérison de l'enfant. Dieu demande donc à Nostre Dame et à Jehan de descendre sur terre auprès de la reine, qui pleure. La cohorte céleste exauce la reine et guérit l'enfant. La demoiselle s'apprête à retourner vers sa dame mais elle constate que l'enfant rit : il est donc guéri. Elle va annoncer cette bonne nouvelle à la reine. Clotilde se réjouit et prie de nouveau la Vierge de trouver le moyen de convertir son époux. Aurélien revient de Melun : la rébellion a été maîtrisée. Mais un prévôt vient annoncer que les Saxons et Alamans ont envahi leurs terres. On se prépare au combat, tandis que le roi vient saluer Clotilde. La reine lui présente son fils guéri, mais encore une fois Clovis la repousse. Clotilde recommande l'armée de Clovis à Dieu, tandis que le roi et ses chevaliers la recommandent, encore, à Mahon. Le roi des Alamans donne ordre à ses chevaliers de ravager les territoires francs. Du côté franc, Huchon vient annoncer que les soldats alamans arrivent droit sur eux. Alors les chevaliers se mettent en ordre de bataille. Aurélien dit à Clovis que leurs hommes sont en nombre inférieur et que la seule solution d'espérer la victoire, c'est que Clovis prie le dieu de son épouse. Clovis, avant de céder, demande à Aurélien quelle attitude, lui, compte adopter. Alors Clovis prie Jésus. La bataille continue, mais bientôt le roi alaman meurt, et bientôt l'armée crie merci. De retour au palais, Clovis explique à la reine comment il a obtenu la victoire et lui annonce qu'il veut être baptisé. Clotilde appelle alors Remi, archevêque de Reims, pour lui enseigner la foi. Quand Remi enseigne l'histoire chrétienne au roi, toute la compagnie de Clovis se convertit. Lorsque l'archevêque s'apprête à

baptiser le roi, une colombe arrive, portant en son bec une fiole de saint Chrême. Le roi barbare prend un nom chrétien : Loys. Après le baptême, le roi est enveloppé d'un drap puis est porté jusqu'au palais. Sur le conseil de Remi, tout le monde entonne le *Te Deum*.

XL – *Miracle de saint Alexis* ***joué en 1382***
Incipit : « *Cy commence un miracle de Nostre Dame de saint Alexis qui laissa sa femme le jour qu'il l'ot espousée pour aler estre povre par le pais pour l'amour de Dieu et garder sa virginité, et depuis revint chez son pére et la morut soubz un degré et ne le cognut l'en devant qu'il fu mort*. »
Source principale : *Legenda Aurea,* XCIII

Eufémian et Aglais, un couple de bourgeois, s'apprêtent à donner un dîner pour les pauvres. Entre-temps, ils renouvellent leur voeu de vivre chastement. Ils appellent Rousselet et Connestable, leurs serviteurs, pour dresser la table. Les deux valets font ensuite venir les indigents, qui se réjouissent de faire un si bon repas. Lorsque le groupe quitte la demeure, Eufémian et Aglais se font servir un repas très chiche, composé d'eau et de pois. Le couple évoque leur fils, Alexis, à qui ils souhaitent la gloire. Dans leur palais, Honoires et Archades, empereurs de Rome, parlent eux aussi du fils d'Eufémian, désormais en âge de se marier. Honoires veut envoyer message à Lipage pour lui demander la main de sa fille pour Eufémian. On envoie Rogier, un sergent, chercher Eufémian. Ce dernier le suit au palais, en compagnie de Rousselet et de Connestable, ses écuyers. Archadès lui fait part de ce qu'ils ont résolu pour lui. Eufémian accepte et retourne chez lui, tandis qu'un autre sergent va chercher Lipage. Ce dernier accepte la proposition des empereurs. Le mariage doit se tenir le mardi suivant. Lipage retourne en son palais et annonce la nouvelle à Sabine qui se soumet sagement à la décision de son père. De son côté, Eufémian annonce la nouvelle à Aglais, qui se réjouit de cet honneur que leur font les empereurs. L'écuyer Rousselet va chercher Alexis chez Ruffault, aubergiste. L'écuyer croise justement le jeune homme en chemin. Ensemble, ils regagnent la maison. Eufémian annonce la nouvelle à son fils et toute la maisonnée se met en route pour la cérémonie. Sabine, de son côté, revêt un voile pour se rendre à l'église. La cérémonie a lieu. Les ménestrels font retentir la musique et les familles des époux se mettent à danser. Bientôt, Lipage se fatigue et s'apprête à aller dormir. Aglais demande à Sabine d'aller se coucher, tandis qu'Eufémian recommande à Alexis d'en faire de même. Les parents regagnent leurs chambres respectives. Seul avec son épouse, Alexis expose à Sabine les vertus de la virginité. Mais Sabine ne comprend pas comment rester vierge sans se parjurer auprès de lui. Alexis lui donne alors un anneau et une ceinture de soie qui, lui dit-il, sera un souvenir de lui. Alexis s'isole ensuite pour prier. Il décide de devenir pèlerin pour mériter l'amour de Dieu. Le jeune homme s'enfuit. Aglais revient sur les lieux

