

Un guide dans le livre : *Prescheur/meneur du jeu/auteur dans les manuscrits enluminés des mystères*

Corneliu DRAGOMIRESCU

XIIe Colloque de la SITM, Lille (France), 2-7 juillet

Vendredi 6 Juillet Session XIV : Manuscrits et archives *

Les manuscrits enluminés de théâtre sont, on le sait, des manuscrits de luxe, destinés à la lecture et pas à la mise en scène. Darwin Smith a montré récemment que, d'un point de vue codicologique il n'existe pas de « manuscrit de théâtre », car ni la mise en page, ni la structuration du texte « par personnages » et même pas la présence des didascalies ne sont pas la preuve du caractère « dramatique » d'un manuscrit car ces procédés de copie n'appartiennent pas en propre au fait théâtral¹. Dans cette catégorie difficilement définissable, les manuscrits enluminés présentent des caractéristiques qui les apparentent indirectement à la performance. Au delà de la simple transcription du texte, la présence de l'image impose un autre regard et amorce un système complexe texte – rubriques – images, dont il s'agit d'investiguer les spécificités.

On définit ainsi un système complexe fait d'éléments qui proviennent de la mise en scène, du jeu des acteurs, et d'éléments créés spécialement pour le manuscrit destiné à la lecture, pour compléter et restituer le caractère performatif sous une autre forme. Pour illustrer rapidement avec quelques exemples :

- - le texte (le dialogue) est le support du jeu des acteurs et un élément structurant de l'action sur la scène simultanée

- tandis que les images sont le propre du manuscrit ; elles apportent l'élément visuel dans l'écrit. Quand une image montre une scène qui n'a pas son équivalent dans le texte écrit, le plan du manuscrit rejoint le plan du jeu.

- - les didascalies sont des éléments aidant à la mise en scène du spectacle

- les rubriques d'images aident le lecteur à s'orienter dans le manuscrit, qu'elles soient basées sur des didascalies existantes, ou qu'elles soient spécialement créées pour l'occasion.

En analysant leur mode d'articulation sur la page, on peut espérer mettre en lumière la mise en scène de la page manuscrite, au niveau visuel mais aussi linguistique, et leur contribution dans la création d'un véritable « spectacle du manuscrit ».

A la fin du Moyen Age, comme le montre Paul Saenger², la réception du texte évolue de l'oral vers le visuel. Pour le plus grand nombre, la rencontre avec l'œuvre se fait désormais par la lecture alors que celle-ci devient de plus en plus silencieuse et privée, sans se vider pour autant de sa dimension performative. Le texte et le théâtre deviennent ainsi peu à peu « littérature », dans le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Aussi il faut tenir compte du fait qu'une résistance de réduire le texte à la seule page écrite se fait ressentir³, et un des meilleurs exemples est peut être le cas des manuscrits enluminés de théâtre, car le contexte du premier contact avec l'œuvre compte beaucoup dans sa transmission postérieure. Cela fait appel au

* On voudrait préciser au lecteur que la version de l'article présentée ici n'as pas pu être entièrement revue en ce qui concerne les problèmes de langue ; on demande donc qu'il nous excuse pour les éventuelles fautes ou inadvertances qui ont pu s'y glisser. Aussi, pour des raisons d'ordre pratique, les images qui auraient dû accompagner ce texte manquent sous la présente forme, laissant ainsi à la présentation du 6 juillet le rôle de combler ce vide.

¹ Darwin Smith, « Les manuscrits 'de théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval* 33, automne 1998, p. 9.

² Paul Saenger, *Space between Words: the Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

³ Paul Zumthor, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, p. 369.

désir d'étonner le lecteur, de l'amener du lire au regarder⁴, en élaborant un espace de la page de plus en plus complexe, d'où l'idée de mise en page comme mise en scène. On rapprochera cette évolution d'une prise en compte du fait que lire c'est « faire émerger la bibliothèque vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et les données culturelles »⁵.

Si le jeu est introduit et clôt par le *Prescheur*, et guidé par le meneur du jeu, on se posera la question de leur équivalent dans le manuscrit de lecture. Au-delà de la transcription du texte des prologues et épilogues, la page du livre contient d'autres indices, tant visuels que linguistiques, qui renseignent la figure du *prescheur* et du meneur du jeu. Pour appuyer les observations théoriques, on fera appel à des exemples concrets, notamment à partir du manuscrit 697 de la Bibliothèque Municipale d'Arras⁶, avec ses deux parties, *La Passion* et *La Vengeance* d'Eustache Marcadé et le manuscrit du *Mystère du Jour du Jugement* (Besançon Bibl. Mun. 597).

En concentrant l'étude sur les manuscrits des mystères, on l'inscrira dans une histoire plus large du texte théâtral, c'est à dire : Création du texte par l'auteur – Production du spectacle – Fixation dans le manuscrit – Transmission. L'analyse doit ainsi tenir compte du public de ces manuscrits, de leurs propriétaires, et des usages qui en étaient faits. La place de ces manuscrits dans les bibliothèques des nobles et riches bourgeois, à une période où le nombre de lecteurs est en croissance, pose le problème des pratiques de lecture dans lesquelles ils étaient impliqués. De la lecture silencieuse, privée, à la lecture en petits groupes, et en passant par la lecture qu'on se fait seul à voix haute, les possibilités sont diverses. Paul Zumthor a montré qu'au Moyen Age toute forme de lecture a un caractère performatif. Récemment, Pamela Sheingorn et Robert Clark ont utilisé le concept de lecture performative pour analyser les manuscrits enluminés de la *Passion* d'Arnoul Gréban. Le manuscrit devient ainsi un moyen de visualiser le texte par un mode de lecture qui fait appel à l'imagination du lecteur et à ses souvenirs de spectateur, ainsi : « the written word does not remain inert on the page ; rather, the act of reading transforms it into enacted text »⁷.

I. Le Prescheur

La Prédication et le théâtre

La présence du prédicateur comme figure qui ouvre et clôt le jeu fait la liaison entre les jeux théâtraux et les textes canoniques. Ces liaisons sont soutenues par la similitude des sources employées, et par les fréquentes citations bibliques. Mais au théâtre le prédicateur-prologueur crée le cadre dans lequel toute la représentation s'insère ; elle est subsumée ainsi à son intervention, au sermon qu'il fait. Cette structure fait du jeu en quelque sorte l'illustration, ou la démonstration « par personnages » des propos du prédicateur, visant le salut de l'âme de ceux présents comme spectateurs.

La liaison profonde entre les jeux théâtraux et les campagnes de prédication a été très bien démontrée par Hervé Martin. D'abord, dans l'acte de la prédication en soi il y a lieu pour la théâtralité, qui se manifeste d'ailleurs à maintes reprises, par un « style d'attaque » des prédicateurs qui emprunte aux acteurs les gestes et les intonations variés⁸, tendance qui sera

⁴ *Ibid.*, p. 371.

⁵ Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », in Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 2003, p. 127.

⁶ Ce manuscrit porte la cote 625 dans la Catalogue général des bibliothèques publiques de France.

⁷ Robert L. A. Clark, Pamela Sheingorn, « Performative reading: the illustrated manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama* 6, 2002, p. 136.

⁸ Hervé Martin, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Age (1350-1520)*, Paris, Cerf, p. 579.

l'objet de condamnations, comme celle du concile provincial de Nantes de 1431⁹. Le théâtre de son côté est utilisé directement pour la prédication, comme le témoignent les fréquents exemples de mystères mis en scène par des frères prêcheurs¹⁰. Il se précise ainsi comme ayant une fonction voisine à la prédication ; les deux activités sont fortement liées. C'est ce qu'a montré aussi Maurice Accarie, soulignant la présence de longues homélies dans les mystères, mais aussi l'existence des dialogues inspirés par les jeux dans les sermons, et concluant que « les moyens utilisés par le sermon et les mystères, mi-profanes, mi-religieux, sont les mêmes »¹¹.

Une autre forme d'expression est celle des tableaux vivants, qui devient très en vogue au début du XVI^e siècle¹². Les tableaux sont montés sur un échafaud fermé de rideaux, qui s'ouvraient quand le frère criait *ostendatis* (« montrez ») ; ensuite, il faisait sa démonstration en commentant les tableaux successifs¹³. Ces pratiques théâtrales font partie, avec l'utilisation des images (comme le prêche devant les retables) des adjuvants, des auxiliaires de la prédication¹⁴. Cette combinaison de médiums différents est unifiée par les thèmes véhiculés, les mêmes, visant l'enseignement théologique et le salut de l'âme. Ce but commun rapproche diverses formes d'expression, mais reste reconnaissable par celui qui les présente et crée toujours le cadre, l'homme qui représente l'église, le prédicateur.

Dans les images, le *Prescheur* est représenté en train de s'adresser au public, faisant des gestes d'élocution avec ses mains. Ces images, qui se retrouvent aussi dans les manuscrits de mystères, suivent l'iconographie de la prédication généralement répandue à la fin du Moyen Âge : le prédicateur situé plus haut que son auditoire, faisant des gestes avec une main (l'index pointé) ou avec les deux mains (comme dans les scènes de *disputatio*). La chaire, élément essentiel des images de prédication, apparaît couramment dans l'iconographie des le XIV^e siècle, et plus encore au XV^e siècle¹⁵. Le prédicateur domine le public, comme intermédiaire entre les hommes et Dieu, mais se penche vers son public avec bienveillance, à l'opposition du magister qui s'adresse à ses étudiants¹⁶. Les images du *Prescheur* ouvrent généralement chaque *journée* de la pièce, ou au moins la première journée, reliant ainsi le prologue et les scènes dialoguées, à ce moment de transfert entre la réalité et le jeu. On remarque ainsi le rôle de l'image, qui donne un corps, une présence au *Prescheur* et suggère en même temps l'idée de parler devant un auditoire.

Le Public.

Pour essayer de comprendre la réception de ces situations de jeu il faut revenir sur la pratique de la prédication et le public concerné. Les prédicateurs s'adressent de préférence au public urbain¹⁷, c'est-à-dire le même qui est le public d'élection des mystères, en tout cas qui a plus souvent l'occasion de voir des spectacles. Ils différencient dans leur discours entre *mediocres* (artisans, marchands) et *maiores* (officiers, gens de loi, grands négociants)¹⁸. Le

⁹ Les prédicateurs sont instruits de se garder de « clameurs terribles, d'impétueuses élévations des mains, d'attitudes excessives et de gestes outrancières ». *Ibid.*, p. 580.

¹⁰ Exemples documentés à Amiens en 1466, à Châlons-sur Marne en 1486, à Nevers en 1476/77, à Bourg-en-Bresse en 1501, à Lyon en 1506. *Ibid.*, p. 582-583.

¹¹ *Ibid.*, p. 581. Cf. Maurice Accarie, *Le théâtre sacré à la fin du Moyen Âge. Etude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, p. 178-181.

¹² Martin, *Le métier...*, *op. cit.*, p. 583.

¹³ *Ibid.*, p. 584. A Laval pour représenter la Passion, en 1507, 40 tableaux faisaient partie du spectacle.

¹⁴ *Ibid.*, p. 596.

¹⁵ Hervé Martin, « La chaire, la prédication et la construction du public des croyants à la fin du Moyen Âge », *Politix* 26, 1994, p. 43.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸ *Ibid.*

sermon à la fin du Moyen Age s'adresse « à des gens qui vénèrent le savoir pour y avoir peu ou prou goûté »¹⁹. Hervé Martin dresse ainsi le tableau de ces échanges :

« La connivence circule entre ce public averti et les savants docteurs en science religieuse, nourris de citations bibliques. Est-ce aussi pour satisfaire ces « moyens de la culture » que le sermon s'est théâtralisé à partir de la fin du XIV^e siècle, le phénomène s'accroissant au siècle suivant. (...) Si le bon peuple peut trouver son compte à la théâtralisation du discours, les semi-lettrés ne peuvent que s'en délecter. »²⁰.

Le public était donc le même, et les exemples les plus prestigieux sont le marchand de Metz Philippe de Vigneulles ou le notaire de Laval Guillaume le Doyen, qui ont laissé des témoignages sur les deux mediums²¹. Ce réseau culturel assure le contexte nécessaire à l'échange car « context is supplied by a common group understanding »²².

