XIIe Congrès de la SITM (Lilles, 2-7 juillet 2007)

Marie JENNEQUIN
aspirante FNRS
Université Catholique de Louvain

« *Premier livre ou premiere journee de l'histoire et passion de Nostre Seigneur Jhesus Christ qui commance a la creation du monde jusques a la Vierge*. Le manuscrit Paris BNF, nouv. acq. fr. 18637 du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban : observations et comparaisons avec d'autres témoins de la tradition »

« Heureux » les premiers philologues qui croyaient en l'existence d'un *archétype*, état primitif et idéal de l'œuvre, le plus souvent perdu, mais que l'on pouvait espérer approcher par le biais du témoin le plus ancien conservé, l'avancement dans le temps ne faisant que favoriser la « dégradation » progressive et inévitable du texte. L'on sait aujourd'hui qu'une telle appréhension des traditions manuscrites médiévales était quelque peu idéalisée et, en tout cas, assez éloignée de la réalité des processus de transmission de l'œuvre au Moyen Age[1]. La circulation des copies, les modifications apportées au texte par les copistes ne doivent pas être interprétées comme des erreurs ou des mutilations, mais plutôt envisagées dans la perspective d'une véritable appropriation de l'œuvre, qui rend chaque manuscrit unique. L'élaboration de l'objet livre, sa mise en page, les modifications syntaxiques et textuelles, la modernisation de la langue, la moindre variante graphique sont en effet le reflet des choix, conscients ou non, d'une volonté au travail, celle du copiste. Ce dernier est d'ailleurs lui-même conditionné par les pratiques et les habitudes d'une époque, d'un milieu, par les caractéristiques d'un genre ainsi que par la volonté et les décisions d'un commanditaire. Plus que le véhicule de l'œuvre littéraire, le manuscrit constitue donc un témoin privilégié d'une activité scripturale et intellectuelle, d'un acte d'écriture posé à un ou plusieurs moments de l'histoire.

Le statut des manuscrits conservant des œuvres théâtrales – dans notre cas, des *mystères* – est sans doute encore plus complexe. En effet, comme le rappelle judicieusement J. Koopmans, « le théâtre occupe, de par sa nature même, une place quelque peu à part dans la philologie littéraire. Le théâtre vit par ses représentations, par l'actualisation d'un ensemble de codes dont le texte ne constitue – finalement – qu'une petite partie »[2]. De fait, l'œuvre dramatique s'exprime avant tout à travers la représentation, autour de laquelle gravitent divers « types » de textes aux fonctions variées et qui, étant donné leur lien intrinsèque avec un évènement ponctuel, n'ont pas toujours fait l'objet d'une conservation soignée. Par ailleurs, l'ampleur de la matière et, surtout, l'argument théologique des *mystères* les rendent tout particulièrement aptes à la « reconversion » en ouvrages de lecture et de méditation[3]. Ceci est à l'origine de ce que l'on pourrait nommer une diffusion « double » : en marge des manuscrits directement liés à un spectacle donné – livres de

---

[1] Seule la conservation d'un autographe peut permettre de rejoindre, dans une certaine mesure, cette notion toute théorique qu'est l'*archétype*. Et encore, pas toujours, puisque l'auteur lui-même peut livrer plusieurs états de son texte, en le remaniant, par exemple, en fonction des besoins du moment. Pensons, par exemple, à Jehan Lemaire de Belges, qui, passé au service de la Cour de France, remaniera les *Epîtres de l'amant vert* pour les offrir à la reine Anne, après les avoir préalablement dédiées à Marguerite d'Autriche.

[2] KOOPMANS Jelle, « L'édition des textes dramatiques de la fin du Moyen Age : le problème des didascalies indirectes », dans LORENZO Ramon (éd.) *Actas do XIX congreso internacional de lingüistica e filoloxia romanicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989)*, tomo 7, Seccion IX : filoloxia medieval e renacentista, A Coruna, 1994, p. 114.

[3] Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les succès d'imprimerie que furent les premières éditions de *mystères*. Voir l'étude réalisée par G. A. Runnalls : RUNNALLS Graham A., *Les mystères français imprimés. Une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Age français, suivi d'un répertoire complet des mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires). 1484-1630*, Paris, Champion, 1999 (Bibliothèque du XVe siècle, LXI).

conduite, livres des secrets, *rollets* ou *parchons*, et, enfin, *originaux*[4] – on rencontre une seconde catégorie de textes, copies courantes ou manuscrits de luxe, dont l'usage n'est plus cette fois réservé à la mise en scène, mais à la lecture et/ou à la conservation. Aussi, si des facteurs tels que les circuits de diffusion, l'éloignement dans le temps et/ou dans l'espace, les ateliers de copie, etc. nous paraissent jouer un rôle essentiel dans les modifications subies par le texte au cours de son histoire, la situation, dans le cas des manuscrits de théâtre, est-elle encore complexifiée par les usages multiples qui peuvent être dévolus au texte dramatique et qui sont à la source d'une organisation et d'une mise en œuvre chaque fois particulières. Nous sommes dès lors amenée à trois réflexions majeures : premièrement – et comme nous l'avons déjà souligné –, les pièces de théâtre, à l'instar de toutes les œuvres médiévales, sont à la merci des changements induits par les scribes dans chaque copie, d'autant que leur caractère dialogué, leur forme versifiée et la présence de nombreuses indications marginales les rendent sans doute plus sensibles à ces pratiques ; et l'on rencontre fréquemment, entre autres, des exemples d'omission, d'inversion ou de substitution concernant des vers, des répliques ou des didascalies. Par ailleurs, il apparaît clairement que les copies destinées à la lecture et/ou à la conservation, bien qu'elles proposent généralement un « réaménagement », plus ou moins important selon les cas, du texte en fonction de sa nouvelle fonction, gardent nécessairement de nombreux indices de leur origine dramaturgique (didascalies, rubriques, dialogues…). Il n'y pas lieu de s'en étonner puisqu'il s'agit là de caractéristiques intrinsèques et définitoires du genre lui-même[5]. D. Smith, qui a tenté de déterminer les traits propres à chacune des « catégories » de manuscrits théâtraux, a d'ailleurs plus d'une fois souligné que la présence d'indications dramaturgiques dans un témoin n'induit pas forcément que celui-ci ait jamais été expressément utilisé pour la mise en scène[6]. Cependant, cela complique, malgré tout, l'organisation matérielle des différents témoins. En effet, les manuscrits de représentation, les *originaux*, usent d'un certain nombre d'annotations marginales censées servir à la mise en scène. Outre les notes didascaliques et les mentions de *pose*, ils renferment des signes