et se demande où se trouve son fils : elle va voir Eufémian, mais Alexis ne s'y trouve pas plus. Connestable et Rousselet sont envoyés auprès de ses amis. Pendant ce temps, Eufémian retourne auprès de Sabine et d'Aglais, pour voir si Alexis est revenu. Connestable et Rousselet ont parcouru plus de trente lieues, sans succès. Sabine révèle alors les propos mystérieux d'Alexis lors de la nuit de noces : il est probablement parti en pèlerinage. Les parents et Sabine se désolent mais résolvent de partager ensemble leur peine. Sabine leur demande de rester auprès d'eux, ce qu'ils acceptent. Eufémian se dirige vers la cour impériale pour faire rechercher son fils. De son côté, Alexis arrive à Edesse et se rend au trésor de l'abbaye pour admirer le saint crucifix que Dieu donna à Gabaron, roi d'Edesse. Le sacristain lui montre en échange d'un florin d'or. Alexis demande ensuite à voir le Mandylion. La vue de l'objet sacré fait pleurer le jeune homme. En sortant de l'abbaye, Alexis donne tous ses biens à trois pauvres qui s'agenouillent tour à tour pour le remercier. Le jeune homme échange ses vêtements contre ceux d'un pauvre. Il est désormais méconnaissable. Le mendiant s'en va se demandant s'il doit garder ou vendre la robe. Alexis décide d'habiter l'aître de l'église sainte Marie pour honorer la Vierge. Pendant ce temps, Eufémian, Rousselet, Connestable, Musehault et Huchon le Fort parcourent le monde à sa recherche et particulièrement les lieux saints, sans succès. Les pauvres arrivent à l'aître Nostre Dame pour demander l'aumône. Le troisième mendiant remarque un homme à genoux, face contre terre. Le reconnaissant comme l'un des leurs, ils attendent avec lui l'heure. Huchon et Musehault, passant près de l'aître, se proposent d'aller prier la Vierge, car c'est un jour de grand pardon. L'espoir d'y trouver Alexis les gagne. À la sortie de l'église, Huchon donne l'aumône aux trois mendiants qui attendent. Il remarque alors un pauvre esseulé, qui le bénit. Huchon interroge les autres sur son identité, mais ils ne savent lui répondre. L'écuyer essaie de donner l'aumône à Alexis, mais il la refuse, estimant n'en être pas digne. Huchon lui donne de force et repart avec Musehault pour Rome. Alexis remercie Dieu de ne pas l'avoir fait reconnaître et se débarrasse de l'aumône superflue en la donnant aux pauvres. De retour à Rome, les écuyers se présentent à Eufémian et Aglais. Les parents sont alors au comble de la tristesse, mais tâchent de ne pas désespérer. Dieu a remarqué la dévotion d'Alexis pendant ces dix-sept ans. Il demande à Nostre Dame d'aller demander au sacristain de l'aître où se trouve Alexis, de le mener dans l'église, ce dont il estime ne pas être digne. Le sacristain se rend auprès du mendiant et l'interroge sur ses origines. Alexis refuse de répondre, puisqu'il a renié sa famille. Deux bourgeois s'apprêtent à le défendre, pensant que le sacristain veut lui causer du tort. Mais celui-ci les rassure et leur dit de louer Alexis, que Dieu appelle auprès de lui. Le religieux fait entrer Alexis dans l'église, et se place derrière lui. Ne voulant pas céder à l'orgueil, Alexis se résout à fuir une nouvelle fois, jusqu'en Tarce. Il rencontre un marin qui accepte de l'emmener. Le voyage en bateau commence, mais un orage survient. Alexis doit débarquer à Rome. Il se présente donc à son père

