



# LE RÔLE DE L'HOMME PÉCHEUR (BNF, MANUSCRITS, NAF 6514) : ÉDITION CRITIQUE

Mémoire de *Master 2 recherche*

Parcours *Littératures de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*

par *Édouard BENICHOUSAMSON*, sous la direction de *M<sup>me</sup> Estelle DOUDET*

*UFR Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication*

Département *Lettres et arts du spectacle*

Centre de *Recherches sur l'Imaginaire*

Année universitaire *2014-2015*



## À PROPOS

C'est au début des années 2010 que M<sup>me</sup> Estelle Doudet, alors maître de conférences à l'Université de Lille 3, M. Darwin Smith, directeur de recherches au CNRS, et M. Giovanni Matteo Roccati, professeur à l'Université de Turin, découvrirent l à la Bibliothèque nationale de France le manuscrit dont il est question ici, et que nous appellerons par commodité « rôle de l'Homme Pécheur<sup>1</sup> ». M<sup>me</sup> Doudet en prépara une première édition, partielle, dans son essai d'habilitation<sup>2</sup>, puis, ne disposant pas du temps nécessaire à une édition complète, décida de confier cette tâche à un étudiant ; pendant ce temps, M. Roccati commençait lui aussi à éditer le texte avec ses élèves. Après avoir discuté avec elle du manuscrit, M. Frédéric Duval, professeur de philologie à l'École nationale des chartes, envisagea la possibilité d'en faire le sujet des recherches d'un élève de l'école dans le cadre de sa scolarité, sous la forme d'un Master puis d'une thèse d'école. M. Giovanni Matteo Roccati, avec une grande gentillesse, accepta alors de nous confier le reste du travail.

Le présent mémoire constitue donc une première approche du manuscrit, qui sera prolongée et approfondie dans une thèse d'école. Il se fixe pour principal objectif de fournir une première édition du texte, ainsi que quelques outils de repérage et de compréhension au sens large du terme. Il y a déjà quelque temps, le manuscrit a été numérisé et mis en ligne par la BnF<sup>3</sup>, ce qui ne peut qu'ajouter à l'intérêt de l'édition et de l'étude de cet objet très particulier.

- 1 Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 6514. Pour une explication de cette appellation, se référer à l'introduction.
- 2 Estelle Doudet, *Essai sur les jeux moraux en Français (1430-1560), itinéraires pour un voyage*, essai d'Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de M<sup>me</sup> Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Université de Paris IV Sorbonne, 2013.
- 3 Sur la bibliothèque numérique de la BnF, Gallica. La numérisation est donc librement accessible en ligne, à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503438q>. (Consulté le 25/10/2014)

Bien que modeste, ce travail doit déjà beaucoup à un grand nombre de professeurs et d'amis. Nous tenons en premier lieu à remercier à la fois M<sup>me</sup> Doudet et M. Duval de nous avoir confié l'édition du texte et prodigué d'innombrables et enthousiastes conseils. De même, nous ne pouvons que nous dire obligé à l'égard de M. Roccati de la générosité et de l'élégance avec laquelle il a accepté que nous reprenions l'édition : il ne nous a pas seulement laissé tenter l'aventure, mais nous a également fait parvenir son propre travail.

Par ailleurs, nous avons été pour le moins chanceux d'être reçu et accompagné avec le plus grand intérêt par les conservateurs et bibliothécaires du département des Manuscrits, en premier lieu M. Matthieu Bonicel. Non content de faciliter grandement nos recherches et d'agrémenter de ses encouragements les nombreuses séances de travail à la Bibliothèque nationale, il n'a pas hésité à nous impliquer dans l'élaboration de la notice du document dans le catalogue BnF Archives et manuscrits et à partager avec nous ses vastes connaissances, tant sur le théâtre que sur la BnF. Nous remercions également M. Maxence Hermant, conservateur au même département, d'avoir bien voulu nous prêter main-forte pour ladite notice et plus généralement suggérer les pistes de recherche adéquates dans les archives de la bibliothèque ; merci encore à MM. Mathieu Lescuyer, adjoint au directeur dudit département, et Marc H. Smith, professeur de paléographie à l'École des chartes, de nous avoir éclairé de leurs avis d'experts sur les passages les plus récalcitrants des didascalies latines. Nous aimerions en outre exprimer notre reconnaissance à M<sup>me</sup> Marie Bouhaïk-Gironès, chargée de recherche au Centre Roland Mousnier (CNRS - Université Paris IV), dont le séminaire a été l'occasion d'entendre de nombreux chercheurs évoquer leurs travaux et de formuler de premières réflexions sur le manuscrit à destination d'un public averti.