Les contenus des sermons aussi utilisent plusieurs registres linguistiques, visant ainsi un public différencié, et essayant d'anticiper les réactions des divers auditoires, en les décrivant et les jugeant²³. Ici il faut ajouter les fréquentes citations bibliques ; pour lecteur cela aurait envoyé à d'autres livres en sa possession (Livres d'heures, Psautiers, etc.), ou au souvenir de leur prononciation réelle, dans le jeu ou dans la prédication ecclésiale. La circulation de l'enseignement des sermons était favorisée par la circulation des recueils de sermons, que l'avènement de la presse a rendu, entre 1480 et 1520, encore plus populaires ; loin de se limiter à l'enseignement de la foi, ils tenaient aussi lieu de dictionnaire universel²⁴.

Prologues et épilogues.

Les prologues et les épilogues constituent des objets d'étude révélateurs en ce qui concerne le statut de l'œuvre et de sa présentation au public. Comme le montre Willem Noomen, étant « situés aux frontières de l'œuvre, [ils] ont pour fonction d'opérer le passage de la réalité extérieure dans l'univers fictionnel et vice versa »²⁵. Ils constituent « les parties les moins stables du texte » car « ils sont perméables à l'influence des conditions d'exploitation »²⁶. Et aussi : « Ces instances correspondent au modèle général de l'acte de communication : un récit-message est énoncé par un narrateur-destinateur à l'intention d'un auditoire-destinataire. »²⁷. Ces remarques relatives aux performances des fabliaux permettent d'être appliquées aussi aux mystères ; notre attention est attirée particulièrement vers ces textes liminaires, qui peuvent ainsi fournir des informations complémentaires sur le texte et son histoire. Leur mouvance doit être mise en relation avec la personne qui les prononce sur l'aire de jeu, et pose des questions sur leur transcription dans les manuscrits et leur réception par la lecture.

La fonction du prologue est double : « celle d'établir le contact entre le récitant et son auditoire et d'optimiser les conditions de l'audition, ainsi que celle de présenter et d'introduire l'œuvre qu'on va entendre »²⁸. Prologue et épilogue assurent une phase préparatoire du jeu, du contact avec le public, ainsi que, inversement, un rituel de

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Brian Stock, « Medieval Literacy, Linguistic Theory, and Social Organization », *New Literary History* 16, 1984-1985, p. 24.

²³ Martin, « La chaire... », *op. cit.*, p. 50.

²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵ Willem Noomen, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale* 35, 1992, p. 349.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 315.

²⁸ *Ibid.*

déconnexion²⁹. La même séquence de phases est nécessaire aussi pour la lecture, elle aussi incursion dans le royaume de la fiction, qui demande à être médiée et guidée, comme on a besoin d'un guide, ou au moins d'une carte, quand on s'aventure sur un terrain inconnu. Mais, plus le guide est subtile, plus l'aventure sera plus palpitante et imprévue. Le guide dans les manuscrits enluminés des mystères vacille entre autorité et effacement, les deux mises au profit de l'œuvre, pour assurer sa transmission.

Les prologues ont été conservés parfois dans des cahiers distincts³⁰, dont l'exemple le plus éloquent sont les *Livres de prologues* de la Passion de Mons³¹, mais aussi dans d'autres manuscrits. Ainsi, la *Résurrection d'Angers* (Chantilly, Condé 632 et Paris, BNF fr. 972) et la *Passion de Semur* (Paris, BNF, fr. 904) contiennent dans un cahier de tête plusieurs prologues copiés ensemble³². Cette pratique apparente les livres de prologues aux *rollets* d'acteurs. Selon Darwin Smith, ces morceaux « étaient composés ou remaniés en fonction d'une situation qui pouvait être particulière à chaque représentation »³³. Ceci atteste la forte mouvance de ces parties qui, plus que le dialogue des personnages, tiennent des conditions et buts particuliers de la performance. Ils montrent aussi l'attention particulière donnée à ces moments liminaires, de laquelle on peut déduire aussi leur importance pour le spectateur, particulièrement attentif, et sensible, aux mots prononcés ici. Aussi, cela devait s'accorder avec l'importance et la prestance de celui qui les prononçait : figure de grande autorité morale, directement lié au métier de prédicateur.

Les destinataires du discours du prêcheur au théâtre sont présents dans le texte à travers l'emploi de la deuxième personne du pluriel et de l'impératif. (EXX) Il s'agit ici aussi bien du public du spectacle, que des potentiels lecteurs du manuscrit de luxe. Le « vous » montre très bien le rapport avec le public ; son emploi fréquent suggère que le texte à l'origine était déclamé publiquement, devant un auditoire³⁴. Le « nous » derrière l'emploi du *prescheur* de la première personne du pluriel c'est soit le « je » mis en relief et qui devient une autorité, soit c'est je+vous, c'est-à-dire narrateur (locutaire) et auditeurs/lecteurs (allocutaires)³⁵, rassemblés dans l'idée de communauté chrétienne, qui partage les mêmes valeurs. « Nous » créé ainsi le lien entre *prescheur* et son public, concernés ensemble par la démarche du salut ; ils sont ainsi mis au pied d'égalité, favorisant l'identification avec public dans cette quête spirituelle.

Mons.

En revenant au *Livre de Prologues* édité par Gustave Cohen, regardons les indications qui sont données au Prédicateur pour bien accomplir sa tâche dans le jeu. Ainsi, pour « le Prologue comenchant ladicte Première Journée » :

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Certains mystères, tels la *Passion du Palatinus*, la *Passion provençale* ou la *Passion de Troyes* ont été conservés sans prologue, mais pour apprécier cela il faut tenir compte du type de manuscrit qui nous est parvenu. Un cahier de prologues aurait pu les compléter, mais il est définitivement perdu pour ces cas.

³¹ Gustave Cohen, *Le Mystère de la Passion joué à Mons en juillet 1501 : Livre de Prologues, Matinée IIIe, seuls conservés intégralement et publiés d'après les manuscrits de la bibliothèque publique de Mons*, Gembloux, Duculot, 1957.

³² Darwin Smith, « La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », in Jean-Pierre Bordier (ed.), *L'Economie du Dialogue dans l'Ancien Théâtre Européen : Actes de la Première Rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, Paris, Champion, 1999, p. 145.

³³ *Ibid.*, n. 13.

³⁴ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Bern/Berlin/ Frankfurt/New York/Paris/Wien, Peter Lang, p. 59.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

Lequel Prologue se doit proferer à traict de bonne et éloquente... en tenant Regle de predication, affin de mieulx apareiller les coraiges des auditeurs à oyr devotement ce qui par après sera dit de icelle Passion.

*Le Prédicateur tenant Mode de Docteur sus quelque montignete ou en kayere de vérité et de là ne bougera jusques tous les prologues par lui [soient] proferés comme il affiert en tel mistere*³⁶

La formule « proferer à traict » semble indiquer le fait que le prologue doit être dit par le prêcheur sans s'arrêter. On remarque aussi qu'il reste visible pendant toute la durée du spectacle, dans son lieu, qui est dans ce cas la chaire (*en kayere de vérité et de là ne bougera...*), comme il se doit à un prédicateur. « Mode de docteur » peut se référer à la voix, à la manière de dire le texte, mais aussi à la posture et aux gestes. La liaison se fait avec la tenue des prédicateurs, mais aussi avec l'iconographie – qui présente des traits caractéristiques pour la prédication, dans les gestes et attitudes (Cf. plus haut).

Le *prescheur* aurait pu tenir son livre de prologues à la main. Au-delà de s'en servir comme aide-mémoire, celui aurait signifié pour le public son attribut, son autorité³⁷ ; il aurait aussi renvoyé au texte de la pièce, incitant ainsi les spectateurs aisés à se le procurer sous la forme du livre, après. Ainsi il aurait servi aussi à fonction de promouvoir la transmission du texte, signalant déjà sa postérité par le livre et la lecture.

Besançon. Le Jour du Jugement

Le manuscrit Besançon, Bibl. Mun. 579³⁸ est chronologiquement le premier manuscrit de mystères enluminé conservé. Il a été daté vers 1340-1350 par David Hult et Alison Stones et vers 1340 par Lucy Freeman Sandler et Roger Wieck, en tenant compte du style des enluminures et des costumes³⁹. Le texte a été composé autour de 1330-1340 ; comprenant 2438 vers octosyllabiques⁴⁰. Il serait originaire du Nord-Est de la France⁴¹.

Le texte conservé contient, à part le dialogue, *seulement* trois didascalies et trois chansons pour les anges, avec la notation musicale (f 8v-9r ; 22v ; 33v). Dans son étude du manuscrit Richard Emmerson essaye de montrer comment « scribe and artist collaborated to transmit a lost theatrical performance by recording the verbal dialogue and the visual miniatures, arranging and organising them in this deluxe manuscript for later medieval readers »⁴². Le rapport avec la performance est suggéré notamment par des images qui remplissent des lacunes informationnelles dans le dialogue et l'apparition de personnages non mentionnées par le texte.

Le *Jour du Jugement* contient 89 enluminures qui illustrent plusieurs moments significatifs du texte. Le frontispice est une image traditionnelle du Jugement Dernier ; le reste du cycle des images contient des scènes originales, qui ne se rencontrent pas d'habitude

³⁶ Cohen, *Livre des prologues...*, *op. cit.*, p. 3.

³⁷ Pour les performances des fabliaux, Willem Noomen note les cas où l'exécutant aurait pu disposer d'un livre qu'il montrait à l'auditoire, soutenu par les mots « Or oez que cist livres dit. ». Cf. Noomen, « Auteur, narrateur, récitant ... », *op. cit.*, p. 326.

³⁸ Parchemin, in quarto, 76 folios, dont 36 contiennent le Jour du Jugement (f° 1r- 36v) et le reste une œuvre identifiée comme étant le Testament de Jean de Meun (f 40r-74r). Le texte de la pièce occupe six cahiers ; il est écrit deux colonnes par page, 28 lignes par colonne. Le manuscrit est orné d'initiales dorées et des rubriques de personnages en rouge, de format double. Il contient un frontispice (f2v) et 88 enluminures (f° 3r-36v), sur 9 interlignes chacune. À part le frontispice, les images ont la largeur d'une colonne et un cadre bleu et rouge. Reliure fin XVe. Cf. Richard K. Emmerson, « Visualising Performance : The Miniatures of the Besançon Ms. 579 Jour du Jugement », *Exemplaria* 11 (2), aut. 1999, p. 245, 253.

³⁹ *Ibid.*, p. 246, n. 6.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 246.

⁴¹ Jean-Pierre Perrot, Jean-Jacques Nonot, *Le Jour du Jugement : mystère du XIVe siècle*, Chambéry, Comp'Act, 2000, p. 12.

⁴² Emmerson, « Visualising Performance ... », *op. cit.*, p. 246.

dans les vies illustrées d'Antéchrist⁴³. Les folios sont riches en images (les 89 images sont répandues sur 36 ff), souvent deux et parfois trois sur une page, ce qui fait que les doubles pages qui se font face présentent un nombre important des mages qui se constituent ainsi en séries cohérentes.

Le texte commence au folio 3r avec un sermon⁴⁴ tenu par un prêcheur⁴⁵ (**IMG 2**). Celui-ci est précédé par la première image de la série qui accompagne le texte⁴⁶, qui représente le prêcheur devant un auditoire. L'image le représente dans l'habit des Dominicains. Dans le public on distingue entre autres un roi, un évêque et un pape. Un personnage se dérobe du sermon, derrière la chaire. Le sermon occupe les 192 premiers vers, dans lesquels le *Prescheur* résume l'histoire et souligne l'argument, la leçon du mystère. Ce corps de texte ne comporte aucune autre image.

La fin du sermon se trouve au folio 4v ; elle est suivie par la deuxième miniature, représentant ici les diables qui tiennent concile en enfer. La rubrique qui suit précise le changement de scène et de locuteur « Satan, premier deable après le sermon » (**IMG 3**). On passe ainsi dans la « fiction », dans l'histoire qui a été annoncée dans le prologue. Il n'y a pas de didascalie qui précise le lieu ou qui donne des détails sur l'action, en revanche l'image précède le locuteur et prépare ainsi déjà le lecteur-spectateur pour comprendre le texte qui suit. La scène introduite ainsi (vers 193-455), est la première de l'action et concerne l'annonce de la venue d'Antéchrist par les diables, et est suivie sa conception et naissance.