---

[4] Pour une typologie des manuscrits de théâtre, voir SMITH Darwin et LALOU Elisabeth, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre », dans *Le théâtre et la cité. Actes du Ve Colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, *Fifteenth Century Studies*, 13, 1988, pp. 569-579 et RUNNALLS Graham A., « Towards a typology of medieval french drama play manuscripts », dans *The editor and the text. Mélanges Anthony J. Holden*, Edinburgh, University Press, 1990, pp. 96-113. Ces deux systèmes typologiques diffèrent essentiellement en ce qui concerne la question épineuse de l'*original*. L'*original* ou le *registre* sont les appellations utilisées pour désigner un manuscrit de *création*. D. Smith définit cette notion d'*original* comme suit : « l'original est la copie intégrale du texte qui sert de référence à une représentation donnée, dans un lieu donné ». Donc, tout manuscrit contenant le texte intégral de l'œuvre et ayant servi de texte de base pour une représentation doit être considéré comme un original, qu'il s'agisse d'un document produit avec une intention strictement dramaturgique ou d'une copie courante réinvestie d'une nouvelle fonction. L'approche de G. A. Runnalls est visiblement plus complexe. Ce qu'il nomme le type (b) semble correspondre à la notion d'*original* ; c'est du moins ainsi qu'il le présente : « type (b), the fair copy, the *livre original* ». Il le distingue cependant d'un autre genre de manuscrit, le type (d), qu'il décrit comme un type (b) ayant connu des révisions substantielles en vue de la seconde représentation d'une pièce ayant déjà été jouée. Ce type (d) constitue en quelque sorte un original « révisé », que G. A. Runnalls ne semble plus considérer comme un véritable « livre original », mais qui, dans le classement de D. Smith, en demeure un, puisqu'il a effectivement servi de texte de référence pour une représentation donnée dans un lieu donné. Etant donné l'extraordinaire complexité des liens de filiations et d'influences entre les *Mystères* français (voir RUNNALLS Graham A., « Les mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », dans *Romania*, 114, 1996, p. 468-516), il est sans doute plus réaliste d'aborder l'*original* suivant la définition qu'en donne D. Smith. En effet, non seulement chaque représentation – et par conséquent chaque manuscrit qui y est lié – est, par nature, unique, mais il semble également presqu'impossible de remonter à l'*archétype* d'une première représentation.

[5] A titre de comparaison, n'oublions pas que les éditions actuelles de textes dramatiques mentionnent encore systématiquement les indications dramaturgiques bien que la plupart d'entre elles soient destinées à la lecture.

[6] « La présence ou l'absence de didascalies dans un manuscrit ne saurait en aucun cas constituer à elle seule un argument pour affirmer ou non qu'un manuscrit a servi pour une représentation. » SMITH Darwin, « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », dans BORDIER Jean-Pierre, *Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen en 1995*, Paris, Champion, 1999, pp. 141-167 (ici, p. 148, note 25).

diacritiques, que D. Smith, qui les a beaucoup étudiés[7], nomme « crochets alinéaires » et qui, semble-t-il, peuvent jouer le rôle de substituts des didascalies[8]. Dans les copies, ces « crochets alinéaires » sont parfois transcrits ; ils perdent alors leur rôle proprement dramaturgique et peuvent se confondre avec les marqueurs propres à la lecture, tels que pieds-de-mouche, obèles et signes de paragraphe (souvent sous la forme d'une potence). Enfin, il serait fort naïf de considérer que les deux « traditions », purement dramaturgique et de lecture, ont emprunté des voies de diffusion différenciées. Les conditions de transmission et de conservation de l'écrit étant ce qu'elles sont au Moyen Age, elles ont dû se croiser, se rejoindre et finalement se mêler. Concrètement, lorsqu'une ville ou une communauté souhaitaient monter un spectacle de *mystère*, elles devaient se trouver alors dans l'obligation de dénicher la matière, un témoin textuel, et, éventuellement, de mettre à profit ce qu'elles avaient à disposition, *original* antérieur ou copie conservant des indications scéniques plus ou moins nombreuses, qu'il s'agissait alors d'adapter pour la mise en scène – et qui devenait, par conséquent, un nouvel *original*, pouvant à son tour faire l'objet d'une copie. De ce fait, le temps passant, ont dû se multiplier les témoins manuscrits mêlant des marqueurs à fonction purement dramatique et de lecture, en quelque sorte des « hybrides », dans lesquels il devient de plus en plus difficile de faire la part entre indices de lecture et didascalies, signes paratextuels à réelle valeur dramaturgique ou servant d'aide à la lecture ou encore tout à fait vidés de leur sens[9]. Ces divers facteurs complexifient donc considérablement les traditions des manuscrits théâtraux, mais renforcent également l'intérêt – et la pertinence – de les étudier.

En ce qui concerne le *Mystère de la Passion* composé vers le milieu du XVe siècle par *maistre Arnoul Gresban*[10], ce phénomène de « double diffusion », ainsi que l'ensemble des problématiques qu'il soulève, est d'autant plus sensible que l'auteur, théologien reconnu de l'Université de Paris, livre un texte riche en symbolisme religieux et adaptant les traditions exégétiques – notamment numériques – à la rhétorique vernaculaire des *Passions* dramatiques[11]. Ayant effectué il y a peu une analyse approfondie[12] d'un manuscrit peu connu – parce que non répertorié dans l'édition d'O.

---

[7] Voir SMITH Darwin « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », *op. cit.* ; IDEM, « Les manuscrits 'de théâtre', introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », dans *Gazette du livre médiéval*, 33 (1998), pp. 1-10 ; LALOU Elisabeth et SMITH Darwin, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre », *op. cit.* Nous tenons à ce propos à remercier personnellement D. Smith pour avoir eu la gentillesse de nous communiquer les extraits de sa thèse relatifs au crochet alinéaire, de même que certaines de ses observations et réflexions les plus récentes. G. A. Runnalls mentionne lui aussi l'existence de ce signe, qu'il nomme – non sans humour – le « petit trait » ; cependant, il s'y intéresse surtout dans la mesure où il peut être un indice pour la catégorisation des manuscrits de théâtre tandis que D. Smith se penche davantage sur la valeur intrinsèque de ce marqueur. Voir RUNNALLS Graham A., « Toward a typology of medieval french play manuscripts », *op. cit.*

[8] « Les crochets alinéaires ont, dans les manuscrits de jeux ou mystères, la fonction d'un *nota* dont le caractère est à la fois celui d'une référence textuelle, et celui d'une indication qu'il doit se dérouler (ou qu'il faut organiser) un fait de représentation au moment du texte indiqué par le signe ». D. Smith rapproche notamment les crochets sans didascalies des *originaux* de la *Passion* de Gréban (voir, par exemple, H) et les didascalies précédées d'un crochet dans l'abrégé de Mons. SMITH Darwin, « La question du *prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », *op. cit.*, p. 148 (note 21).

[9] Ainsi, par exemple, la présence d'un crochet alinéaire, renvoyant normalement à une didascalie explicitée dans un livre de conduite, perd toute sa valeur s'il est recopié dans un manuscrit de lecture, qui n'a plus, lui, de correspondant.

[10] Appellation extraite du colophon du manuscrit A de la *Passion* (f. 0 v°).

[11] Voir SMITH Darwin « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban »,*op. cit.* Dans cet article, D. Smith pose également la question du caractère originellement non dramatique de l'épisode liminaire de la *creacion* qui précède la première journée dans les manuscrits A, B, F H et K. Nous y reviendrons dans le cours de notre exposé.

[12] JENNEQUIN Marie, « La première journée du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban : recherches sur le manuscrit BNF nouv. acq. fr. 18637 », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 85/2 (2007), pp. 81-107 (à paraître).