Il nous faut enfin remercier Thibaud, Hélène, Matthieu, Dominique, Marc et Guillaume pour leur soutien et la générosité avec laquelle ils ont offert de relire ce mémoire<sup>4</sup>, mais aussi Ewen, Aude, Anne, Laurine, Nadia, Pascale, Charles-Éloi, Michel et tous ceux que nous ne saurions nommer à nouveau ou énumérer, pour leur compagnie au fil des journées de travail ; et Chloé, pour ses relectures nombreuses et stoïques, son aide plus que précieuse et bien d'autres choses encore.

---

4 Il va de soi que les erreurs qui pourraient subsister ne sauraient être imputées à autre que nous-même.

# INTRODUCTION



Conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France sous la cote NAF 6514, découvert et édité en partie par M<sup>me</sup> Estelle Doudet<sup>5</sup> et MM. Darwin Smith et Giovanni Matteo Roccati,<sup>6</sup> le rôle de l'Homme Pêcheur est une pièce surprenante à bien des égards.

Ce manuscrit se présente sous la forme d'un *codex* de trente-sept feuillets monté sur onglets, sans doute à son entrée dans les collections, à l'été 1893, sous l'égide de Léopold Delisle<sup>7</sup>. Son format correspond à ce qu'il est convenu d'appeler *format agenda* : une dizaine de centimètres de large, une trentaine de long. C'est donc un manuscrit long et étroit, fait de cahiers de papier couverts, recto et verso, d'une écriture gothique cursive de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, généralement assez nette, et relativement aérée. Les lignes sont serrées : on en compte une petite cinquantaine par feuillet.

Le texte qu'il contient est lacunaire ; sur les pages de gardes ajoutées lors de la reliure, il est décrit par la mention « Moralité (fragment). »

Il s'agit en effet d'un type de document très particulier. Le texte est versifié ; il présente un certain nombre d'alinéas, de jeux de retrait et de présentation sur la page qui peuvent surprendre si on les compare à l'écriture habituellement plus continue des textes littéraires du Moyen Âge. Cette disposition particulière tient à sa nature : ce texte correspond à celui d'une pièce de théâtre connue par diverses sources qui en mentionnent quelques représentations ou en donnent le texte imprimé, entre la fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècles. Elles s'accordent à donner à la pièce le nom de *L'Homme pêcheur*.

Sans être une dramatisation directe du poème de Guillaume de Digulleville<sup>8</sup>, ce *jeu* met en scène une sorte de « pèlerinage de vie humaine » racontant l'histoire du monde. Après avoir entendu le récit de la Création, le spectateur assiste à l'arrivée de l'homme et au déroulement de sa vie terrestre, puis à sa mort ; la vie comme la mort sont l'occasion pour le personnage principal – *Homo* dans le manuscrit, *l'Homme pecheur* dans l'imprimé – de rencontrer Dieu et Diable, vertus et vices, de faire l'expérience du péché et de parvenir au salut. Comme c'est souvent le cas dans le

5 Estelle Doudet, *Essai sur les jeux moraux en Français (1430-1560), itinéraires pour un voyage*, essai d'Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de Mme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, université de Paris IV Sorbonne, 2013.

6 Ce début d'édition était en cours lorsque nous avons commencé le travail : il n'a donc pas été publié.

7 Pour plus de détails, voir la notice présentée dans les compléments de lecture.

8 Guillaume de Digulleville, *Le pèlerinage de vie humaine*, éd. J. J. Stürzinger, Londres, Roxburghe Club, 1893.

théâtre de l'époque, la pièce fait un emploi extensif de l'allégorie et peuple ses nombreux épisodes de ces nombreux êtres surnaturels ou principes théologiques, qui deviennent des personnages à part entière.