Des situations de prédication sont contenues aussi dans le texte lui-même. Ainsi, au vers 478-537, Elie et Enoch, prêchent contre l'Antéchrist, annonçant ses méfaits et rappellent l'enseignement de Jésus. (**IMG 17**) Ils prêchent en deux chaires une à coté de l'autre. Dans la foule on remarque aussi deux rois, deux cardinaux et le pape.

Une autre situation, qui survient assez rapidement après la précédente, concerne le début de la « vie publique » d'Antéchrist. Il se présente comme le Messie vantant ses pouvoirs, qu'il confirmera aussitôt par une série de faux miracles (vers 586-605). (**IMG 20**) Il est en chaire, vêtu d'une robe de frère prêcheur. Derrière lui se tiennent ses souteneurs, des hommes armés et un juif, identifiable par la rouelle jaune qu'il porte sur la poitrine.

Ces scènes sont partie de l'histoire et font avancer l'action. Mais leur forme, la manière de concevoir fait écho au cadre de la pièce⁴⁷ – le sermon. Le spectateur, et ensuite le lecteur, est renvoyé constamment au cadre métathéâtral, il est rappelé que tout à un but, celui du salut de l'âme, et que le jeu n'en est que le support. Cette modalité de rappel et d'orientation à l'intérieur de la pièce se nourrit de l'autorité du *Prescheur*-prologueur et assure la bonne réception – en spectacle ou par la lecture – du texte présenté.

Arras. *Passion et Vengeance* d'Eustache Marcadé.

Le manuscrit Arras BM 697⁴⁸, contenant la *Passion* et la *Vengeance* d'Eustache Marcadé, a été produit dans le Nord de la France⁴⁹ dans deuxième moitié du XVe s,

⁴³ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁴ Le texte à en tête un texte inspiré de Daniel 12.2 : *Evigilabunt omnes, alii ad vitam, alii ad oporbrum*. Comme le remarquent les éditeurs Perrot et Nonot, ce texte placé en tête constitue le thème, le sermon en est la glose et le mystère la démonstration. Cf. Perrot, Nonot, *Le Jour du Jugement...*, *op. cit.*, p. 259.

⁴⁵ Il figure en dernière position sur la liste des personnages, seul sur une dernière colonne.

⁴⁶ Sur le folio 2v qui lui fait face se trouve la grande image « frontispice » sur le thème du jugement dernier ; elle occupe toute la page.

⁴⁷ Dans ce cas il n'y a pas d'épilogue dit par le *Prescheur*, c'est saint Paul qui a les derniers mots et enjoigne tout le monde à chanter le *Te Deum* final.

⁴⁸ Papier, 484 feuillets, in-folio, écrit sur deux colonnes. 350 images collées sur le papier du manuscrit. Le premier folio et la première image manquent. Contient deux textes : *La Passion nostre seigneur Jhesucrist* (f 1-309) et la *Vengeance Jhesucrist* (f 309-484 v°), l'œuvre d'Eustache Mercadé, écrits c. 1420-1430. Cf. Graham A. Runnalls, « Les Mystères de la Passion en langue française: tentative de classement », *Romania* 114 (1996), p. 484. Stephen K. Wright (*The Vengeance of our Lord: Medieval dramatizations of the Destruction of*

probablement entre 1450-1480⁵⁰. Il se situe ainsi à l'apogée du livre enluminé au XVe siècle, y compris en ce qui concerne le manuscrit « de théâtre ».

En ce qui concerne la représentation du *Prescheur*, mais aussi de l'acte de la prédication, la situation est encore plus complexe que le cas précédent. On va d'abord distinguer entre les deux parties, la *Passion* et la *Vengeance*, pour voir ensuite ce qui le relie en ce qui concerne le cadre et la matière de prédication.

La *Passion* est répartie en quatre journées, chacune commençant par un prologue et finissant par un épilogue, tenues par le *Prescheur*. La deuxième journée est la seule qui fait exception, commençant par le prêche de Saint Jean Baptiste (IMG 80⁵¹), qui remplace ainsi le prologue du *Prescheur*, et qui n'a pas d'épilogue. Saint Jean Baptiste adresse en revanche le sermon *Poenitentiam agite*. Le texte est accompagné par une image de Saint Jean Baptiste qui prêche en chaire devant un auditoire contemporain de la pièce. La troisième journée (qui traite de la Passion proprement dite) et la quatrième (appelée *Résurrection*) commencent donc avec des prologues dits par le *Prescheur* et ont en tête des images de prédication devant l'auditoire (IMGG 143⁵², 187⁵³). Ce schéma qui se précise, et qui continue pour la partie de la *Vengeance*, c'est-à-dire de commencer avec une image traditionnelle de prédication avec le *Prescheur*, nous mène à croire que la première image, aujourd'hui manquante, aurait été toujours une du même genre, accompagnant le prologue de début de la première journée. Cela complèterait très bien le cadre, bien défini, des prologues accompagnés des images correspondantes. Cette formule renforce le partage du texte en journées dans le manuscrit, reflétant assez fidèlement la structure du jeu. Le *Prescheur* est, une fois de plus, par l'image, celui qui introduit le lecteur-spectateur au mystère. De plus, la représentation du public à l'intérieur des images favorise une fois de plus la projection du lecteur dans l'image et dans le texte.

La situation de prédication se retrouve aussi deux fois de manière claire à l'intérieur du texte :

IMG 90⁵⁴ Jésus prêche au peuple.

IMG 100⁵⁵ Jésus prêche au Temple.

Dans les deux cas Jésus est représenté en chaire, selon l'iconographie de la prédication. Les gestes aussi, notamment dans l'image 90, sont ceux du prédicateur en train de parler.

La partie de la *Vengeance* à en tête de la série d'images une image du *Prescheur* (IMGG 235⁵⁶) face à son public. Le sermon qu'il tient à comme thème un verset du Psaume 2, et il en sera ainsi pour les deux autres journées, avec deux autres versets. (IMGG 268⁵⁷, 312⁵⁸) La particularité du texte de Marcadé est qu'elle donne la parole, après le *Prescheur*, au Meneur du jeu (seulement pour les prologues), pour exposer les sources de l'histoire. Mais il

Jerusalem, Toronto, Pontifical Institute, 1989) date le texte de peu avant 1414, prenant en compte la vie de son auteur présumé et les allusions à des événements du règne de Charles VI dans le texte de la *Vengeance*.

⁴⁹ Avril et Raynaud suggèrent Valenciennes ou Hesdin ; cf. François Avril, Nicole Raynaud, *Les manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, p. 99.

⁵⁰ Runnalls, « Les Mystères de la Passion... », *op. cit.*, p. 485.

⁵¹ Rubrique f 83r (après l'image) : *Cy presche saint Jehan Baptiste vestu de la peau d'un camel. Et est le commencement de la Iie journée. Et dit*

⁵² Rubrique f 167r-167v (après l'image) : *Cy après est le prologue de la IIIe journée ouquel est comprinse la matere de la passion tout entièrement. Et commence ainsi le prescheur*

⁵³ Rubrique f 233r (avant l'image) : *Sensieut la Resurreccion de nostre Seigneur Jhesuchrist.*

⁵⁴ Rubrique f 94v (avant l'image) : *Cy dessoubs est comment Jhesus presche au peuple de capharnaon et de plusieurs aultres pays*

⁵⁵ Rubrique f 111v (avant l'image) : *Cy presche Jhesus au temple devant les dessusdis juis lesquelz arguent contre lui d'aulcuns poins qui s'ensieuent et dit*

⁵⁶ f309v., sans rubrique. Suivie de la rubrique de nom : *le prescheur*

⁵⁷ f361r., sans rubrique. Suivie de la rubrique de nom : *le prescheur*

⁵⁸ f419r. *S'enseuit la tierce journée de la vengeance et commence – IMG 312 – Le prescheur*

n'y a pas d'image pour accompagner son texte. Cette unique image, assez conventionnelle, insérée à l'intérieur du texte du *Prescheur*, sert pour accompagner le texte des deux intervenants. Ce schéma se répète au début des deux autres journées du texte : même tandem *Prescheur* – Meneur du jeu pour le texte, et une seule image pour le texte des deux, construite autour de l'idée de sermon devant un auditoire. On observe que pour la deuxième et la troisième journée l'image est insérée au tout début du texte, tandis que pour la première elle n'intervient que sur la deuxième colonne de texte ; aussi il n'y a pas de rubrique de nom qu'après l'image (*le Prescheur*). Il n'y a pas d'autres rubriques pour ces images, sinon l'*incipit* qui introduit les journées ; la situation présentée est suffisante pour créer le cadre du déroulement de l'histoire.

Tous ces éléments analysés ici construisent la présence du *prescheur* dans le livre. La structure du manuscrit témoigne bien de sa présence, en tant que figure spécialisée, douée d'une autorité, et qui guide moralement le lecteur-spectateur pour une lecture profitable au salut de son âme. Il est présent dans le cadre offert par les prologues et les épilogues, et ensuite dans les textes sacrés cités. Il est dans les images d'ouverture des journées, mais aussi dans les autres situations de prédications dans parsemées dans les textes, comme le montre les exemples de Besançon et d'Arras.

En conclusion, les éléments du manuscrit, texte et images, renvoient en arrière à la présence réelle dans le jeu du *prescheur*, figure d'autorité, faisant partie par ailleurs de la vie quotidienne des spectateurs. Mais ces éléments, dans le livre, font partie d'un système plus grand, plus complexe, qui sert le lecteur dans son parcours « dans » le texte. Mais d'autres « figures » font partie de ce système, comme on le verra en ce qui suit.

II. Le Meneur du jeu

Le meneur du jeu⁵⁹ est considéré comme une convention de la mise en scène médiévale, un homme qui était présent sur l'aire de jeu pour diriger les acteurs et les actions à accomplir, ou pour coordonner les changements et les *secrez*. Même si l'image du meneur du jeu telle qu'elle a été construite par Gustave Cohen⁶⁰, et reprise ensuite par des générations des chercheurs, mérite à être réévaluée et nuancée⁶¹, plusieurs documents pointent vers l'existence d'une telle fonction pour le jeu médiéval. La plus riche information nous est donnée par les abrégés de Mons, dont Cohen a donné l'édition en 1925. Puisque pour le jeu de Mons on a deux exemplaires conservés, cela pourrait indiquer qu'il s'agissait de deux meneurs du jeu⁶². Cela ouvre la possibilité de l'existence d'autres « meneurs », dont les cahiers n'ont pas été conservés. En définitive, Cohen aussi suppose l'existence d'acteurs chargés aussi de tâches de régie⁶³.

⁵⁹ La graphie généralement utilisée est celle de « meneur de jeu », traditionnelle depuis les études de Cohen et sa définition de cette fonction. (Cf. Gustave Cohen, *Histoire de la Mise en Scène dans le Théâtre Religieux français du Moyen-Âge*, Paris, Champion, 1926, p. 173-74 ; l'auteur parle de « mestre du jeu »). Dans cette étude on maintiendra la graphie « meneur du jeu », qu'on retrouve dans le manuscrit d'Arras, mais aussi dans d'autres exemples (Cf. plus bas les exemples du *Mistère de la Conception*, « mestre du jeu »).

⁶⁰ Selon Cohen, il était responsable des répétitions, et pendant le jeu il coordonnait les entrées et sorties des acteurs. Cf. 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, Champion, 1925, p.xciv-xcv.

⁶¹ Voir à ce sujet la communication de Gordon Kipling dans le présent Colloque.

⁶² Graham A. Runnalls, « La Passion de Mons (1501) : étude sur le texte et sur ses rapports avec la Passion d'Amiens (1500) », *Revue belge de philologie et d'histoire* 80 (2002), p. 1144.