Jodogne[13] – du célèbre *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, le manuscrit « K »[14], nous entendons proposer ici une mise en perspective de ces questions essentielles que la fréquentation des manuscrits de théâtre soulève inévitablement, et ce, à travers l'observation de K et de ses rapports – complexes – avec d'autres témoins manuscrits de la tradition grébanienne.

Avant toute chose, il est sans doute essentiel de rappeler brièvement la nomenclature des manuscrits de la *Passion* ainsi que la « place » qu'ils occupent parmi les différents « types » théâtraux[15]. A l'heure actuelle, nous disposons de dix manuscrits de la Passion d'Arnoul Gréban : A (*Paris, BNF fr. 816*), B (*Paris, BNF fr. 815*), C (*Paris, Arsenal 6431*), D (*Rome, Lincei Corsini* col_{44} A_7), E (*Chantilly, musée Condé 614*), F (*Paris, BNF fr. 15064-15065*), G (*Le Mans, Bibliothèque municipale* B_6), H (*Paris BNF fr. 1550*), I-J[16] (*Paris, BNF nouv. acq. fr. 14043 et 12908*) et K (*Paris, BNF nouv. acq. fr. 18637*). Sur base d'une observation minutieuse de ces témoins, on peut en proposer le classement typologique suivant, lequel, bien sûr, est perfectible :

- A (1473) : livre de méditation
- B (1458) : copie de luxe
- C (1455-1470) : copie de luxe
- D (~1455-1485) : interpolations (original>enregistrement)
- E (~1455-1475) : interpolations (original>enregistrement)
- F (1469) : livre d'étude/méditation
- G (1455-1473) : original
- H (3e quart du XVe siècle) : original>enregistrement ?
- I-J (1455-1475) : original
- K (fin XVe-début XVIe siècle) : livre de méditation

Dans les manuscrits B, F, H et K, on trouve, avant le *prologue* de la première journée, une *creacion abregee*, reprenant divers épisodes de la Genèse et divisée en quatre parties (chute des anges, chute de l'homme, meurtre d'Abel, mort d'Adam et Eve), séparées les unes des autres par une brève intervention du prologueur. Ce texte préliminaire se trouve également dans A, mais cette fois,

---

[13] Le manuscrit fut en effet acquis assez tardivement, en 1986, par la Bibliothèque Nationale. Pour l'établissement du texte, la nomenclature et les variantes des autres manuscrits, nous nous référerons à l'édition d'O. Jodogne : JODOGNE Omer (éd.), *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, Bruxelles, Palais des Académies, vol. I, 1965 et vol. II, 1984 (Académie Royale de Belgique ; Classe des Lettres, Mémoires, 2e série, tome XII) ; désormais JOD I et II. Voir aussi la 1ère édition de l'œuvre : PARIS Gaston et RAYNAUD Gaston, *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, Paris, Vieweg, 1878.

[14] C'est D. Smith qui lui donne cette dénomination à la suite de la nomenclature établie par O. Jodogne. Voir SMITH Darwin, « Les manuscrits 'de théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.* et IDEM, « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », *op. cit.*

[15] JODOGNE Omer (éd.), *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, *op. cit.* et SMITH Darwin, « Les manuscrits 'de théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.* Le *stemma* des manuscrits de la *Passion* d'Arnoul Gréban peut également être enrichi par les liens de filiation et d'influence que cette œuvre entretient avec les autres *Passions* médiévales (voir RUNNALLS Graham A., « Les mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », *op. cit.*), ainsi que par l'étude d'autres documents tels que le *Livre de régie* de la *Passion* représentée à Mons en 1501 ou d'autres preuves attestant d'une représentation, dont le texte n'est pas parvenu jusqu'à nous. D. Smith a introduit ces éléments dans sa représentation schématique des divers témoignages de la *Passion* de Gréban lors de sa communication au récent colloque *Didascalies* du LAMOP (SMITH Darwin, « Réflexions sur les didascalies des témoins de la *Creacion du Monde* d'Arnoul Gréban », au Colloque Didascalie, LAMOP/CNRS, Paris-Villejuif, 22-23 septembre 2006, à paraître). Ce n'est cependant pas notre propos ici.

[16] C'est G. A. Runnalls qui a suggéré que les fragments I et J pourraient appartenir à un seul et même manuscrit. Voir RUNNALLS Graham A., « Quatre fragments de manuscrit de Mystère de la Passion », dans *Miscellanea di Studi Romanzi offerta a Giuliano Gasca-Queirazza*, Alessandria, 1988, pp. 911-918. Nous remercions D. Smith d'avoir étayé, pour nous, les arguments formulés dans cet article.

après le *prologue* de la première journée[17]. Cet épisode constitue vraisemblablement une entité indépendante du reste du drame et qui ne peut en aucun cas être confondue avec les *prologues* initiaux et finaux que l'on rencontre au début et à la fin de chaque journée[18]. De fait, la *creacion* possède une organisation interne qui lui est propre – elle a notamment ses propres *prologues*. Surtout, dans les manuscrits qui la présentent, elle est séparée du contenu de la première journée, d'une part, par une mention textuelle telle que *Cy commance le mistere de la Passion nostre seigneur Jhesus Christ* (B)[19], suivant le dernier vers de son *prologue* final[20], et, d'autre part, graphiquement et codicologiquement, par des blancs et/ou des changements soit de feuillet, soit, carrément, de cahier[21]. Par ailleurs, la *creacion* n'était sans doute pas, à l'origine, destinée à être jouée. C'est, en tout cas, ce dont témoigne, le *colophon* de Richer, copiste du manuscrit A et proche, comme l'auteur, des milieux universitaires parisiens, qui, bien que composant un manuscrit destiné à la lecture, n'en propose pas moins la marche à suivre pour *qui vouldroit jouer ce present livre par parsonnages* : *il fauldroit prendre et commancer a ce prologue qui s'ensuit et, ce fait, delaissier laditte Creacion abregee, et commancer a « Adam estant ou limbe » qui dit ainsi « O souveraine majesté » ; et en ce point l'on fait ceulx de Paris qui ont ja par trois fois joué ceste presente Passion* (f.0v°)[22].

Copié sur papier, le manuscrit K, conservé sous la cote *BNF nouv. acq. fr. 18637*, est un volume de format *in-quarto* (275x210 mm) composé de 179 folios[23]. Le contenu se limite au texte de la première journée de la *Passion* de Gréban, avec son prologue, et précédé de la *Creacion abregee*[24], suivant le même ordre que dans les manuscrits B, F et H. La *Passion* démarre véritablement au folio 29, à mi-page et le volume se termine au verso du folio 179 par ces mots : *Fin du premier jour de la Passion Nostre Seigneur Jhesuscrist*. Les feuillets sont copiés *recto verso* dans une cursive rapide, mais régulière. Le texte, disposé en une longue colonne couvrant toute la hauteur de la page, est placé dans un cadre de réglure, centré et justifié. En haut du folio 1, en dehors du cadre de réglure, on peut lire : *Premier livre ou premiere journee de lhistoire et passion de nostre seigneur*

---

[17] Cette particularité des manuscrits A, B, F, H et K passe souvent inaperçue. En effet, les premiers éditeurs, se fondant sur le texte de A, qui inverse l'ordre des autres témoins, ont confondu la *creacion* avec le *prologue* de la première journée et ont fait de ces deux épisodes un tout désigné par l'appellation générale *prologue* (PARIS Gaston et RAYNAUD Gaston, *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, *op. cit.*). Quant à O. Jodogne (JOD I), éditant d'après le témoin B, il répartit le début de l'œuvre en plusieurs *prologues* (vv. 1-722, vv. 723-1079, vv. 1080-1495, vv. 1496-1510), vraisemblablement suivant les indications du manuscrit, ce qui prouve qu'il a perçu que ces textes ne constituaient pas un tout, mais sans véritablement mettre en évidence l'autonomie de l'épisode de la *creacion*.