Le texte donné dans le manuscrit est principalement celui d'un seul de ces personnages allégorique. Par chance, c'est celui du personnage central, que l'on se risquera à désigner comme un « personnage principal » : *Homo*, l'Homme. Les répliques de ce personnage paraissent entières ; en revanche, pour lui répondre, nous ne trouvons que des noms et des fragments de vers. Ce critère fondamental permet d'identifier le NAF 6514 comme un manuscrit de rôle, c'est-à-dire un manuscrit de pratique théâtrale utilisé par l'un des acteurs d'une représentation pour apprendre ses répliques. Il se concentre donc sur le texte du personnage concerné, pour ne donner des autres que les derniers hémistiches de leurs interventions, et, dans le cas du NAF 6514, leurs noms. *Dyabolus*, *Lecherie*, *Venus*, *Peccatum*<sup>9</sup>... : latin et français, notions abstraites et noms propres renvoyant à des figures mythologiques et religieuses se confondent pour former le camp des tentateurs qui le poussent à la faute, tandis qu'*Angelus* et *Consciencia* l'exhortent à fuir le vice. Condamné par la sévère *Justicia* sur l'accusation du Diable, se croyant perdu, il reçoit cependant une seconde chance grâce à l'intercession de *Misericordia*. Commence alors un long et difficile cheminement vers la rédemption : échappant aux séides du Diable, il passe par *Confessio* et souffre sous la férule de *Penitencia* pour parvenir à *Satisfactio*, qui attend encore de nouveaux efforts. Ce n'est qu'au terme d'une vie de pénitence et après avoir donné tous ses biens à ceux qu'il a spoliés et cherché à réparer tous les maux qu'il a causés que l'Homme, entouré de ses nouvelles amies *Abstinencia* et *Perseverencia*, peut enfin trouver la paix.

Le manuscrit nous offre donc ce parcours vu, pour ainsi dire, à la première personne. Moralité pèlerine, et même pénitentielle, l'odyssée de *L'Homme pécheur* est centrée sur les dérives et les conflits<sup>10</sup> d'un « homme universel », d'un *Everyman*<sup>11</sup> ou *Jedermann*<sup>12</sup> qui, à la fois comme

9 Pour une liste complète des personnages de la pièce, se référer aux compléments de lecture.

10 L'on désigne ordinairement le combat intérieur dramatisé entre vices et vertus tel que nous le voyons dans les moralités par le terme de *psychomachie* hérité de l'œuvre de Prudence : on voit bien que dans une certaine mesure, le principe de la pièce tout entière est d'illustrer la portée esthétique et surtout spirituelle de ce motif.

11 C'est le nom d'une moralité anglaise qui présente de grandes similitudes avec *L'Homme pécheur*. *The Summoning of Everyman*, J. Skot, Londres 1525-1530 (*Everyman and Its Dutch Original Elckerlijc*, édité par. C. Davidson, M. W. Walsh et T. J. Broos, Medieval Texts Institute Publications, Kalamazoo, 2007).

12 C'est ainsi que, chez Max Frisch, un personnage qui reprend à son compte les codes du théâtre allégorique médiéval, Biedermann, est « démasqué » par un incendiaire. Max Frisch, *Biedermann und die Brandstifter*, Suhrkamp, rééd. 2002.



individu et comme espèce, s'en va au loin, puis en revient. Pour les spectateurs, il a découvert et expérimenté le spectre entier des possibilités humaines ; avec eux, il a appris à se mettre à distance des innombrables sollicitations de la vie terrestre pour distinguer la conduite juste du péché et agir en bon chrétien.

Il faut supposer que pour les lecteurs de l'imprimé, le trajet est le même. La pièce dont le manuscrit porte la trace est loin d'être identique à celle des éditions qui nous sont parvenues, mais elle en partage les leçons essentielles ; peut-être même accentue-t-elle encore l'indécision et plus généralement l'humanité du personnage, qui, contrairement à certains de ses cousins<sup>13</sup>, ne s'abstrait pas de toute tension dramatique par une simple division en deux. En tout état de cause, elle ouvre par sa longueur un vaste champ de comparaison. Étant donnée l'incomplétude du manuscrit de rôle et la complexité de l'action dont on ne saisit que quelques fragments, on est immédiatement tenté de rapprocher les deux sources pour effectuer un travail tenant avant tout de l'établissement d'un texte littéraire et de la comparaison de deux versions de ce texte. Le premier est essentiel, la seconde attrayante ; avant de réfléchir à leurs intérêts et à leurs dangers, on peut néanmoins commencer par observer plus précisément le manuscrit lui-même. Depuis quelques décennies, certains chercheurs ont voulu attirer l'attention de leurs pairs sur la nature « historique » de la « source » que constitue un manuscrit de théâtre médiéval<sup>14</sup>, qui n'est pas seulement le support d'un texte, mais aussi un objet à part entière. Ces considérations sont particulièrement valides pour les manuscrits de rôle : utilisés par les acteurs pour apprendre leur texte et peut-être pour répéter, ce sont des documents inextricablement liés à la pratique. Rapportée à un manuscrit dont nous savons peu de chose par ailleurs, cette donnée est donc essentielle dans l'établissement du texte comme dans son exploration.