⁶³ Selon lui il s'agirait de quatre acteurs qui reçoivent un salaire, à la différence des autres, qui sont bénévoles. Il s'agit de Gilles de Bievenue, Jaquemin Bozet, Jehan de Rocquegnies et Godeffroy, curé de Bertaymont, « qui

Les manuscrits de Mons contiennent dans leurs rubriques des indications sur la personne et les tâches de celui chargé de la régie. Ainsi, à la fin du premier prologue de la première Journée une indication instruit le Prologueur :

Nota. – Pour mieulx le Prologheur entendre à son Ite prologue encommenchier il doit avoir regard à l'Homme commis à faire les scemones enssuivant l'Abregiet de la Journée, lequel le debvera segniffier pour proferer lesdict[s] prologues[s].⁶⁴

Après la réplique de Satan et « ossi que le tempeste d'Enffer soit passée pour ces fois »⁶⁵ le Prologueur devra dire le prologue suivant, le deuxième du premier livre.

Celui désigné ici est l'utilisateur (ou un des utilisateurs) de l'abrégé ; le Prologueur, en tant qu'acteur ici, doit faire attention à lui pour recevoir son signal d'entrée. On doit tenir compte du fait que cette rubrique se trouve dans le Livre de Prologue, elle est donc destinée à l'acteur-prologueur, et nous donne un aperçu des indications scéniques d'acteurs, de l'autre côté de la barrière, pour ainsi dire, par rapport à l'abrégé destiné au meneurs(s).

Mais si le jeu à Mons était sur une grande échelle, d'autres spectacles n'auraient pas eu besoin que d'un seul meneur. C'est ce que soutient aussi Philip Butterworth. Il cite un très intéressant témoignage, celui Richard Carew, antiquaire de Cornwall, qui décrit une mise en scène dans le chapitre consacré à *Guary miracle, in English, a miracle-play* : « the players conne not their parts without booke, but are prompted by one called the Ordinary, who followeth at their back with the booke in his hand, and telleth them softly what they must pronounce aloud »⁶⁶. Butterworth montre la viabilité de cette information et, en corroborant autres documents, conclue que les fonctions de ce personnage étaient de donner le texte et les indications d'actions ; il serait ainsi un « director in performance » et/ou « director of performance »⁶⁷. Par la nature de sa fonction, il serait en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de l'action⁶⁸. Les données qu'on possède pour la situation en France montrent que le meneur utilise l'abrégé et non pas le texte entier du mystère. Comme le soulignent D. Smith et E. Lalou « sa mission est en effet d'uniformiser la représentation, non de vérifier si les acteurs savent leur texte »⁶⁹.

Mais des documents plus près de nos propos, dans le temps et l'espace, existent et pointent dans le même sens. Des exemples intéressants apparaissent dans les didascalies du *Mistere de la Conception*⁷⁰, qui présente le récit dramatisé de la vie de la Vierge Marie. Le manuscrit, qui est une belle copie pour la méditation visant la dévotion mariale⁷¹, conserve

semblent avoir assumé... le rôle de directeurs ou *superintendants du Jeu* ». Cohen, *Le Livre de conduite...*, *op. cit.*, p. lxxiii.

⁶⁴ Cohen, *Livre des prologues...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Philip Butterworth, « Prompting in Full View of the Audience: A Medieval Theatre Convention », in Alan Hindley (ed.), *Drama and Community: People and Plays in Medieval Europe*, Brepols, Turnhout, 1999, p. 231. Cf. Richard Carew, *The Survey of Cornwall*, London, Printed by S. Staffod for John Jaggard, 1602, p. 71-72.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 245. Voir aussi à ce sujet *Id.*, « Jean Fouquet's 'The Martyrdom of St Apollonia' and 'The Rape of the Sabine Women' as Iconographical Evidence of Medieval Theatre Practice », *Leeds Studies in English* 29, 1998, p. 55-68.

⁶⁸ Butterworth, « Jean Fouquet's 'The Martyrdom of St Apollonia'... », *op. cit.*, p. 56. Voir aussi p. 63-64 pour une discussion des conséquences de cette convention sur l'« illusion » du jeu, et son influence sur la réception et la participation des spectateurs.

⁶⁹ Darwin Smith, Elisabeth Lalou, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre », in *Le Théâtre et la Cité : Actes du Ve Colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Fifteenth Century Studies* 13, 1988, p. 575.

⁷⁰ Chantilly, ms Condé 616. Tous les extraits et informations qui suivent proviennent de : Xavier Leroux, *Edition critique et commentaire du Mistere de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*. Thèse de doctorat sous la direction de M. le professeur Gilles Roussineau, Université Paris IV – Sorbonne, 2003. Il s'agit d'un mystère anonyme fin XVe s (p. 28) ; le manuscrit a été composé entre 1481-1503 (p. 23).

⁷¹ Leroux, *Edition critique et commentaire...*, *op. cit.*, p. 21-22.

nombreuses traces de la mise en scène (didascalies, crochets)⁷². Tout cela aide le lecteur à imaginer le récit dramatique, tout comme la transcription des prologues et épilogues qui ont le rôle de « conserver le souvenir d’une représentation dont le manuscrit est le témoin et à laquelle son destinataire a assisté »⁷³. Les didascalies copiés pour la lecture, dans lesquelles on a opéré néanmoins un tri, gardent encore la trace de la présence sur l’air de jeu du *mestre du jeu*, absolument nécessaire pour la coordination des déplacements de plus d’une centaine de personnes⁷⁴.

Exemple 1 (v. 5247-49) : Le jour de la présentation au Temple de Jérusalem à l’âge de quatorze ans, Notre-Dame, ses parents et les voisins s’en vont au Temple en *ordenance*.

JOACHIN

Tellez costumes sont fort bellez.
Sus, damez, apointéz vous toutez,
et soit fet devotemant.

Cilete des
haulx menestriéz
assez long.

Le mestre du jeu
davant tous.

Lors soit acoutree l’ordenance
celon que s’en suit : premieremant
lez serviteurs de Joachin et lez
voysins et leurs serviteurs et puis
Joachin. Après, les
chanberrieres et lez fames
et puis Nostre Dame et son
lyvre en la main et puis,
la darniere, sainte Anne,
et s’en vont au temple tres [...]

Exemple 2 (v. 7874-7) : Notre-Dame salue ses parents et les voisins qui viennent lui rendre visite au Temple de Jérusalem, à l’occasion de la *feste des Tabernacles*.

Lors fet reverence aulx voysins et voysinez tenant l’ordre de religion, coment le mestre du jeu doit moustrer.

Exemple 3 (v. 7962-3) : Le *Mestre* dirige les clercs pour ranger le Temple après la cérémonie. Soit fet a la disposition du mestre du jeu.

Sans être au cœur de notre propos, car nous cherchons d’investiguer un système de d’orientation et de coordination dans le manuscrit de lecture, et non pas sur l’aire de jeu, il nous a apparu important de souligner ces quelques exemples qui pointent dans la direction de la présence, et d’une pratique, du meneur du jeu. Car il importe de savoir ce que le spectateur – futur lecteur – a vu sur scène, à quoi il était habitué quand il voyait un spectacle théâtral. Ces images, condensées dans ses souvenirs, seraient après ravivés par l’expérience de la lecture. Tout comme le *prescheur* dans le texte et dans l’image rappelle celui qui ouvre et ferme le jeu, pareil la figure du meneur du jeu pourrait ressortir du stock de mémoire au contact avec le texte, les didascalies et les rubriques. Donc, s’il est important à notre propos, c’est parce qu’il est présent à l’esprit du lecteur-spectateur médiéval, et, rappelé par des détails qui le suggèrent, participera à la construction du spectacle dans le manuscrit, le spectacle de la lecture.

Arras. Distinction *Prescheur*-Meneur du jeu.

Comme on l’a déjà noté, la particularité du texte de la Vengeance est qu’elle fait parler au chaque prologue, après le *Prescheur*, le meneur du jeu. Cette intervention est unique pour

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

les textes du même genre qui sont parvenus jusqu'à nous⁷⁵. Si le meneur parle sur les enjeux théologiques et l'inscription de l'histoire dans le plan divin du salut, le meneur parle des faits plus concrets. Il présente l'action ainsi que les sources de l'histoire, en citant les autorités (Flavius Joseph, Paul Orose) ; il n'apparaît qu'au début des journées, ce qui renforce l'idée de son rôle comme expositeur pour clarifier l'action et préparer ainsi le public à bien comprendre et recevoir une histoire peu familière, surtout en comparaison avec la Passion. Ainsi il résume le tableau politique, avec les successions d'empereurs à Rome, les actions de Pilate et des juifs à Jérusalem, et enfin sur la création de la diaspora après la destruction de Jérusalem. Dans le prologue de la deuxième journée il montre son souci pour la compréhension de l'unité de la pièce :

Ces choses tout ainsi parties

Et devisez par parties

Tout ensemble rassamblers

Et si bien les accorderons

Qu'elles revenront en un point

A nostre pourpos tout a point. (f 363r)

Ces propos rassurent le lecteur-spectateur et en même temps sont une profession de foi, l'expression de la mission⁷⁶. J.P Bordier remarque qu'ici « le dramaturge ne fait qu'imiter Dieu lui-même, qui apparaît de temps à autre pour susciter un personnage et diriger l'action dans le sens qui lui plaît »⁷⁷. Mais c'est exactement le rôle du meneur du jeu, qu'il définit ainsi clairement, ouvertement, et qu'il appliquera tout au long de la pièce, en dirigeant les acteurs et en coordonnant les actions successives et simultanées.

La distinction présente dans les prologues de la Vengeance d'Arras, avec un prédicateur qui fait le sermon basé sur des thèmes bibliques, et le meneur du jeu qui expose le contexte historique, pourrait faire écho à une autre tendance évidente dans les textes et les commentaires à la fin du Moyen Age. Il s'agit de la différence de conception entre le *praedicator* et le *lector*, basée sur la différence entre l'enseignement spirituel qui vise le salut de l'âme et la pure instruction, comme celle scientifique, d'ordre plus terrestre. Comme le montre A. J. Minnis : « the *lector's* brief is simply to improve the minds, rather than save the souls, of his auditors »⁷⁸. Ainsi, dans notre manuscrit on a le *Prescheur*, qui expose des vérités spirituelles et écho de la lettre des écritures, et le meneur du jeu, homme du concret, de l'exposé historique, contenant les faits des hommes, donnant aux spectateurs-lecteurs le contexte humain et terrestre, complément de la vérité de l'au-delà.

L'exemple du manuscrit d'Arras, et particulièrement de la *Vengeance*, est unique, car en effet le meneur du jeu ne prend pas la parole dans aucun autre texte. Cette particularité s'inscrit d'ailleurs entre les spécificités et originalités de ce manuscrit, tant au niveau de l'image qu'au niveau du texte. Mais le caractère exceptionnel ne le fait pas moins révélateur quand au statut des personnes impliquées dans le jeu et son organisation. Au-delà du dédoublement enseignement théologique – enseignement profane incarné par les deux

⁷⁵ Jean-Pierre Bordier, « Eustache Mercadé auteur de la *Passion d'Arras* et de la *Vengeance Notre Seigneur* », in Jean-Pierre Martin, Marie-Madeleine Castellani (eds.), *Arras au Moyen Age. Histoire et Littérature*, Arras, Artois Presses Université, 1994, p. 201-202.

⁷⁶ C'est là en même temps une expression de la voix de l'auteur, le vrai responsable de la structure de la pièce. Cf. plus bas le sous-chapitre sur l'Auteur.

⁷⁷ Jean-Pierre Bordier, « La composition de la Vengeance de Notre Seigneur (ms. Arras Bibliothèque municipale, 697) : un aspect de l'art dramatique d'Eustache Mercadé », in Denis Hüe, Mario Longtin, Lynette Muir (eds.), *Mainte belle œuvre faite : Etudes sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls. Mediaevalia* 54, Orléans, Paradigme, 2005, p. 25.

⁷⁸ A. J. Minnis, « The Author's Two Bodies? Authority and Fallibility in Late-Medieval Textual Theory », in Pamela Rosemary Robinson, Rivkah Zim (eds.), *Of the Making of Books: Medieval Manuscripts, their Scribes and Readers. Essays Presented to M. B. Parkes*, Aldershot, Scolar Press/Vermont, Ashgate, 1997, p. 271.