dont il requiert la charité. Eufémian accepte, car il se rappelle que son fils doit connaître le même sort que ce pauvre homme. Mais il ne reconnaît pas Alexis. Eufémian fait installer un grabat et lui sert un repas à table. Alexis refuse tant d'égards. Guiot et Joscet, deux hommes d'Eufémian, maltraitent Alexis. Ils lui reprochent en outre de voler, de boire, de s'adonner à la luxure. Alexis prie pour se donner du courage face à ces œuvres du diable. Dieu estime que les souffrances d'Alexis ont assez duré. Il dépêche Gabriel auprès de lui pour lui annoncer que le repos éternel l'attend bientôt et qu'il sera délivré du monde. Dieu précise également qu'Alexis doit coucher sa vie par écrit. Alexis s'apprête alors à mourir et demande de quoi écrire au serviteur Lorens. Alexis reste seul pour écrire. Les deux empereurs, de leur côté, se rendent à la messe en compagnie du pape, à Saint-Pierre. Les cardinaux les rejoignent puis tous disent leurs heures. Un ange descend. Les empereurs sont sous le choc, mais un cardinal les rassure. Devant le miracle, le Pape fait entonner une kyrielle. L'ange demande d'aller chercher « l'homme de Dieu ». Personne, parmi les présents, ne saisit ces propos mystérieux. Tous se donnent rendez-vous le lendemain pour mener l'enquête. Alexis, de son côté, rend son dernier soupir. Le lendemain, lors de la réunion, le pape s'en remet à Dieu par la prière avec tous les présents pour trouver l'homme désigné par l'ange. Dieu vient chercher l'âme d'Alexis avec la Vierge et les anges avant de regagner le paradis. Michel se rend auprès d'Eufémian à qui il dit d'aller contempler le corps du saint. Le pape annonce la nouvelle aux empereurs. Chez Eufémian, le pape lui reproche d'avoir caché un homme saint. Eufémian s'en défend et interroge Lorens pour en savoir plus. Celui-ci ne sait pas mais évoque l'homme que son maître lui confia par charité : l'homme vit dans le dénuement et il décrit ses habitudes chiches. Eufémian se rend sous les escaliers où vivait le mendiant. Il revient vers le pape et les empereurs pour confirmer qu'il s'agit bien d'un saint. L'homme tient une lettre qu'Eufémian dit ne pas avoir réussi à lui arracher. Archadès demande alors à placer le corps sur un lit richement décoré. Les serviteurs s'attèlent volontiers à la tâche : ils recouvrent le corps Alexis d'un drap d'or puis l'emmènent dans la salle. Honoires réussit à arracher la lettre des mains du saint. Le Pape désigne le premier cardinal pour la lire. Eufémian reconnaît ainsi son fils et se pâme de douleur. Aglais s'évanouit aussi et déplore le manque de pitié de leur fils envers eux. Elle embrasse son enfant et pleure. Sabine, quant à elle, renouvelle son vœu de chasteté en mémoire de son époux devenu saint. On porte le corps à l'église Saint Boniface sur proposition d'Archadès, lieu du mariage d'Alexis. Le pape accepte. Tous les personnages chantent Regina celi puis le *Deo Gracias.*