C'est ce point de rencontre entre texte et objet, entre les aspects littéraires et historiques qui justifient l'édition d'un manuscrit comme le NAF 5614, que nous nommerons par convention, et à la suite d'Estelle Doudet<sup>15</sup>, *rôle de l'Homme pécheur*. Pour mettre en valeur le caractère exceptionnel de cet objet, nous proposons un début d'édition dont l'idée générale est de rendre le texte le plus lisible possible et de le donner comme il apparaît. S'il se présente à l'œil dans une mise en page fondamentalement binaire (les répliques de l'Homme, celles des autres personnages), cette division de la page en deux n'exclut pas que d'autres éléments puissent souvent complexifier

13 Voir par exemple *La moralité de Bien avisé Mal avisé*, éd. Jonathan Beck, Classiques Garnier, Paris, 2011.

14 Voir plus bas : c'est l'objet de la section A.1 dans son intégralité que de proposer un regard plus historique.

15 Estelle Doudet, *Essai sur les jeux moraux en Français (1430-1560), itinéraires pour un voyage*, op. cit., p. 537.

la lecture. L'édition s'accompagne donc d'une introduction adossée à un petit ensemble de compléments de lecture, qui tente de présenter le manuscrit dans divers contextes. Elle présente d'abord un court rappel historiographique et codicologique sur les sources du théâtre médiéval, pour situer le manuscrit dans la « famille » des documents de la pratique théâtrale, catégorie à laquelle il constitue un ajout précieux ; elle réunit ensuite quelques aperçus et instruments visant à initier une réflexion sur le manuscrit en lui-même et sur les perspectives qu'offre la comparaison avec les versions imprimées qui nous sont parvenues.

## A. INTRODUCTION AU MANUSCRIT



1. LE NAF 6514, UNE PIÈCE UNIQUE PARMIS LES MANUSCRITS DE  
THÉÂTRE MÉDIÉVAL

## 1.1 Les documents produits par la performance théâtrale : approche générale

En usant de méthodes et de sources diverses allant des textes contenus dans les manuscrits à de trop rares estampes<sup>16</sup>, les historiens du théâtre ont déjà exploité un grand nombre de témoignages du théâtre à la fin du Moyen Âge et suggéré la masse de ceux qui restent à explorer. Le manuscrit dont nous proposons une édition fait partie de cet ensemble et il importe de donner ici un bref aperçu des sources employées par les chercheurs et des objectifs qu'elles ont servi à atteindre pour comprendre l'intérêt qu'il peut présenter parmi les sources de ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre médiéval, envisagé du point de vue textuel et historique. Cette démarche est particulièrement importante pour un manuscrit isolé, pour lequel nous ne disposons à ce jour d'aucun contexte archivistique direct : il est difficile de le replacer dans le contexte de sa production sans faire appel au cadre plus large des manifestations écrites du théâtre à l'époque où il a été rédigé, et ce dans toute leur diversité.

Ainsi le premier type de sources que nous évoquerons n'est-il pas de nature littéraire. Il s'agit en effet des archives au sens large, publiques et privées, quel que soit leur type : manuscrits conservés dans les bibliothèques municipales, chroniques, documents conservés dans les services d'archives proprement dits et autres témoignages écrits, ou même dessinés, des contemporains de ce théâtre. La recherche de ces dernières décennies a particulièrement insisté sur le fait que le phénomène théâtral au Moyen Âge est en grande partie un phénomène de société, et notamment un phénomène de communautés, le plus souvent urbaines<sup>17</sup>. Cette prise en charge collective et officielle, que ce soit au sein du corps de ville ou dans le cercle plus réduit des confréries, a des conséquences documentaires que les historiens s'attachent de plus en plus à exploiter. En effet, elle

---

16 Ainsi, seules deux estampes nous restent des mystères français : elles ont été largement commentées et on en trouvera une reproduction dans l'article de Philip Butterworth « Prompting in full view of the audience : a medieval staging convention », dans Alan Hindley (éd.), *Drama and Community : people and plays in medieval Europe*, Brepols, Turnhout, 1999.