Prologueurs, on remarque le souci de clarté de l'exposé. Ce n'est pas seulement la leçon morale qui doit être claire, mais aussi l'histoire elle-même, à son double sens ici, de source et de trame de la pièce.

III. Auteur

En abordant maintenant la figure de l'auteur dans les manuscrits enluminés, on reviendra sur plusieurs des aspects discutés, et dans lesquels ce thème se retrouve en différentes proportions. On essaiera de voir comment cela se manifeste, et comment influe sur la question de la lecture des textes théâtraux. La question de l'auteur est, comme l'a montré Michel Zimmerman, au cœur de toute réflexion sur la littérature et l'écriture⁷⁹. Comme le dit A.J. Minnis : « An *auctor* 'performed' the act of writing. He brought something into being, caused it to 'grow' »⁸⁰. La théorie médiévale de l'*auctor* n'est pas, comme l'a montré A.J. Minnis, une « discipline » indépendante dans le sens moderne, mais se nourrissait des mêmes discours qui définissaient la personne du roi, du pape, de l'évêque, du prêtre et du prédicateur, tous ayant en commun l'autorité exercée dans le médium du pouvoir⁸¹.

On a remarqué qu'au Moyen Âge on a affaire plutôt à des auteurs/remanieurs qu'à des auteurs/créateurs au sens moderne⁸². Cette observation se vérifie pour les textes des mystères, souvent objet des remaniements successifs. Mais il s'applique aussi en ce qui concerne la réalisation *en performance* du texte. Chaque mise en scène suppose d'investir un texte écrit et de lui donner vie sur l'aire de jeu, en créant ainsi un « texte » nouveau, qui est en fait le spectacle que le public voit⁸³. Ce texte est composé d'une multitude de strates, textuels, visuels, sonores etc. Qui est l'auteur de ce texte ? On pourrait parler d'un auteur collectif, sinon anonyme, car il n'y a pas derrière une figure unique, comme le metteur en scène du théâtre moderne.

Des le XIIe siècle la voix de l'auteur se fait entendre surtout dans les prologues des œuvres littéraires, où il « revendique son art et son savoir, ses choix ou ses silences »⁸⁴. Les prologues deviennent ainsi « le lieu privilégié de l'émergence de l'individu littéraire, l'espace narratif où un locuteur se dresse en auteur et fait l'éloge de sa compétence artistique et discursive »⁸⁵. Ainsi l'existence de l'auteur est relevée par la « conscience affirmée d'une mise en ordre au moyen d'un prologue ou d'une préface »⁸⁶, par la création d'un cadre du discours. Cette mise en scène du texte proprement dit se fait par cette voix qui guide et qui sera ensuite reprise par le système des rubriques.

⁷⁹ Michel Zimmerman, « Ouverture du colloque », in M. Zimmermann (ed.), *Auctor et auctoritas : Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des chartes, 2001, p. 7.

⁸⁰ A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, Scholar Press, 1984, p. 10. Minnis présente et interprète les étymologies du mot : « auctor was supposed to be related to the Latin verbs *agere* 'to act or to perform', *augere* 'to grow' and *auieo* 'to tie', and to the Greek noun *autentim* 'authority'. » Cf. aussi Marie-Dominique Chenu, « *Auctor, actor, autor* », *Archivum Latinitatis Medii Aevii - Bulletin du Cange*, 3, Paris, Champion, 1927, p. 81-86.

⁸¹ A. J. Minnis, « The Author's Two Bodies... », *op. cit.*, p. 264.

⁸² Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 18.

⁸³ Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2004. Le texte spectaculaire : « c'est le rapport de tous les systèmes signifiants utilisés dans la représentation et dont l'agencement et l'interaction forment la mise en scène ». (p. 357) Le texte spectaculaire est noté et matérialisé dans un livre de mise en scène, qui pourtant « n'est pas la mise en scène, mais seulement un relevé plus ou moins exhaustif qui ne restitue pas nécessairement le système de la mise en scène » (p. 194).

⁸⁴ Claudio Galderisi, « Conscience littéraire et émergence de l'individu au Moyen Âge », in Frank Lestringant, Michel Zinl (dir.), *Histoire littéraire de la France. Tome I : Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVIe siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, p. 670.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 675.

⁸⁶ Zimmerman, « Ouverture... », *op. cit.*, p. 11.

Dans les manuscrits de théâtre, la participation de la figure de l'auteur dans cette figure d'autorité est parfois explicite ; ainsi dans le manuscrit A de la Passion d'Arnoul Gréban, les prologues de la partie introductive intitulée la *Creacion du Monde* sont présentés comme adresses de « L'Acteur »⁸⁷. Cette observation rejoint l'ambiguïté du « je » dans les prologues, constaté par Willem Noomen : il peut représenter seulement le narrateur, à l'exclusion de l'auteur, ou il peut s'identifier avec l'auteur, dans les cas où il tient aussi le rôle de narrateur⁸⁸. Mais le cas de Gréban permet plus facilement d'identifier l'auteur et ses intentions derrière le texte, car l'homme réel nous est mieux connu. Dans la plupart des cas, les informations manquant, on ne pourrait pas préciser dans quelle mesure l'auteur est présent dans les prologues, et dans son texte⁸⁹, en tant qu'autorité. Néanmoins, le cas évoqué montre que la notion l'auteur participe dans a construction du discours, à travers le cadre assuré par les prologues et épilogues. Dans le prêcheur, on retrouve « l'auteur empirique »⁹⁰ dont parlait Paul Zumthor, le « locuteur concret » qui adresse au public le texte, le faisant ainsi exister. Moins défini ou moins affirmé, l'auteur réel reste comme une présence diffuse, tout comme dans le texte dialogué. En cette fin du Moyen Age, la figure de l'auteur prend de plus en plus d'importance, et les lecteurs sont habitués de plus en plus à connaître son identité, et à voir une présence derrière le texte, qui est ne personne définie, réelle⁹¹. Ainsi les deux figures de l'auteur⁹² trouvent leur expression aussi dans notre cas la *Vengeance* d'Arras. Il est d'un coté au niveau des autorités : la Bible citée par le prêcheur eu Josèphe, Orose et les autres historiens invoqués par le meneur du jeu. (La notion d'authenticité étant un des critères essentiels pour l'autorité d'un texte⁹³.) Mais il est aussi le rédacteur du texte – qui dans ce cas est connu⁹⁴ : il s'agit d'Eustache Marcadé⁹⁵. Il est identifié ainsi par un colophon à la fin de la *Vengeance* :

*C'est la Vengeance Jhesucrist
Laquelle composa et fist
Ung clerc moult bien recommandé.
S'eult dampst Ustasse Marcadé
A nom, et docteur en decret
Moult sage fut et moult discret,
Bachelier en theologie*

⁸⁷ Smith, « La question du *Prologue...* », *op. cit.*, p. 144. Cf. ms Paris BNF fr. 816, f. 9r° a, f. 11v° a, f. 14r° b.

⁸⁸ Noomen, « Auteur, narrateur, récitant... », *op. cit.*, p. 316.

⁸⁹ On définit généralement derrière chaque texte un « auteur impliqué », un être non réel en tant que position textuelle, ou une « image de l'auteur dans le texte » (Cf. Gérard Genette). Cette idée a été remise en cause en ce qui concerne le Moyen Age par Sophie Marnette, qui argumente que les auditeurs/lecteurs de cette époque n'avaient pas forcément la structure cognitive pour voir derrière chaque texte un auteur. Bien que cette idée est valable pour les débuts de la littérature médiévale, quand les créations « appartiennent à la communauté et les idées de création unique et de source précise leur sont étrangères », pour la fin du Moyen Age en général et pour le XV^e siècle en particulier la situation change. Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 217.

⁹⁰ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 79.

⁹¹ Minnis, *Medieval Theory of Authorship...*, *op. cit.*, p. 5.

⁹² Cf. *Id.*, « The Author's Two Bodies... », *op. cit.*

⁹³ Eric Palazzo, « Le portrait d'auteur dans les manuscrits du Moyen Age », in *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Age et de la première Renaissance*, Médiathèque municipale, Poitiers, 2002, p. 22.

⁹⁴ L'auteur du mystère du *Jour du Jugement* reste anonyme. Cependant, il livre ses intentions à travers la bouche du *Prescheur*.

⁹⁵ Eustache Marcadé, né vers 1390 en Picardie ou en Artois, fut universitaire, licencié de décret et prévôt de Dampierre, puis official de Corbie. Victime en 1427 d'une rivalité politique, il fut emprisonné par les Anglais à Amiens ; après sa libération on suppose qu'il continua sa carrière universitaire à Paris, où il mourut en 1440. Cf. Stephen K. Wright, *The Vengeance of our Lord: Medieval dramatizations of the Destruction of Jerusalem*, Toronto, Pontifical Institute, 1989, p. 101-102 ; Bordier, « Eustache Marcadé auteur de la Passion d'Arras... », *op. cit.*, p. 482, 483.

Et official de Corbie
En son temps, et sans nez .I. blasme
Penser, priés Dieu pour son ame. (f 484 v°)

Même si rien ne l'indique directement comme étant aussi auteur de la *Passion*, la plupart des analyses littéraires prouvent qu'il s'agit du même auteur ; en plus, les annonces de la *Vengeance* dans la *Passion* sont nombreuses et démontrent un projet unitaire, conçu comme un diptyque⁹⁶. Pour les lecteurs l'unité d'auteur des textes devait être évidente – voici pourquoi la note est unique et reléguée en fin du manuscrit, après l'ensemble des deux textes contenus, et au delà des épilogues de chacun.

Parfois l'auteur se manifeste dans le texte d'une manière plus subtile, mais plus approfondie aussi quand à ses implications. Comme l'a pu démontrer Darwin Smith pour la *Passion* d'Arnoul Gréban, l'auteur fait usage de son expérience de cantor en variant les formes métriques selon les personnages et les scènes, créant des formes reconnaissables qui s'organisent dans une polyphonie rhétorique et métrique⁹⁷. Cette présence intimement lié au mot se révèle pleinement à la lecture, devant ceux qui partagent les mêmes repères que l'auteur, et auxquels il s'adresse par ce niveau de la création qui combine tradition exégétique et rhétorique vernaculaire des *jeux de la Passion*⁹⁸. Ces éléments font partie des moyens de signature de l'auteur, celles par lesquelles il exprime une voix reconnaissable et crédible. Ces techniques peuvent aller de la subtile polyphonie métrique de Gréban, jusqu'aux moyens plus simples, références aux événements récents, situations locales, ou figures connues du public/lecteur. Ainsi, la voix de l'auteur se manifeste, d'une manière plus subtile, dans tous les mots, par la structure, le style et les thèmes de l'écriture, et pas seulement par les interventions ouvertes, à la première personne⁹⁹.

Déjà à partir du XIII^e siècle l'attention du lecteur est plus dirigée vers l'écriture et vers le livre comme objet ; ainsi, « the fiction of the author outside the text is replaced by the fiction of the text as author »¹⁰⁰. Ainsi, comme l'affirme Roberta Krueger, les termes de « voix de l'auteur » et « voix du narrateur » « recognize the reader's reconstruction of a writing or performing subject from the text's *énonciation* »¹⁰¹. La figure de l'auteur devient présente dans le texte, guide et informe l'acte de la lecture ; c'est plus un guide, un indicateur qui dirige l'attention vers la lecture comme acte performatif... Sans être l'élément déterminant, la question de l'auteur rajoute aux différentes informations et suggestions offertes au lecteur à travers les différents niveaux de signes. La voix des auteurs de mystères se fait entendre à travers les prologues et épilogues, et plus subtilement, on l'a vu, à travers l'écriture elle-même, le style, la versification. Dans le premier cas, ils commentent leur art, leur intention en parlant de *monstrer* et *demonstrer*¹⁰² « par personnages » leurs propos, tout en se mettant au service de l'Histoire Sainte.

96 Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français (XIIIe - XVIe)*, Paris, Champion, 1998, p. 41.