[18] Voir SMITH Darwin « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », *op. cit.*

[19] A mentionne même *Cy commance le premier livre de la Passion Nostre Saulveur Jhesus Christ dont le prologue est tout au premier de ce livre*. C'est à se demander comment les premiers éditeurs ne se sont pas rendu compte de la distinction à établir entre *prologue* et *creacion*.

[20] Après le v. 1510, suivant la numérotation de l'édition d'O. Jodogne, que nous suivrons désormais. Sauf mention explicite, nous nous reporterons également au texte de cette édition, choisi comme texte de référence.

[21] A isole non seulement la première journée de la *Creacion* en changeant de feuillet, mais également cette dernière du *prologue* par une miniature quadripartite en pleine page (f.3v°). Dans B, la *Creacion* se clôt vers le milieu de la col. 1 du f.13r°, mais le copiste n'entame la rédaction du *prologue* de la première journée que dans la col. 2. Par ailleurs, B propose une miniature représentant chaque personnage lors de sa première réplique ; or, ceux qui sont déjà intervenus dans la *Creacion* font à nouveau l'objet d'une illustration lors de leur première prise de parole dans la première journée. Quant à H et à K, l'un laisse le *verso* d'un feuillet blanc (f.31v°) entre la *Creacion* et le *prologue* de la première journée tandis que l'autre change de cahier entre les deux épisodes. De surcroît, le scribe de K emploie un cahier plus petit (troisième cahier de six feuillets, f. 23 à 28) pour copier les dernières répliques de la *Creacion*, ce qui fait coïncider la division de la matière textuelle avec la distribution matérielle des cahiers. Sans doute, s'agissait-il de deux *livrets* indépendants ? Seul F se contente de mentionner textuellement le début de la première journée.

[22] L'édition du texte est proposée par D. Smith dans SMITH Darwin « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », *op. cit.*, p. 142.

[23] Nous ne tenons pas compte ici des six feuillets vierges et non numérotés trouvés en tête et en fin de volume, qui présentent un filigrane différent des autres et qui furent sans nul doute ajoutés par après.

[24] Elle commence au folio 1 par le premier discours du prologueur, à mi-page et dont les quatre premiers vers sont légèrement décalés vers la droite.

jhesuschrist qui commance a la creation du monde jusques a la vierge. Outre la main du scribe qui a copié l'entièreté du drame, on rencontre trois autres mains, responsables de notes en marge du texte, attribuables à des lecteurs et/ou des propriétaires ultérieurs[25].

D'emblée, il nous a semblé pertinent de comparer K aux autres témoins qui, comme lui, proposent le texte liminaire de la *Creacion*, soit B, F, H et A, d'autant plus que des rapprochements, au niveau textuel, ont déjà pu être établis entre K et B, texte de référence de l'édition d'O. Jodogne. Quoique vraisemblablement plus tardive[26], la langue de K ne présente en effet pas de grandes divergences par rapport à celle de B. Les variantes[27] sont relativement peu nombreuses et minimes. On peut simplement relever qu'une réplique de Lucifer y est enrichie par l'ajout de huit vers supplémentaires (f.64):

Saultés hors des abismes noirs,
des obscurs inffernaux manoirs
tous puant de feu et de souffre,
deables, saultés de vostre gouffre
et des orribles regions
par milliers et par legions ;
venés entendre mon procés.
Venés avant deables mauvais,
deables maudis, deables venés,
deables estourdis, deables dampnés.
Venés advant, deables cornus,
deables hideux, deables tondus,
deables boiteux, deables tortus,
deables tingneux, noirs et vellus.
acourés tost oïr mon plaist.
Laissiés les chaines et crochés (vv. 3687 à 3694)

Ceux-ci ne se trouvent dans aucun autre manuscrit de la tradition, pas même dans D, qui fait pourtant de nombreux ajouts au texte de base. Ils s'intègrent pourtant parfaitement dans la suite des propos du diable, dont ils renforcent, par l'énumération, le caractère grotesque et ironique[28]. Par ailleurs, K offre d'intéressantes variantes sur des mots savants, ce qui permet à D. Smith de formuler l'hypothèse d'une rédaction en milieu théologien, peut-être parisien, comme c'est assurément le cas pour A et F[29].

---

[25] Pour plus de détails concernant la description du manuscrit K, nous renvoyons à l'étude que nous en avons réalisée pour la *Revue belge de philologie et d'histoire*. JENNEQUIN Marie, « La première journée du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban : recherches sur le manuscrit BNF nouv. acq. fr. 18637 », *op. cit.*

[26] La langue du manuscrit *BNF naf 18637* semble plus moderne que celle de B. En atteste notamment la substitution quasi systématique des graphies *–aige* et *–ier* par *–age* et *–er* (réduction de la diphtongue) et les changements au niveau des formes verbales (« peult » pour « puet », « prendroit » pour « prenroit », « vis » pour « veis », « devons » pour « doyons », etc.)

[27] Nous en avons effectué un relevé systématique, ainsi que des signes diacritiques présents dans le manuscrit, mais il s'agit d'un document de trop grande ampleur pour être reproduit ici.

[28] On note également, après le v. 3833 (f.66v°), la présence d'une didascalie nettement plus développée que dans les autres témoins : *tous les deables chantent* ***en hurlant*** *ens[emble]* (*Chançon ensemble* B ; *Chantant* G ; *ensemble* omis A ; *Chançon a tous les dyables ensamble* D ; *Icy chantent tous les debales ensemble une chanson qui s'ensuit* E ; *Chanson ensemble* C). L'ajout de la locution *en hurlant* nous semble apporter une précision intéressante pour la mise en scène. Il pourrait s'agir là d'un autre témoignage d'un intérêt tout particulier accordé aux scènes de diableries par le copiste de K et d'une tentative d'en renforcer le pouvoir dramatique.