17 Voir par exemple le recueil d'articles édité par Alan Hindley, *Drama and Community*, *op. cit.*, qui est consacré à ce sujet.

explique que l'on retrouve dans les archives des villes européennes de nombreuses mentions évoquant de façon plus ou moins détaillée l'une ou l'autre représentation, notamment à travers la prise de décision (qu'il s'agisse pour le corps de ville d'organiser une représentation, ou seulement de l'autoriser), les préparatifs matériels et les jeux d'autorités qu'elle a entraînés. De la délibération qui approuve la représentation à l'achat du bois nécessaire aux constructions éphémères qui l'accompagnent, ou même à la lecture et approbation du texte<sup>18</sup>, les municipalités médiévales figurent souvent parmi les patron(ne)s du théâtre, et consignent ces résolutions et ces dépenses parmi toutes celles qu'elles engagent. Plusieurs types de documents en portent la trace, parmi lesquels notamment les registres de délibérations municipaux et les comptes des villes : l'existence du théâtre est aussi une existence légale<sup>19</sup>. Les comptes attirent particulièrement l'intérêt des chercheurs du fait de la masse documentaire qu'ils représentent et des nombreux détails que l'on peut y trouver. Une telle masse peut permettre d'étendre les connaissances sur le théâtre dans ses aspects esthétiques et performatifs (texte, mise en scène), mais aussi d'orienter les recherches vers une étude plus précise des pratiques sociales où il s'inscrit. Ce type d'approche, qui se limitait avant tout, jusqu'à une date récente, à des ouvrages déjà anciens<sup>20</sup> et à quelques analyses de documents notables<sup>21</sup>, a récemment connu un regain d'intérêt et permis d'évoluer vers une démarche plus globale. Certains chercheurs ont, par exemple, tenté de réfléchir plus précisément à la définition du phénomène théâtral dans un cadre géographique<sup>22</sup> et sur une période donnée ; on

18 En effet, le texte est fréquemment soumis aux autorités (civiles et/ou religieuses) avant que soit délivrée la permission de jouer. Sur ce thème de l'autorisation et du rapport entre théâtre et autorités, on pourra consulter dans le même recueil l'article d'Alan Hindley, « Acting companies in late medieval France : Triboulet and his troupe », *ibid*, mais aussi l'essai d'Estelle Doudet : *Essai sur les jeux moraux en Français (1430-1560), itinéraires pour un voyage*, essai d'Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Université Paris IV Sorbonne, 2013, où l'on trouvera aussi des remarques plus détaillées sur les manifestations archivistiques du théâtre. Ainsi cite-t-elle (p. 72) un document qui nous apprend qu'« En janvier 1556, Antoine Sene, directeur de troupe, obtient de la municipalité d'Amiens l'autorisation de jouer, sous réserve de laisser contrôler les textes par des examinateurs ».

19 Pour ce point précis, cette existence n'est d'ailleurs pas toujours liée à la ville : Marie Bouhaïk-Gironès évoque ainsi la question des contrats entre comédiens dans son article « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales* 59, automne 2010. Sur le thème du droit et du théâtre, on pourra également consulter « Droit et pratiques théâtrales (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.) », dossier thématique de la série Juslittera de la revue Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes, n° 23, 2012. Plus récemment, on signalera aussi les actes du colloque *La permission et la sanction : théories légales et pratiques du théâtre (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, édité par Marie Bouhaïk-Gironès (à paraître).

20 Louis Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Âge*, Paris, 1889.

21 Graham A. Runnalls, par exemple, avait déjà étudié le compte de la passion de Châteaudun, en dégageant des lignes semblables. Graham A. Runnalls, « Le mystère de la Passion de Châteaudun de 1510 : les acteurs » et « Le compte de la Passion de Châteaudun de 1510 », réunis dans *Études sur les Mystères : un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Champion, Paris, 1998.