97 Smith, « La question du *Prologue...* », *op. cit.*, p. 163.

98 *Ibid.*

99 Roberta L. Krueger, « The Author's Voice : Narrators, Audiences, and the Problem of Interpretation », in Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby (eds.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam/Rodopi, 1987, p. 140

100 *Ibid.*, p. 139.

101 *Ibid.*, p. 117.

102 Jean-Pierre Bordier, « Art du faux, miroir du vrai: les Mystères de la Passion (XVe siècle) », in André Lascombes (ed.), *Spectacle and Image in Renaissance Europe: Selected Papers of the 32nd Conference of the Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours (29 June-8 July 1989)*, Leyden, Brill, 1993, p. 62.

IV. Le Guide dans le livre

On a vu jusqu'ici comment les figures du *prescheur*, du meneur du jeu, de l'auteur/remanieur sont intimement liés, tant dans l'acte de la création, dans le jeu, que dans l'esprit du public de l'époque. On utilisera ensuite ces observations pour voir ce qu'il en est dans les manuscrits destinés à la lecture, et quelles formes prend cette autorité complexe, construite de plusieurs sources, et ensuite filtrée par l'acte de transcription et fixation du texte¹⁰³ dans le manuscrit.

Pour cela, il faut d'abord rappeler qu'au cours du Moyen Age, la langue évolue d'un discours direct d'un locuteur, trait caractéristique d'une littérature de type oral, vers un discours de l'écriture¹⁰⁴. Dans cette trajectoire, les voix des énonciateurs, y compris celle de l'auteur, tendent à s'effacer dans le texte, au profit des « énonciations sans énonciateur »¹⁰⁵. Dans le cas particulier de la transmission du texte théâtral par le livre, il faut tenir compte de plusieurs spécificités de ce type de communication. La relation locuteur-allocutaie dans le cadre du discours littéraire se caractérise par le manque de contact entre ces deux pôles, représentés par l'auteur et le lecteur¹⁰⁶. Comme le rappelle Sophie Marnette, « le texte s'adresse non à un lecteur réel mais à un lecteur 'supposé', personnage hypothétique qui partage avec le narrateur non seulement certaines connaissances de base mais aussi une série de présuppositions, de sympathies et d'opinions sur ce qui est agréable ou désagréable, bon ou mauvais, juste ou injuste. »¹⁰⁷ Ainsi, pour le cas des destinataires des livres, il serait juste de parler de « auditeurs/lecteurs »¹⁰⁸, dont l'activité se caractérise par le verbe *ouïr*. Pour les textes théâtraux, ce terme semble encore plus juste ; il ne concentre pas seulement la lecture qui se fait à voix haute, mais rappelle aussi que le contact initial avec le texte s'était fait en spectacle, en performance, par l'ouïe. La voix qui fait la lecture (la sienne ou celle d'un autre, un lecteur) actualise cette situation originelle, du contact premier.

Didascalies et rubriques d'images.

Les didascalies et les rubriques font entendre directement la voix de l'auteur, bien plus que le texte dialogué. Comme le montre Jean-Marie Thomasseau « le paratexte est bien un des rares types d'écrit 'littéraire' où l'on soit à peu près sûr que le je de l'auteur – qui pourtant n'apparaît jamais – ne soit pas un autre »¹⁰⁹. A ce moment du texte l'auteur s'adresse directement, et fournit les informations qu'il juge essentielles pour la compréhension de l'œuvre. Par les coupures, les interruptions dans les colonnes de dialogue, elles instituent un rythme de la lecture et le de réception du texte. C'est pour cela que, en se tournant vers ce système qui dans les manuscrits enluminés a un rôle capital, on retrouve d'une manière plénière la figure qu'on recherche, c'est-à-dire le guide dans le manuscrit. Pour les textes médiévaux, la vision hiérarchique d'un « texte principal » constitué par les répliques, et d'un « texte secondaire » constitué par les indications didascaliques¹¹⁰ ne fonctionne pas car elles participent pleinement à l'acte de la lecture, à part égale que le texte dialogué. Elles créent ainsi la stéréophonie de voix dont parle Michel Isacharoff : celle du dramaturge d'un côté,

¹⁰³ On comprendra ici aussi bien le texte écrit que le « texte » du spectacle (Cf. plus haut, n 83), même si ce dernier est plus difficilement captable et ne fait pas parfois l'objet direct des intentions des créateurs du manuscrit.

¹⁰⁴ Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 14. Cf. Suzanne Fleischman, « Temporal Distance: A basic linguistic metaphor », *Studies in Language* 13, 1989, p. 32.

¹⁰⁶ Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Terme proposé par Marnette, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁹ Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral : Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature* 53, fév. 1984, p. 83.

¹¹⁰ Cf. Roman Ingarden, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* 8, 1971, p. 531.

celle des comédiens d'un autre¹¹¹. C'est cette voix qui agira aussi sur la lecture, comme un métatexte¹¹².

En ce qui concerne les didascalies, il faut tenir compte de la transformation subie par le matériel d'origine pour s'adapter à une forme destinée à la lecture. Il s'agit d'une transformation des manuscrits « de scène », notamment par la suppression des didascalies d'ordre pratique et en ne laissant que ce qui est utile pour la compréhension de l'histoire. Cela varie de la simplification des didascalies par réduction, en coupant les termes techniques et les précisions pour les acteurs, et peut aller jusqu'à la création de nouvelles indications et précisions, pour éclairer un potentiel lecteur. Parfois ces didascalies transformées gardent des détails superflus pour le lecteur, liés à la mise en scène concrète, ce qui permet de les repositionner dans le contexte d'origine. Les modifications opérées relèvent d'un travail d'adaptation et d'organisation du texte de base, qui se trouvait à l'origine dans un manuscrit lié à la représentation et qui devait contenir bien plus d'indications qu'on ne l'a conservé. Les didascalies et les rubriques s'imposent ainsi comme un équivalent des écriteaux, ces indicateurs désignaient les lieux de l'action et étaient utilisés aussi dans les changements successifs d'affectation d'un même décor¹¹³. C'est toujours en référence au théâtre médiéval que Brecht choisira, au XXe siècle, de faire dire les didascalies par un personnage ou même de les afficher sur un panneau¹¹⁴.

Dans le cas des manuscrits enluminés il s'agit ainsi de bien distinguer entre didascalies et rubriques des images. Les deux se distinguent du texte dialogué, en vers, et sur le plan visuel sont singularisées, souvent par l'usage de l'encre rouge. Mais la rubrique présente des particularités. Parfois transformée à partir d'une didascalie normale, autrefois créée exprès, elle accompagne l'image et l'éclaire par les informations qu'elle apporte. Elle vise à encrer l'image dans le texte et le texte à l'image.

Les rubriques ont une tradition plus ancienne que le théâtre de mystère et sa transmission par le livre. Elles font partie des conventions de l'écrit mis en place par les scribes à partir du XIIe siècle, dans le contexte de l'importance croissante de la transmission des textes par l'écrit¹¹⁵. Elles participent à l'articulation de la page en paragraphes et chapitres à l'ère de l'accès visuel et individuel au savoir écrit¹¹⁶. Ainsi, on va essayer de voir par quelles procédées elles œuvrent pour rythmer la lecture performative au niveau textuel et visuel.

L'étude de l'image comme didascalie

En abordant les manuscrits enluminés il faut se distancer de la vision hiérarchique qui place le texte au plus haut, l'image étant simple illustration servile de la lettre, ou simple ornementation. Le manuscrit médiéval, tel qu'il se constitue vers la fin du Moyen Age, est non seulement un moyen de transmission mais aussi un objet d'art destiné à la contemplation¹¹⁷. Le système visuel a été présenté comme étant analogue au langage du point de vue sémiologique ; il est indépendant du texte, mais mis à côté il sert à mettre en valeur les

¹¹¹ Michael Isacharoff, « Texte théâtral et didascalecture », in *Id.*, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 28.

¹¹² *Ibid.*, p. 29.

¹¹³ Cohen, *Le Livre de conduite...*, *op. cit.*, p. lxxxvii. Pour Mons, le *Compte des dépenses* édité par Cohen atteste la fabrication et l'emploi de 98 pancartes ou *briefvets* pour indiquer les « Lieux sur le Hourt » ; *Ibid.*, p. lxiv.

¹¹⁴ Pavis, « Indications scéniques », in *Id.*, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 173.

¹¹⁵ Elena Llamas Pombo, « La construction visuelle de la parole dans le livre médiéval », *Diogenès* 196, oct.-déc. 2001, p. 48.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Stephen G. Nichols, « The Image as Textual Unconscious: Medieval Manuscripts », *L'Esprit Créateur* 29, 1, p. 10.

différences entre les deux modes d'expression¹¹⁸. L'image produit une interruption dans la colonne du texte, et la perception change, de la lettre à un autre système graphique¹¹⁹. Ce changement oblige à voir autrement, à sortir de la linéarité du texte littéraire et à enrichir l'expérience avec un autre système de signes, non-linguistique.

Besançon. Système de guidage « par images », complémentaire au texte.

Dans le manuscrit de Besançon, le manque presque total de didascalies, discuté plus haut, efface toute voix du meneur du jeu dans le manuscrit (voix qui s'exprimerait donc par les indications paratextuelles). En revanche les images suppléent cette manqué ; elles ne sont pas l'illustration simple du texte, car elles contiennent des personnages et actions non nommées, mais en cohérence avec le texte dialogué. Comme le remarque Pamela Sheingorn, des 88 miniatures qui accompagnent le texte, 59 coïncident avec un changement de locuteur et visualisent la scène dans laquelle il parle ; le reste des images représentent une action spécifique à laquelle on se réfère dans le texte au moment où le personnage parle¹²⁰.

Comme exemple j'aimerais discuter une double page (f22v- f23r) qui dans l'histoire marque le début de la chute d'Antéchrist, et la montée des forces du bien, avec la résurrection d'Enoch et Elie, décapités auparavant par l'ordre d'Antéchrist. Trois images accompagnent le texte :

IMG 53 : Un ange rappelle à la vie Enoch et Elie. La foule assiste.

IMG 54 : Un ange conduit Enoch et Elie ressuscités au Paradis. Un homme se détache de la foule au premier plan.

IMG 55 : Mossez punit le Bon chrétien sous les yeux de la foule.

Ces trois images forment une série cohérente. Elles introduisent un nombre de détails qui ne sont pas présents dans le texte : d'abord le cimetière où la résurrection a lieu, et la foule qui assiste. La deuxième image montre le Paradis (v. 1417 « et sa en paradis monter » dit le premier Ange) et présente un personnage au premier plan : celui pourrait être le Bon chrétien, qui manifeste ensuite sa joie de voir Enoch et Elie ressuscités. (v. 1424-1435). La troisième image montre la punition du Bon chrétien par le juif Mossez (Moshé) ; rien dans le texte n'indique la modalité : « Vous seroiz ainssin atirez » (v. 1442). Ici aussi la foule est présente. Au delà des informations complémentaires au texte, la présence de la foule a un rôle performatif. Elle représente la communauté humaine dans la pièce, qui assiste et participe à l'action, mais aussi, indirectement, le public, l'auditoire du spectacle : des hommes qui regardent une action qui s'accomplit sous leurs yeux. Ainsi, ce personnage collectif constitue pour le lecteur-spectateur un point de projection dans lequel il peut se représenter et se projeter ainsi dans l'image et dans le texte, donc dans le spectacle contenu dans le manuscrit¹²¹.

Richard K. Emmerson a montré à propos de ce manuscrit la position des « verbal and visual texts » comme « equally important, distinct, and simultaneous cotexts recalling the same pre-text », c'est à dire un spectacle qui a précédé la réalisation du manuscrit, et dont celui-ci est en quelque sorte la mémoire, même si indirecte¹²². On a affaire ici à un système propre au manuscrit de lecture enluminé. L'élimination de didascalies écrites au profit de l'image crée un système intimement intriqué de texte et image, qui se complètent

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁰ Pamela Sheingorn, « Experiencing the Illustrated Manuscript: Toward Performative Presence », Conférence tenue au Leeds International Medieval Congress, 2006.

¹²¹ Voir à ce sujet Clark, Sheingorn, « Performative Reading: Experiencing through the Poet's Body in Guillaume de Digulleville's *Pèlerinage de Jhesucrist* », in Eglal Doss-Quinby, Rberta Krueger, Jane Burns (eds.), *Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*, Woodbridge/D. S. Brewer, 2007.