[29] On peut affirmer avec certitude que le copiste du manuscrit A, Richer, appartenait aux milieux théologiques parisiens ; peut-être même fut-il l'élève d'Arnoul Gréban, ce qui expliquerait sa dévotion pour *maistre Arnoul Gresban*

En ce qui concerne les indications paratextuelles, des recoupements peuvent être établis avec d'autres témoins. Nous rassemblons sous cette appellation générique tant les informations textuelles contenues en marge du texte, didascalies et *poses*, que les signes diacritiques – crochet alinéaire, trait horizontal, pied-de-mouche, obèle, etc. ainsi que les signes de ponctuation à l'intérieur des vers. D'emblée, il faut reconnaître que le traitement de ces informations n'est pas chose aisée. En effet, les signes diacritiques, de formes variables d'un manuscrit à l'autre, participent de l'économie propre à chaque témoin et ont, le plus souvent, à l'intérieur d'un même document, une valeur polysémique, croisant, comme nous l'observerons pour K, des données dramaturgiques avec d'autres se rapportant à l'herméneutique du texte. Par ailleurs, l'utilisation de ces signes n'a rien de systématique : ils peuvent être absents là où on les attendrait, et leur présence en certains endroits est parfois difficile à expliquer.

Les didascalies et les mentions de *pose*, dont les rôles semblent pourtant *a priori* clairement définissables, posent également une série de problèmes d'interprétation. Ainsi, la *pose*, bien que traditionnellement indicatrice, comme son nom semble l'indiquer, d'un moment de pause dans le jeu afin de permettre un changement de décor, un déplacement ou encore une focalisation sur d'autres personnages, n'a pas toujours un sens univoque. Certes, dans le fragment I, les *poses*[30] interviennent régulièrement pour marquer un temps d'arrêt dans la réplique d'un personnage s'adressant successivement à deux interlocuteurs différents, en deux endroits différents[31], mais un usage aussi systématique ne se retrouve pas dans les autres témoins, où la *pose* se manifeste de manière plus aléatoire pour marquer, entre autres, une certaine forme de découpage séquentiel de l'action. Elle remplit alors une fonction structurelle et peut éventuellement être associée à une didascalie, voire, se substituer à une didascalie attestée dans un autre manuscrit. Cette multiplicité des utilisations de la mention *pose* est susceptible de produire des non-sens, comme en atteste la *poze* que le copiste de K place entre les vv. 4800 et 4801 (f.83v°) de la réplique de Rifflart s'adressant aux autres bergers[32]. D'autre part, les didascalies présentes dans les drames médiévaux ne correspondent pas toujours à l'acception moderne du

---

dans le *colophon* de A. On connaît également l'identité du copiste de F, qui signe *fratrem Aubertum religiosum Carthuniensium conventus Vallis Viridis prope muros pariensis* (f.209). Ce frère Aubert copia aussi un commentaire d'une citation de l'*Horologium sapientiae* d'Henri de Suso, accompagné d'un extrait du commentaire de Jérôme sur *Matthieu* et d'une prière (BNF lat. 3766). Le milieu théologique est fort probable pour K. Outre les variantes, le premier cahier, qui porte les signatures *jhesus i* à *vi*, incite fortement à le penser. SMITH Darwin « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban »,*op. cit.*, p. 164, note 58.

[30] Elles se situent en position marginale par rapport à la colonne de texte, le plus souvent dans la marge de gauche, et sont introduites entre deux vers par le biais d'un pied-de-mouche, prolongé, dans sa partie inférieure, par un long trait horizontal.

[31] Dans la grande majorité des cas, il s'agit d'un ange s'adressant à Dieu, au Ciel, puis transmettant le message divin à un personnage terrestre.

[32] Nous percevons en effet mal le rôle de la mention *pose* à cet endroit :

Ne plus ne mains ; tu as raison.
Il m'amena comme contraint
par devant ces gros machefoins.
« D'ou es tu ? » dit l'un bien abille.
« Je suis, se dis je, de no ville,
tout nourri de poix et de lart. »
« Et comment te nomme on » // « Rifflart.
poze
Ne vous en chault ? Non ? »
Mais ilz rirent tant de ce non
c'oncques folz n'eurent sy grant ris.
Lors me mirent en leurs escrips
Et me renvoyerent sans boire. (vv. 4794 à 4805)

Rifflart est en train de conter aux autres bergers sa rencontre avec les sergents d'Hérode lors du grand recensement à Bethléem. Il s'agit d'un discours rapporté, au cours duquel il ne peut y avoir ni déplacement des personnages ni changement d'interlocuteur et, *a fortiori*, encore moins une interruption – fût-elle brève – dans le déroulement du jeu. A la limite, une didascalie aurait pu indiquer que Rifflart, pour rendre son récit plus vivant, mime la scène, mais on ne trouve aucune didascalie correspondante dans les autres témoins permettant de vérifier la pertinence d'une telle hypothèse.

terme[33] ; elles ne sont pas toujours dramaturgiquement pertinentes et peuvent parfois s'apparenter à des notes marginales destinées à rythmer la lecture. Bien souvent, les renseignements concernant la mise en scène sont davantage à tirer du texte même du drame. En outre, elles constituent un des éléments les plus soumis aux variations dans la tradition manuscrite. D'un témoin à l'autre, elles sont tantôt présentes – le plus souvent, sous une forme relativement différente[34] – tantôt absentes[35]. De surcroît, chaque manuscrit possède des didascalies qui lui sont propres ou, du moins, qu'il ne partage qu'avec un ou deux autres témoins. K, par exemple, contient six didascalies absentes de B. Parmi celles-ci, trois ont leur équivalent dans d'autres manuscrits de la tradition[36], mais les trois autres semblent ne figurer que dans K. La première est d'un intérêt limité[37] tandis que mais les deux autres se montrent plus instructives en ce sens qu'elles révèlent un certain découpage de l'action. Ainsi, au f.105 (après v. 5960), la didascalie *cy parlent les trois rois aux scribes et docteurs* permet de faire la transition entre l'épisode de la circoncision du Christ et celui de la rencontre entre les trois rois et les docteurs de la loi. De même, au verso du f.113v°, le jeu est décomposé en plusieurs temps : d'abord une longue conversation entre Hérode, Anne et Caïphe, suivie d'une autre mettant en présence le souverain de Judée et les trois rois, avec, entre les deux, un bref intermède, au cours duquel Hermogenés les introduit. La didascalie *[Hermogenés] en parlant aux trois roys* (après v. 6426) souligne clairement la succession de ces scènes. Par ailleurs, K omet également un certain nombre de didascalies que proposent les autres témoins, dont, fait marquant, la grande majorité concerne, à l'instar du manuscrit A, la *creacion*[38].

En ce qui concerne les signes diacritiques, le système employé par K n'en comporte que deux, dont les utilisations sont, pour chacun, distinctes. Le premier, « // », est employé exclusivement dans le corps du texte et semble pouvoir s'apparenter à la *virgula* (« / ») des traités

---

[33] Selon *Le Nouveau Petit Robert* (édition 1996), les didascalies correspondent aux « instructions du poète dramatique à ses interprètes », aux « indications de jeu dans une œuvre théâtrale, un scénario ». REY-DEBOVE Josette et REY Alain (dir.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert*, Paris, 1996.