22 Voir par exemple Katell Lavéant, *Un théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux*

a pu également s'intéresser à ce qu'est le « monde du théâtre » dans un cadre déterminé et chercher ainsi en quoi une ville, un groupe social peuvent témoigner de fonctionnements plus ou moins idiosyncratiques qu'un traitement systématique des documents d'archives permet de mettre en évidence<sup>23</sup>. On a aussi pu souligner que dans l'exploitation de telles masses documentaires, l'utilisation des outils informatiques dont peuvent disposer les chercheurs permet d'envisager plus aisément le traitement de données dont le volume et la complexité constituent un défi majeur<sup>24</sup>.

Les recherches récentes sur le théâtre médiéval ont donc remis en lumière l'importance des documents d'archives et ont largement employé ces derniers pour explorer le « monde » du théâtre, en démontrant à quel point l'univers des fatistes, producteurs et acteurs de théâtre se confond avec un tissu principalement urbain recouvrant des réalités politiques et administratives, juridiques et sociales autant que spirituelles et esthétiques. Toutefois, ce résumé ne serait pas représentatif si l'on n'évoquait pas la question du statut du texte de théâtre médiéval lui-même. Plutôt que de céder la place à une analyse exclusive des documents d'archives, l'étude des textes proprement dite a également pu bénéficier de lectures nouvelles, notamment en ce qui concerne le genre de la moralité, dont provient *l'Homme pécheur* ; d'autre part, depuis la fin des années 1980, chercheurs et éditeurs ont pu prolonger dans le rapport au texte les réflexions évoquées ci-dessus<sup>25</sup>, mais ils ont également porté une attention particulière aux supports originaux de ces textes, c'est-à-dire aux différents types de manuscrits liés au théâtre au Moyen Âge, parmi lesquels les manuscrits de rôle.

La moralité, genre protéiforme et problématique<sup>26</sup> auquel est traditionnellement rattaché

---

*XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paradigme, Orléans, 2011.

- 23 Sur ces points, voir notamment les ouvrages et articles suivants: Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique : Paris, 1420 – 1550*, Champion, Paris, 2007. Katell Lavéant, *Un théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paradigme, Orléans, 2011. Naomi Kanaka, *La vie théâtrale à Compiègne entre 1450 et 1550*, Bibliothèque de l'École des Chartes, Paris, 2006 ; accessible en ligne : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec\\_0373-6237\\_2006\\_num\\_164\\_1\\_463659](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_2006_num_164_1_463659), consulté le 15/08/2014. Matthieu Bonicel, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550), d'après les archives communales d'Avignon*, thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2006.
- 24 Pour une synthèse sur la question des usages numériques pour l'histoire des spectacles, on pourra consulter la récente thèse de doctorat de Matthieu Bonicel : *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge : une approche numérique*. Thèse de doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.
- 25 Ainsi Alan E. Knight a-t-il récemment édité les mystères des processions de Lille, avec une introduction qui laisse une grande place à l'analyse du contexte lillois et de la façon dont il se traduit dans les pièces éditées : Alan E. Knight (éd.), *Les mystères de la procession de Lille*, Droz, Genève, 5 tomes, 2001 – 2011.
- 26 Pour une synthèse plus détaillée sur l'histoire de ce genre dans la critique, on consultera l'article d'Estelle Doudet, « *Terra incognita* : la longue invention de la moralité française (XVI<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles) », dans l'ouvrage dirigé par Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, *Les pères du théâtre médiéval*.



*l'Homme pécheur*, a notamment bénéficié de remises en contexte(s) qui ont permis d'apporter un éclairage différent sur certaines des pièces qui nous restent de la période de floraison théâtrale que l'on place traditionnellement entre 1450 et 1550. Ces dernières décennies, une réflexion assez large sur le théâtre de ce siècle (notamment dans les genres dits traditionnellement « comiques » : farce<sup>27</sup>, sottie, moralité) et l'examen à nouveaux frais de ses aspects polémiques et de son rapport à l'actualité, a permis une exploration plus spécifique du corpus mettant à distance les problèmes de classification générique et questionnant les grandes catégories de l'histoire littéraire pour privilégier la mise en relation des textes avec leurs contextes plus immédiats – contextes géographiques, chronologiques et plus généralement socio-culturels. Plus spécifiquement pour le corpus où se situe *l'Homme pécheur* (que nous appellerons par convention celui des moralités d'expression française), cette démarche a été récemment illustrée par un ensemble de publications de travaux scientifiques<sup>28</sup>, mais aussi de sources : ainsi, après le recueil de fac-similés publié par Werner Helmich en 1980<sup>29</sup> (qui, comme nous le verrons, contient l'une des éditions de *l'Homme pécheur*), les années 2010 ont en effet vu naître une nouvelle collection dédiée aux moralités, qui n'en est encore qu'à ses prémices<sup>30</sup>. L'édition des sources est toujours une étape fondamentale dans la constitution d'une démarche historique et critique, mais dans la mesure où les contextes historiques du théâtre du siècle 1450 - 1550 font justement l'objet d'une attention accrue de la part des chercheurs, elle n'en revêt que plus d'importance : ces travaux éditoriaux illustrent le souci de réfléchir à la lecture que l'historien du théâtre médiéval fait de la source souvent problématique qu'est le texte<sup>31</sup>.