¹²² Emmerson, « Visualising Performance ... », *op. cit.*, 271.

réciroquement. Pour le lecteur, ce système d'orientation et d'information, basé sur le visuel, fournit les éléments qui recréent le spectacle dans le manuscrit, à travers la lecture performative.

Dans ce cas, ce sont les images qui tiennent la place des didascalies, fournissant des informations au lecteur. Mais leur rôle ne pourrait pas être limité à cette seule fonction – car par leur nature elles dépassent la simple fonction d'information ou d'orientation, et participent à égale importance que le texte dans la réception par la lecture. Si on tient compte aussi de la notation musicale, on décrit dans ce manuscrit un système multimédia extrême de complexe.

Rubriques de nom.

Le caractère visuel de l'écrit est mis en évidence tout au long du Moyen Age. En développant les observations sur l'évolution de la réception du texte de l'oral vers le visuel, Paul Saenger montre comment la séparation des mots et la mise en page soignée créent ainsi une image visuelle adaptée à l'œil. Entre les marques graphiques qui articulent visuellement les textes, à la fin du Moyen Age apparaît aussi le marquage des différentes voix d'un texte, sous forme de lettrines colorées ou de rubriques portant le nom des locuteurs¹²³.

Dans les manuscrits de théâtre, avec leur essor aux XIVe et XVe siècles les rubriques de nom de personnage signalent sur la page le changement de locuteur et son identité. Elles représentent la voix de l'auteur, mais aussi, dans une certaine mesure, le geste du meneur du jeu qui donne le changement de locuteur en indiquant celui qui suit dans le dialogue. Faisant partie de la grande catégorie des didascalies, les noms de personnages jouent un rôle important dans le partage et la rythmique visuelle du texte. Déjà, dans un seul regard, on voit l'étendue de la réplique d'un personnage, ou le caractère alerte des répliques courtes. Pour les différencier visuellement, dans le manuscrit d'Arras on recourt à deux procédés. Dans la première partie on écrit didascalies et rubriques en noir, comme le texte, et on les souligne en rouge. A partir du f 144v, où il y a aussi un changement dans l'écriture, la technique change, et tous les éléments paratextuels sont écrits en rouge.

Ces rubriques contiennent aussi des informations de lieu, geste ou mouvement, devenant elles aussi didascalies. Ces informations cernent :

- précisions d'identité : *Gravet, dyablot ; Symon, le lépreux*
- précisions de jeu : *Marie, en tenant son fil ; Jhesus, a ses apostles*
- précisions d'espace : *Dieu, de Paradis ; Jhesus, en entrant dans la maison*
- informations combinées : *Marie, à Joseph, en Nazareth ; Hérode roy de Galilée dit a son conseil*

Les exemples précédents sont ris dans la Passion ; voici quelques exemples dans le me[^]me sens pour les rubriques de la *Vengeance* : *Centurion à Pilate ; Joseph en regardant l'une des lettres ; Fabien, clericus, list ; Tibere empereur ; Véronne à genoux ; Vaspasien à cheval ; Titus en combatent ung juifz.*

Il s'agit, comme on peut le voir, d'informations très différentes : identité des personnages, situation de jeu, indications de dialogue, gestes et actions. Ce sont là des précisions très importantes qui rappellent au lecteur ce qu'il ne voit pas directement, et qu'il va imaginer en associant tous les éléments dont il dispose. Le lecteur « voit » ainsi le personnage, son identité, ses gestes, la situation de l'épisode dans la suite de l'histoire.

Arras. Images et rubriques comme guide.

En revenant maintenant au manuscrit d'Arras pour le placer dans le cadre de cette discussion, on remarque premièrement que dans ce cas les images ne fonctionnent pas seules,

¹²³ Pombo, « La construction visuelle... », *op. cit.*, p. 50.

mais presque toujours¹²⁴ avec une rubrique. Dans la plupart des cas la succession est : Rubrique descriptive (annonce de l'action et quelques fois les personnages présents) – Image (relative à la scène annoncée) – Nom du personnage qui parle – Texte du personnage annoncé. (Parfois la rubrique est placée après l'image et avant le nom du personnage qui parle après.)

Les rubriques d'image commencent en général avec *Cy est...*, et les didascalies commencent par *Adonc...*. Ce sont ces derniers qui sont plus courtes et ont le rôle de suggérer le mouvement afin de pouvoir lier les scènes logiquement. Ex. : *Adonc s'en vont chacun en son hostel* - après v. 15374, à propos de Pilate et Caïphe ; *Adonc l'emportent au monument* - après v. 18488, pour la mise au Tombeau. Mais en ce qui concerne la forme, la règle n'est pas si stricte. On rencontre des rubriques d'image qui commencent par *Adonc...* Mais on rencontre aussi des didascalies qui commencent en *Cy...*, comme les rubriques d'images. Ce sont elles qui donnent l'impression de « titres de chapitre », en résumant l'action – peut-être elles devaient servir comme rubrique d'image, mais on a changé le projet initial.

Omer Jodogne observe au sujet du manuscrit de la *Passion d'Arras* que les temps des verbes dans les didascalies sont tous à l'indicatif présent, sauf une exception, un verbe au passé simple, après le vers 5632. Aussi on ne rencontre aucune construction avec le groupe verbal devoir+infinitif¹²⁵. Ces temps verbaux instituent donc un temps présent, qui est celui de la lecture et du spectacle qui se crée dans l'imagination du personnage. L'emploi du présent renforce ainsi la sensation d'immédiat des actions, comme s'il était devant un spectacle qui se déroulait sous ses yeux. Ainsi, la voix de l'auteur-guide, parsemée dans le texte entre les répliques, maintient vif le niveau d'intérêt du lecteur, et le situe dans ce présent qui est celui de la fiction, mais aussi du spectacle évoqué.

On va poursuivre maintenant avec des exemples illustrant le rôle varié des images, rubriques et didascalies dans l'orientation du lecteur-spectateur.

Il arrive qu'une rubrique d'image serve de didascalie pour montrer l'action qui se passe – sans elle le texte qui suit serait incompréhensible. (IMG)

Ainsi, dans la *Vengeance* pour la scène qui montre la mort miraculeuse d'un fou de Jérusalem, après avoir prophétisé la destruction finale de la ville.

f422r.IMG314 : [col. a bas] *Cy est comment le dit fol / fut tué d'une pierre qui / d'aventure chey sur la teste / dont les juifz s'esbahirent / et dist Ysmael – IMG314 – Ysmael – Hélas Ysacar il est mort...*

Il s'agit ici d'une rubrique développée à partir d'une didascalie préexistante. On peut conclure que dans ce cas rubrique et image servent de didascalie – une didascalie mixte, linguistique et visuelle. On regarde et on lit presque en même temps, et ce passage performatif lie le dialogue qui l'entoure dans un seul moment.

Dans la *Passion* cela se charge d'autres connotations, en rapport avec la matière évangélique qui était représentée sous autres formes dans les arts. Dans la longue série chronologique de la *Passion* se font remarquées des images qui sont directement liées aux moments importants du récit évangélique. La tradition iconographique joue ici un rôle important dans la représentation, et ainsi on a inséré dans la suite des images du manuscrit,

¹²⁴ Comme exception de la règle il faut citer, dans la *Passion* l'IMAGE 173/f° 209 : il n'y a pas de rubrique pour la scène ou l'on joue le jeu de dés pour la tunique de Jésus. Dans la *Vengeance* trois images, 299, 300 et 301, dans la scène du concile de guerre de Néron, qui manquent de rubrique. C'est le seul cas pour la *Vengeance*, à part les images du *Prescheur*. Cette occurrence montre que, une fois établie la situation de la scène, l'image peut se passer de rubrique, agissant par elle-même.

¹²⁵ Omer Jodogne, « Le théâtre médiéval et sa transmission par le livre », *Research Studies* 32, 1964, p. 67.

des vrais moments iconiques, des tableaux de genre qu'on reconnaît immédiatement et que tout lecteur de l'époque devait reconnaître. Ainsi :

- f° 14 - IMAGE 17. L'Annonciation (PLANCHE 12) : *Cy après est l'amonicion comment l'angle Gabriel vint en la cité de Nazareth à la vierge Marie quant du salut la salua en disant Ave Maria*

- Le traitement particulier de ces moments, avec fidélité pour la tradition iconographique, est confirmé parfois par la didascalie qui introduit la scène ; ainsi l'épisode de la Transfiguration (PLANCHE 13) est introduit par la didascalie – titre de chapitre située plus avant : *Cy apres est la transfiguration, et est Jhesus au piet du mont avec ses apostles et dit a ses disciples*. L'annonce suppose que l'épisode est connu de chacun et le lecteur sait à quoi s'attendre ; à son imagination viendra s'ajouter l'IMAGE 96.

Ces renvois par l'intermédiaire de l'iconographie jouent sur l'intertextualité de l'art médiéval à la fin du Moyen Age. Le lecteur/spectateur est ainsi renvoyé à une situation précise, connue et représentée souvent d'une manière typée. L'image joue ainsi son rôle de didascalie, fournissant tout un tableau là où il n'y a que quelques mots. Pour ces images traditionnelles, reprises dans les enluminures du manuscrit, on se rapproche de la situation de prédication devant les images. L'enluminure donne le tableau connu, et le texte autour sert comme un commentaire « par personnages », comme un sermon mis en scène.

La rubrique précédant l'IMAGE 180/f° 221 décrit deux actions, celle de la scène d'avant (on brise les pieds des larrons sur la croix) et celle d'après (Saint Michel emporte l'âme du bon larron) : *Cy est comment ils rompent les gambes aux deux larrons qui estoient empres Jhesus pour les faire plustost morir et comment l'angle prist l'ame du bon larron et le diable lui voloit resturre comment il appara cy apres*. Mais l'image ne montre que la première action, celle déjà accomplie ; les autres sont annoncées et vont se retrouver après dans le texte.

Il y a beaucoup d'indices pour pouvoir qualifier certaines rubriques de « titre de chapitre » ; ainsi la rubrique de l'IMAGE 158/f° 187 (Fig. 61) :

Cy est comment Jhesus fu ramené par les tirans par devant Pilate pour le juger apres qu'ils leurent batu a l'estache et fait plusieurs aultres injures et villonnies

C'est une rubrique descriptive (Jésus est apporté à Pilate) et récapitulative (on décrit les tortures subies avant par Jésus). L'image nous montre Jésus est les soldats devant Pilate, respectant cette fois les indications de la rubrique. Mais le texte de la rubrique dénote comme une volonté de bien situer, ou resituer, le lecteur dans le texte (et dans l'image).

La valeur performative des mots.

Il faut mentionner aussi le rôle des embrayeurs spatiaux¹²⁶ (ici, là), par lesquels « le texte littéraire met en scène, réfléchit sa propre énonciation »¹²⁷. Les déictiques, comme *ci* et *la*, rendent compte par leur présence de la « fonction testimoniale du narrateur »¹²⁸, qui fait entendre sa voix à travers le réseau de rubriques qui tient ensemble les parties dialoguées.

Dans les informations paratextuelles, didascalies et rubriques d'images, la présence d'un « guide » pour le spectacle de la lecture est montrée par des mots à forte valeur performative (*Cy est, et dist, etc.*). A ce niveau linguistique, l'adverbe *Cy* est une référence

¹²⁶ Le passage de la réception orale à l'écrit se caractérise aussi par le passage des embrayeurs temporeux (*or - maintenant*) aux embrayeurs spatiaux, entre le XIIe et le XIIIe siècle, signifiant la différence entre le temps de la récitation et le discours écrit déployé sur la page. Cf. Suzanne Fleischman, « Discourse as space/Discourse as time: reflections on the metalanguage of spoken and written discourse », *Journal of Pragmatics* 16, 1991, p. 303-304.

¹²⁷ Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁸ Galderisi, « Conscience littéraire... », *op. cit.*, p. 676.

spatiale qui renvoie à l'espace du texte mais, comme le montre Michèle Perret¹²⁹, aussi à l'espace du manuscrit, surtout quand il est mis en rapport avec une image. Dans une rubrique comme :

Cy devant vient le messaigier des juifz à Valère senateur et lui baille une lettre et en lui baillant dist – Sire le dieu en qui je croy...