[34] Ainsi, en ce qui concerne K, la comparaison avec B témoigne d'une tendance de ce manuscrit à synthétiser le texte des didascalies. Au verso du folio 24 (après v. 1333), par exemple, on trouve *icy s'en va Septh en paradis terreste* à la place de *icy se depart Seth et s'en va droit au paradis terrestre*. La didascalie de K, bien que plus courte, n'en contient pas moins tous les renseignements nécessaires à la mise en scène de cet épisode. Il semble que le copiste cherche à fournir directement et sans fioriture l'essentiel de l'information. Ailleurs, au folio 37 (après v. 2055), la didascalie de B, *icy sont cinq personnaiges en Paradis et, premier se levera une dame*, qui précède l'intervention de Miséricorde, ouvrant le *Procès de Paradis*, se voit réduite à ces quelques mots accompagnant la rubrique : *[Misericorde] en Paradis*. En gros, l'information reste la même : il y a changement de focalisation et l'action se situe désormais au Paradis. Néanmoins, les explications plus fournies du manuscrit B donnent une meilleure idée de l'organisation du jeu. L'inconvénient de ces « réductions » – on le voit – est le risque constant de perdre une donnée qui aurait pu se révéler précieuse. Cependant, il arrive aussi que ce soit K qui donne la didascalie la plus développée.

[35] L'exemple le plus caractéristique est A, qui, dans l'épisode de la *Creacion*, élimine systématiquement toutes les didascalies. Il s'agit, malgré tout, d'un cas atypique, car les autres manuscrits, même lorsqu'il s'agit d'ouvrages destinés à la lecture, conservent en général un nombre relativement important de didascalies.

[36] La première *icy mengue Adam et Eve de la pomme* (après v. 520) dans H, la seconde *[Adam] ou linbe* (après v. 1724) dans A, C, D, E et G et la troisième *icy fait ung signe* (après v. 983) à nouveau dans H. Cette dernière n'est pas reprise dans la liste des variantes publiées par O.Jodogne (JOD II), mais, tout comme D. Smith (SMITH Darwin « La question du *Prologue* de la *Passion* ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban »,*op. cit.*, p. 149, note 27), nous avons pu observer la présence d'une indication semblable dans le témoin H : *ycy le signe Dieu d'un signe rouge ou front*.

[37] Elle annonce, au f.95 (après v. 5450), le départ du roi Balthasar et de Lucanus à la suite de l' « estoille » (« il s'en vont »). Cette précision est de peu d'utilité. En effet, les propos tenus par les deux individus laissent présumer de l'imminence de leur voyage ; de plus, la symétrie entre les actions des trois rois impose que le dernier d'entre eux se mette en route à l'instar des deux premiers.

[38] Dix didascalies, présentes dans B, sont absentes du manuscrit K. Neuf sur les dix concerne la *Creacion* et sont les mêmes que celles omises par A, qui en supprime, néanmoins, un plus grand nombre dans cette section de l'œuvre.

antiques et médiévaux. Nous ne nous attarderons guère ici sur ce signe de ponctuation[39], dont la présence dans K est, dans la majorité des cas – une soixantaine d'occurrences en tout –, liée à la figure de l'enjambement. Dans les autres cas, il semble que ces marqueurs graphiques permettent de souligner le découpage syntaxique du texte, en particulier lorsque celui-ci est compliqué, saccadé, ce qui est souvent le cas au théâtre. Nous nous permettrons simplement de souligner que l'exemple le plus marquant de ce second usage de la *virgula* concerne le long monologue de Jospeh couvrant les vv. 4121 à 4178, qui est farci de signes graphiques de ce type, et qui trouve, dans une large mesure, son équivalent dans F, lequel lui substitue cependant un autre signe de ponctuation, le *punctus*[40] :

K	F
Rompu // que dis tu dur courage (…) La plus sage // la plus advenant (…) Tu mens il luy est impossible Mentir // Je suis bien inssensible Quant je regarde bien son fait De croire qu'il n'y ait mesfait Elle est enssainte // et d'ou vendroit Le gendre // il fault dire par droit Qu'il y a vice d'adultere Puisque je n'en suis point le pere Dieu quel orreur // est le contraire Nennin je mens // encor ne sçay je Elle a esté trois mois entiers Hors d'icy // et au bout du tiers Je l'ay toute ensainte receue L'aroit quelque mauvais deceue Ou de fait // venue esforcer Briefment // je ne sçay que pensser	(…) Tu mens. Il luy est impossible Mentir. je suis bien insensible (…) L'engendre. il faut dire par droit (…) Dieu quel erreur. et le creray je Nennyl. je ments. encor ne scay je (…) (v. 4139 à v 4165)

Quant au second signe diacritique manifesté dans K, « – », placé, en position marginale, soit entre deux vers, soit entre deux répliques, son cas est sans nul doute plus complexe. *A priori*, il s'agit vraisemblablement d'une variante du « crochet alinéaire », sur lequel D. Smith s'est beaucoup penché[41] et qui constitue une des caractéristiques principales des *originaux*[42]. Le rôle du crochet alinéaire dans les manuscrits théâtraux est vraisemblablement de signaler l'existence de commentaires paratextuels relatifs au décor, à la musique ou aux gestes et mouvements des acteurs. Il pourrait indiquer le lien existant entre, d'une part, l'*original*, qui consigne, par journée, le texte complet de l'œuvre, et d'autre part, le *livre de conduite*, reprenant l'ensemble des indications dramaturgiques. Sa fonction serait, dès lors, de renvoyer aux notes concernant la mise en scène contenues dans le *livre de conduite*. Néanmoins, si l'on suit strictement cette définition, il devient malaisé de justifier tous les traits horizontaux présents dans K (59 occurrences), qui, rappelons-le,

[39] Pour une analyse des diverses occurrences de la *virgula* dans K, nous renvoyons à nouveau à notre étude. JENNEQUIN Marie, « La première journée du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban : recherches sur le manuscrit BNF nouv. acq. fr. 18637 », *op. cit.* Pour la question de la ponctuation dans les manuscrits médiévaux, voir également MARCHELLO-NIZIA Christiane, « Ponctuation et unités de lecture dans les manuscrits médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise », dans *Langue Française*, 40 (1978), pp. 32-44 et SMITH Darwin, *Maistre Pierre Pathelin. Le Miroir de l'Orgueil. Avec l'édition et la traduction de la version inédite du Recueil Bigot. XVe siècle ; mss Paris, BNF fr. 1707 et 1508*, Paris, Tarabuste, 2002.

[40] Tous deux soulignent une syntaxe irrégulière reflétant la fébrilité et l'ébahissement de Joseph alors qu'il vient de constater la grossesse de son épouse.

[41] Voir la bibliographie de D. Smith mentionnée dans les notes précédentes.

[42] H, notamment, en comporte un nombre assez important. Pour la notion d'*original*, voir note 4 p. 2.

n'est, selon toute apparence, pas un *original*. Certes, dans un certain nombre de cas, il est possible de considérer ces signes comme des réminiscences de crochets alinéaires, rencontrés dans un modèle qui serait un manuscrit de représentation. De fait, à seize reprises, le trait horizontal correspond à la présence d'une didascalie attestée dans un ou plusieurs manuscrits de la *Passion* autre que B. Il peut s'agir non seulement de mentions *pose* ou *pausa*, mais également de didascalies plus longues et plus détaillées[43]. Par ailleurs, dans l'un ou l'autre cas, même si il n'y a pas de didascalie correspondante dans les autres témoins, on pourrait formuler l'hypothèse que certains traits horizontaux de K conservent la mémoire d'indications dramaturgiques qui n'ont pas été transcrites dans les manuscrits conservés[44]. L'idée est séduisante et, nous le pensons, plausible : le copiste a très probablement pu avoir accès à un texte qui n'est pas parvenu jusqu'à nous.