Le *cy devant*, (comme *cy apres* dans d'autres cas) renvoie à l'image qui précède (ou suit). C'est à cet endroit de la page du livre et par cette image que l'action s'accomplit, devient fait dans l'imagination du lecteur. Ainsi « l'espace énonciatif des premiers temps, espace indéfini où locuteur et public étaient en présence est devenu l'espace matériel du livre »¹³⁰.

Ce n'est pas par hasard que le développement de ce système dans les manuscrits se développe au XIV – XV^e siècle, époque à laquelle s'opère le passage de la réception orale vers une réception visuelle. Ces formules « autosaturées » et performatives prennent la place du sujet parlant¹³¹ ; « elles ne désignent qu'elles mêmes et le seul fait de les énoncer amène à la réalisation de l'acte qu'elles décrivent »¹³² Si sur scène le *Prescheur* ouvrait et fermait les journées, dans le manuscrit c'est cette formule qui accomplit de fait cette mission. Et pareil pour les occurrences dans le texte : si sur scène le meneur du jeu orientait les acteurs et leur signalait les entrées, à la vue du public, dans le manuscrit cette formule, avec ou sans image, attire l'attention et précise le déroulement de l'action, à l'endroit même du texte et de la page.

Il convient aussi d'attirer l'attention sur la formule *et dist* qui, d'habitude, finit une rubrique d'image et introduit le texte du personnage qui parle après. La formule lui donne la parole, le « fait parler » pour le lecteur. C'est par cette formule que son texte peut commencer à se dérouler et à prendre place dans le contexte de la pièce pour le lecteur-spectateur. C'est toute la force du verbe *dire*, caractéristique pour l'énonciation d'une *sententia*, et qui il désigne une autorité¹³³, qui est mise en branle dans cette formule.

Le mécanisme peut être décomposé de la manière suivante :

Ex. : *Cy est Pilate qui parle avec Centurion et dist*

Cy est : - fixe le cadre de la narration

- fixe le lieu (de l'image) dans le manuscrit

parle : - donne (au lecteur) l'action, qui ensuite est confirmée par l'image

et dist : - formule qui le fait effectivement parler, car on sait déjà qu'il parle dans la scène ; « lance » son texte, sa tirade

Ainsi on a, d'un côté, l'oralité de la pièce dans le spectacle, et de l'autre cette formule *et dist*, comme son équivalent dans le manuscrit, car elle fait parler les personnages. Cette association des niveaux linguistique et visuel renforce le pouvoir de suggestion de ces moments mis en images, des « moments performatifs » activés par la lecture. Ils servent aussi à guider un lecteur qui choisit seulement de feuilleter le manuscrit, ou de regarder les pages en écoutant la lecture faite à haute voix par un lecteur professionnel. On va ainsi vers une forme plus avancée de lecture performative, particulièrement adaptée aux manuscrits de théâtre.

V. Du narrateur au Lecteur

Avant de conclure, on voudrait se pencher brièvement sur la réception du texte et l'activation du système de la page dans l'acte de lecture. Dans le manuscrit enluminé le théâtre change de statut, car son mode de communication est différent. Cette nouvelle forme

¹²⁹ Michèle Perret, « L'espace du texte : localisation et auto-référence dans la prose des XIV^e et XV^e siècles », *Littérales* 4, 1988, p. 193-194.

¹³⁰ Perret, « De l'espace romanesque à la matérialité du livre : L'espace énonciatif des premiers romans en prose », *Poétique* 50, 1982, p. 181.

¹³¹ Fleischman, « Discourse as space... », *op. cit.*, p. 303.

¹³² Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 13.

¹³³ Noomen, « Auteur, narrateur, récitant ... », *op. cit.*, p. 321.

de transmission par la lecture est sous-tendue de connotations qui mélangent l'ancien statut (d'œuvre connue par le jeu, la performance) et le nouveau dans l'acte de réception. Comme le formule très bien Brian Stock :

« What has up to now been a communication between speaker and hearer in which meaning indirectly involves textual components becomes a more complex process in which texts, so to speak, play different meaningful games with author, listener and reader. »¹³⁴

Au Moyen Âge, la notion d'auteur est souvent confuse, sinon complexe, avec la confusion fréquente entre auteur, récitant et copiste, notions parfois déguisées derrière un mot unique. Cette observation nous invite à rappeler une notion qu'on n'a pas évoqué au cours de cette étude, mais qui a sous-tendu plusieurs problématiques exposées : celle de récitant ou narrateur¹³⁵.

Le narrateur est une instance qui assume plusieurs fonctions, comme le rappelle aussi Willem Noomen, dans son étude consacrée aux prologues et épilogues des fabliaux. La « fonction narrative » ou « fonction de représentation » se combine toujours avec une « fonction de contrôle » ou « fonction de régie », qui permet au narrateur de contrôler la structure textuelle, en introduisant le discours des acteurs ou en signalant des détails comme l'intonation par des indications scéniques¹³⁶. Dans les manuscrits de théâtre, sur le *prescheur* sont projetées plusieurs figures d'autorité ; il est narrateur et auteur en même temps, les deux significations pouvant varier en importance d'un moment à l'autre. Il est narrateur, en assurant le cadre de la performance et en informant et guidant le public. Il est auteur, car cette fonction lui est passée d'abord par l'autorité qu'il représente : celle de l'Eglise, détentrice de la vérité divine, véritable auteur du texte sacré. Il a l'autorité de la parole, première et dernière voix qu'on entend et présence qu'on voit sur l'aire du jeu, la plus importante qu'il soit, donc. La « fonction de régie » du prêcheur est doublée par la présence du meneur du jeu – référence concrète à la « régie » du jeu. Ici, le cas spécial d'Arras est une fois de plus parlant tant ce dédoublement est évident dans le double discours des prologues conservé par ce manuscrit. Mais cette fonction de régie ne se limite pas à ces quelques interventions. Le système de didascalies et rubriques d'image tient aussi d'elle, encore plus fortement. C'est la « voix » de ces notations paratextuelles qui présente les acteurs (par les rubriques de nom), les fait parler (*et dist...*) et commande les différentes actions, par les didascalies et les rubriques (voir tous les verbes de mouvement et de geste).

Toutes ces actions sont accomplies par l'intermédiaire du lecteur : c'est lui qui reçoit l'indication et qui accomplit le fait, le geste, la parole dans son imaginaire, en enchaînant et alternant dialogue et système d'orientation de la page. Le meneur change ainsi de destinataire : il n'informe plus l'acteur, mais le lecteur, qui fait son spectacle et qui, en imagination, joue tous les rôles tour à tour. Ceci est particulièrement valable pour la lecture solitaire, silencieuse ou à haute voix ; dans le cas d'une lecture en groupe on est plus près de la situation sur scène, car chaque voix à son corps. Dans le cas d'une lecture faite par un lecteur professionnel, les spectateurs projettent sur lui, sur sa voix et son corps, les identités des personnages, comme ils le feraient, plus inconsciemment, dans le cas de la lecture solitaire. Le lecteur est ici un dédoublement de l'autre, relégué ainsi au rang de spectateur. On

¹³⁴ Stock, « Medieval Literacy... », *op. cit.*, p. 24.

¹³⁵ D'habitude le narrateur est « l'instance textuelle qui raconte l'histoire et qui, le cas échéant, est désignée par la 1^{ère} pers. : « je, narrateur raconte une histoire à vous, auditeur(s)/lecteur(s) ». Parfois le *je* est absent et une voix non personnelle raconte l'histoire et émet certaines opinions. Le narrateur peut se présenter comme auteur ou présenter quelqu'un d'autre comme auteur ; aussi, il peut s'attribuer la fonction de récitant en faisant allusion à son activité de narration. Marnette, *Narrateur et points de vue...*, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁶ Noomen, « Auteur, narrateur, récitant ... », *op. cit.*, p. 315. L'auteur se base sur Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981. Selon cet auteur à ces deux fonctions énumérées s'ajoute une troisième, la « fonction optionnelle d'interprétation » par laquelle le narrateur manifeste, ou non, une position interprétative, idéologique.

a ainsi les trois degrés de la performance dans la lecture. Comme sur scène, les corps et les voix (internes ou extérieures) donnent vie au texte dialogué. Comme au théâtre, une relation acteur-spectateur se crée. Comme sur l'aire de jeu, quelqu'un dirige et oriente le jeu : la voix multiple du système didascalique.

La figure du *prescheur*/meneur qu'on a essayé de mettre en lumière n'est pas une figure concrète, identifiable dans la réalité, ni un système désigné comme tel par les auteurs du texte ou du livre. C'est une figure diffuse, un concept qui se dégage de la somme des éléments que les créateurs ont mis dans le livre enluminé pour informer et guider la lecture. Face au lecteur se trouve une figure d'autorité qui tire les ficelles de ce système complexe, et qui par analogie avec l'organisation du jeu théâtral pourrait être nommé le *meneur de la lecture*.

Le système ainsi décrit est complexe, formé de plusieurs composantes. Les sources sont multiples : textuelles, visuelles, linguistiques, mentales (souvenirs), faisant écho à l'« épaisseur de signes » que Roland Barthes décrit pour définir la théâtralité¹³⁷. Ainsi on doit se garder de voir à tout prix une figure tutélaire unique ; on pourrait aussi parler d'une multiplicité d'indicateurs, ou de « meneurs » pour reprendre la formulation d'avant. Mais en même temps tous ces éléments cachés dans les composantes du livre manuscrit œuvrent dans le même sens : informer et guider le lecteur, orienter sa lecture, créer le cadre mental et idéologique pour l'épanouissement de la proposition théâtrale, finalement simple prétexte pour un enseignement qui a comme but principal le salut de l'âme du chrétien/lecteur. Le manuscrit enluminé de théâtre s'inscrit ainsi dans la tradition du livre médiéval ; ceci vaut aussi pour son système de signes, qui reprend le mécanisme et la mise en page des livres médiévaux. Mais il serait erroné d'écarter ici toute référence au théâtre, et de négliger les renvois au jeu/performance. Déjà la structure du livre illustré invitait à un regard spectaculaire, par la théâtralité de la mise en page et le jeu texte-image. Mais on est à la fin du Moyen Age : le médium du théâtre est mieux défini, y compris par rapport aux autres créations destinées à la performance orale ; aussi ce milieu est bien connu de tous, surtout des riches destinataires des manuscrits enluminés. La connaissance et reconnaissance de ce médium dans et par le livre nourrissent l'acte de lecture, car chaque lecteur a déjà ses propres souvenirs d'un spectacle théâtral. Cette conscience ajoute ainsi à la théâtralité inhérente au livre illustré un élément plus proprement théâtral, invitant au jeu des associations. On peut ainsi parler d'un va et viens entre l'oral et le visuel, entre la performance au sens large (théâtrale mais aussi sociale) et la performance de la lecture.

Dans ce va et viens de signes entre le théâtre comme jeu et le théâtre comme lecture, le lecteur met au profit de la dernière les souvenirs et enseignements du premier. Le cadre assuré par l'autorité du *prescheur*, ainsi que le guidage du meneur du jeu seront mis au service de la réception, imagination et ré-création du texte, à l'aide du système de signes du manuscrit enluminé, qui atteint sa perfection à la fin du Moyen Age. Cette situation est directement liée à la question de la réception et du public de ces manuscrits de luxe, ainsi que des usages qu'on en faisait. Dans les milieux aisés et instruits, les destinataires de ces manuscrits étaient au même niveau d'instruction et de préoccupation que les organisateurs des jeux. Ils appartenaient aux mêmes couches sociales et partageaient les mêmes valeurs, les mêmes codes. Ils étaient capables de déchiffrer le sens aux éléments constitutifs des manuscrits ; rubriques, didascalies, images. Ils percevaient les « voix » derrière tous ces éléments : le

¹³⁷ « Qu'est ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41-47. (Ire ed. 1954)

prêcheur et son autorité ecclésiastique, le meneur du jeu et ses surintendants derrière la grosse machinerie théâtrale, l'auteur comme originateur du texte.