Néanmoins, il est de nombreuses occurrences où un tel système se révèle inopérant, où la présence d'un trait horizontal est peu significative d'un point de vue dramaturgique. C'est essentiellement le cas lorsqu'un ou plusieurs traits scindent en diverses parties un long discours, le plus souvent à caractère dogmatique. On en trouve des exemples dans un discours de Dieu commentant la Création (vv. 245-339), dans le *prologue* s'étendant entre les vv. 1511 et 1724 ou encore dans une réplique de Zorobabel à la fin de la première journée (vv. 8268-8289). Il serait impossible, autant que fastidieux, d'énumérer ici toutes les occurrences similaires du trait horizontal relevées dans K, mais nous pouvons cependant souligner qu'elles apparaissent généralement dans les discours de personnages dont le texte, souvent fort étendu, expose des arguments théologiques et dogmatiques qui sous-tendent la problématique du rôle salvateur du Christ et de la Rédemption de l'humanité. Les traits y fonctionnent comme une marque de segmentation du discours – et non de l'action – en plusieurs unités significatives du point de vue de l'organisation discursive du propos[45]. Cependant, ils semblent malgré tout distribués de

---

[43] En voici un exemple (f.120) :

Dieu
Raphael, faictes ung message
aux trois rois sages et discrés.
(…)
Raphael
Pere puissant,
il sera fait sans nul demain.

—— *Pose* **A**, **C** ; *Pose pour fere ung petit silete* **D** ; *Adonc vient l'ange aux trois rois, lesquieulx il trouve couchés, et dit* **E** ; *Pausa. Vadit* **G** ; *Pause. Icy descend l'ange aux roys, et puis dit* **I**

Nobles rois de voulloir humain,
Dieu le pere par moy vous mande
et tres expressement commande
que vers Herode n'aillés pas (vv. 6762 à 6775)

[44] Prenons le trait horizontal placé entre les vv. 9167 et 9168 (f.164v°). Il pourrait éventuellement faire référence à une didascalie mentionnant une intonation particulière ou un geste de supplication (par exemple, se mettre à genoux) dans la complainte de Nostre Dame :

Quel deul, quel courroux, quel danger
quel martire, quel dur depars
aray je, filz, se je te pers !

——

O enffant de bonté parfonde
en qui tout mon espoir se fonde (vv. 9165 à 9169)
(…)

[45] Par exemple, au verso du folio 149, on trouve un trait scindant en deux parties le discours de Zorobabel :

Pour acomplir vostre desir
et avoir vostre bonne grace,
seigneurs, c'est raison que je face
se qu'il vous plest moy commander,
non obstant qu'a bien regarder,
vous estes en ce mieulx instruis
et resolu que je ne suis.
Mais, pour ce que long temps y a
que mon engin n'estudïa
ceste matiere a son gré,
c'il vous plest et c'est vostre gré,
j'aroye bien mon appetit
de la recoller ung petit
affin que plus resent en fusse.

manière assez aléatoire. Effectivement, si l'on considère, par exemple, le long discours de Dieu dans la *Creacion* (vv. 245-339), seules la transition entre le troisième et le quatrième jour (après v. 281) et celle entre le quatrième et le cinquième (après v.293) sont marquées d'un trait horizontal. En outre, nombre de longs exposés dogmatiques ne bénéficient pas d'un tel découpage séquentiel, qui s'y justifierait pourtant.

C'est la confrontation avec les autres témoins de la tradition, en particulier A, H et, dans une moindre mesure, F, qui nous a permis d'y voir plus clair et, partant, de confirmer notre hypothèse[46]. Tout comme K, ces manuscrits présentent, en de multiples endroits du drame, des signes diacritiques dont la fonction n'est pas toujours liée à la dramaturgie de l'œuvre. D'un manuscrit à l'autre, ces marqueurs ne sont, bien sûr, que rarement identiques : A et F utilisent un système basé sur des signes de paragraphes (« G ») à l'encre rouge tandis que H a recours au crochet alinéaire, auquel se substitue parfois un simple trait horizontal. Pourtant, il apparaît clairement que des correspondances peuvent être établies entre les signes diacritiques présents dans ces différents témoins. Ce sont A et H qui présentent les exemples de segmentation les plus réguliers du corpus, dont K, et, dans une proportion relativement moins importante, F, conservent quelques réminiscences. Ainsi, si A divise le long *prologue* de la première journée (vv. 1511-1724) en une quinzaine d'unités discursives, K ne conserve plus la mémoire que de sept traits horizontaux distinguant ces segments[47]. Il est à noter que A et H ne proposent pas toujours exactement le même découpage[48]. Les traits de K reproduisent parfois les marques de l'un, parfois celles de l'autre, mais, le plus souvent, ils correspondent aux choix communs à A et à H.

De tels recoupements pourraient nous amener à suggérer une hypothèse fort tentante, suivant laquelle la composition du manuscrit K serait le fruit de la « fusion » entre une copie destinée à la lecture (un livre de méditation ?[49]) et un manuscrit de représentation. Néanmoins l'idée, bien que séduisante, se voit quelque peu contrariée lorsqu'on observe que tant A que H témoignent, à l'instar de K, d'une confusion, sous leurs signes respectifs, de marques dramaturgiques et de repères de lectures. Les deux manuscrits sont pourtant de factures fort différentes : le premier apparaît clairement comme un livre de méditation tandis que le second s'apparente volontiers à un *original*[50]. K lui-même, bien que D. Smith le répertorie comme copie

---

Ainsy, vous me donrrés indusse
de moy aller ung peu esbatre,
seullement trois heures ou quatre,
pour le memoire raffreschir (vv. 8268-8285)

Il est intéressant de remarquer que les derniers vers prononcés par le docteur se détachent du reste de la réplique par leur caractère conclusif. En indiquant la décision de ce dernier de se retirer quelque temps pour réfléchir à son argumentation, ils annoncent la fin du propos. Aussi s'agit-il de marquer davantage le découpage du discours que celui de l'action.

[46] Nous avons déjà suggéré un rapprochement entre A et K dans la mesure où tous deux suppriment un nombre important de didascalie dans l'épisode de la *Creacion*. Par ailleurs, K possède en commun avec H deux didascalies absentes des autres témoins.

[47] Après les vv. 1548, 1560, 1572, 1596, 1620, 1644 et 1682.

[48] Par exemple, dans le discours de Dieu s'étendant du v. 245 au v. 339, H segmente après les vv. 259, 261, 267, 273, **281**, **293**, 303, 307, 315, 321, 327 et 333. Seules certaines divisions correspondent à celles de A (soulignées) et de K (en gras).

[49] Le système des signes diacritiques induisant un découpage des longs discours dogmatiques en unités sémantiquement pertinentes semble répondre à une volonté de rendre la lecture et la consultation de la matière théologique plus aisées.

[50] A est un manuscrit de belle facture, présentant des rubriques et des marques à l'encre rouge, ainsi qu'une miniature en pleine page servant de frontispice à la *creacion*, un blason aux armes de Saint-Pol et des lettrines. Le texte du drame y est disposé sur deux colonnes ; les rubriques sont soulignées – ou surlignées – en rouge. Par ailleurs, il présente une structuration particulière (par des espaces et/ou des marques graphiques de paragraphes) à l'intérieur des répliques, très probablement destinée à faciliter la lecture du document. Le texte de H a, quant à lui, été copié sur une seule colonne et a fait l'objet de moins que soin concernant la présentation. Pour davantage d'informations à propos des caractéristiques des différents « types » de manuscrits de théâtre, voir SMITH Darwin, « Les manuscrits 'de théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.* ; LALOU Elisabeth et SMITH Darwin, « Pour

privée (théologien ?)[51], possède certains traits qui le rapproche de H et qui sont généralement attribués aux *originaux* : le texte est copié sur une seule colonne, au centre de la page et justifié à gauche ; la grande majorité des citations latines sont soulignées ; on trouve, dans la marge de gauche, des marques graphiques et des *pozes*. Quant aux didascalies, relativement abondantes, elles occupent une position légèrement décalée (vers la droite)[52]. Elles sont détaillées et apportent généralement des précisions intéressantes pour la mise en scène. Par ailleurs, K ne conserve que le texte de la première journée, ce qui l'apparente à une autre caractéristique des *originaux* : leur aspect généralement fragmentaire[53]. Par contre, l'existence de signes diacritiques, dont nous avons souligné les multiples fonctions et la présence peu systématique, ne constitue nullement un indice permettant de relier K aux manuscrits *originaux*. Bien au contraire, le caractère passablement aléatoire de ces marqueurs plaide davantage en faveur d'une œuvre de copie, éventuellement issue de la collaboration de modèles de natures différentes. Il en va de même pour les didascalies, dont – est-il encore nécessaire de le rappeler ? – la présence ne peut constituer à elle seule un facteur suffisant pour témoigner que le manuscrit a servi pour une représentation. De surcroît, K ne présente pas tous les traits des *originaux*. Son aspect n'est pas tout à fait celui qu'on leur reconnaît habituellement[54]. Il a été rédigé par une seule main, dont l'écriture, bien que sans recherche, est régulière et soignée. Aucun ajout, aucune suppression ne témoigne d'interventions extérieures, nécessaires à l'aménagement du texte en fonction des besoins et des moyens d'une représentation donnée[55].

Au final, l'extrême complexité des traditions théâtrales médiévales, que nous évoquions en introduction à cette étude, apparaît donc, à nouveau, dans toute son ampleur. Il n'y a apparemment pas de « règle » pour l'adaptation de la matière dramatique à la lecture, mais, au contraire, les « réflexes » et les habitudes de copie propres aux deux traditions semblent se mêler et se confondre à chaque étape de la composition d'un nouveau manuscrit, soit que le scribe tente, plus ou moins délibérément, de conserver des signes de la dramaturgie de l'œuvre tout en y adjoignant des repères pour la lecture, soit qu'il les recopie sans plus en percevoir la portée. Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement qu'au fil du temps et des copies successives, nombre de signes ont dû finir par perdre tout ou partie de leur signification. C'est sans nul doute ce qui se manifeste dans un témoin tel que K, où se confondent allègrement des marqueurs de valeurs diverses, auxiliaires de lecture ou indices de mise en scène, et dont il n'est plus guère possible d'identifier la fonction, à moins, dans quelques cas, de s'en remettre à la comparaison avec d'autres témoins. Face à des documents si complexes – et, sous notre regard moderne, si confus

---

une typologie des manuscrits de théâtre », *op. cit.* et RUNNALLS Graham A., « Toward a typology of medieval french play manuscripts », *op. cit.*

[51] SMITH Darwin, « Les manuscrits 'de théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.*, p. 3.

[52] En règle générale, les didascalies des *originaux* se trouvent plutôt dans la marge de gauche. C'est du moins ce que suggère D. Smith d'après ses observations. Darwin SMITH, « Les manuscrits 'de théâtre', introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.*, p. 4-5.

[53] D. Smith signale que « les *originaux* adoptent une répartition en volumes qui regroupent les cahiers par journées de représentation. Les textes qui ont survécu dans leur intégralité sont soit des *originaux* ayant été rapidement réunis en un volume unique, soit des copies de luxe ou des copies 'privées' réalisées sur ces *originaux*. Les *originaux* conservés dans leur répartition d'origine (*i.e.* en volumes séparés) ne sont jamais complets (Mons, un *original* sur huit ; *Passion* de Gréban, mss. *G* et *H* qui contiennent chacun la première journée, soit un sur trois ou quatre) quand ils n'ont pas complètement disparu (les treize volumes de la *Passion* de Lille prêtés à Malines en 1494). » Darwin SMITH, « Les manuscrits de 'théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.*, p. 3-5.

[54] Voir Graham A. RUNNALLS, « Toward a typology of medieval french play manuscripts », *op. cit.* ; Darwin SMITH, « Les manuscrits 'de théâtre', introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *op. cit.* et Elisabeth LALOU et Darwin SMITH, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre », *op. cit.*

[55] Les notes marginales, dues à d'autres mains, relèvent d'interventions ultérieures et constituent des notes de lecture. Voir JENNEQUIN Marie, « La première journée du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban : recherches sur le manuscrit BNF nouv. acq. fr. 18637 », *op. cit.*, p. 85.

–, on est en droit de s'interroger sur la manière dont le lecteur médiéval pouvait appréhender un tel texte, que son but soit simplement de le lire (usage théologique et privé) ou, plus ambitieux, de le mettre en scène. Etait-il capable de démêler la valeur – et donc l'utilité pour son usage personnel – de chacun de ces signes ? Se contentait-il de ne plus y faire attention[56] ? On ne saurait trop le dire.

A travers ce bref parcours, nous espérons avoir mis en exergue la difficulté – et l'intérêt ! – d'étudier les traditions manuscrites du théâtre médiéval, de tenter de les appréhender et de les comprendre. K, notre fil conducteur fut, dans cette démonstration, un témoignage exemplaire de la situation extrêmement compliquée, autant que de la confusion, dans laquelle se trouve le chercheur moderne qui se penche sur ces documents, dont chacun – faut-il le rappeler ? – constitue un témoin unique et particulier des pratiques « littéraires » du Moyen Age. Notre intention n'a nullement été de décourager le chercheur qui voudrait se consacrer à ce vaste corpus et aux problématiques complexes qu'il soulève – et qui ne se limitent pas aux interrogations que nous avons nous-mêmes soulevées ici, en témoigne l'organisation de ce colloque et de beaucoup d'autres –, mais, bien au contraire, d'exciter sa curiosité pour un sujet fascinant, qui n'a pas encore révélé tous ses secrets, loin de là…

[56] Il est à remarquer que, dans cette seconde optique, il perdait vraisemblablement des indices qui auraient pourtant pu lui être utiles.