Les sources écrites susceptibles d'être éditées sont principalement de deux types, qui posent des problèmes assez différents : nous avons déjà évoqué le premier, à savoir les documents

---

*Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, P. U. de Rennes, 2010.

- 27 Un ouvrage de synthèse sur les farces sera prochainement publié par Jelle Koopmans (Université d'Amsterdam).
- 28 Nous nous permettons de renvoyer au récent essai de synthèse d'Estelle Doudet sur les moralités françaises, qui est l'un des rares travaux non collectifs de grande ampleur auxquels cette approche a mené en ce qui concerne l'étude des textes : Estelle Doudet, *Essai sur les jeux moraux en Français (1430-1560), itinéraires pour un voyage*, essai d'Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Université de Paris IV Sorbonne, 2013.
- 29 Werner Helmich (éditeur), *Moralités françaises*, Slatkine, Genève, 1980, t. I.
- 30 Estelle Doudet (éd.), *Recueil général de moralités d'expression française*, Classiques Garnier, 2012, t. I.
- 31 La moralité n'est pas le seul genre à bénéficier de cette mise en valeur des sources. Voir par exemple les farces éditées récemment par Jelle Koopmans : Jelle Koopmans (éd.), *Le Recueil de Florence. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, Paradigme, Orléans, 2011. Un recueil des sotties est également en cours de publication, dont le premier tome a paru il y a quelques mois : Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (éd.), *Recueil des sotties françaises*, Classiques Garnier, Paris, 2014, t. I.

d'archives. Malgré l'existence de quelques outils en ligne<sup>32</sup>, aucune entreprise d'édition globale n'existe en France pour ce type de documents, contrairement à l'Angleterre pour laquelle l'on trouve la base de données REED<sup>33</sup>. La nature même de ces sources peut expliquer en partie ce phénomène, dans la mesure où elle ne facilite pas leur édition systématique : si la comptabilité des villes renferme de nombreuses informations sur le théâtre, ces dernières ne sont pas regroupées dans des ensembles spécifiques. D'autre part, compiler tous les documents mentionnant une performance et les éditer ensemble présente l'inconvénient de les éloigner de leur contexte et des logiques dans lesquelles ils ont été produits, et que l'historiographie récente s'est attachée à revaloriser, c'est-à-dire les logiques par lesquelles le phénomène théâtral s'intègre aux divers cadres socio-culturels qui l'entourent. L'importante quantité d'informations nécessaire à contextualiser adéquatement une rapide mention dans un registre de comptes constitue donc un autre obstacle à l'édition « groupée. » Par conséquent, cette démarche se limite généralement aux fonds qui font l'objet de monographies comme celles que nous avons citées plus haut<sup>34</sup>, sans préexister aux recherches.

Le deuxième grand type de sources écrites est moins diffus du point de vue archivistique : il s'agit des textes de théâtre eux-mêmes. Il est double, puisque les pièces ont pu nous parvenir sous la forme de manuscrits ou d'imprimés. Ces sources ont fait et font encore l'objet d'un travail de repérage et d'édition, pour les imprimés comme pour les manuscrits. Toutefois, le texte contenu dans les imprimés, pour des raisons évidentes de lisibilité, est généralement plus accessible que celui des manuscrits. L'intervention éditoriale, si importante soit-elle, n'y est pas aussi vitale que pour ces derniers puisqu'elle n'a pas à résoudre autant de problèmes de paléographie, et surtout, comme on va le voir, parce que la façon dont le texte y est noté ne comporte pas autant de variantes selon l'usage auquel le livre est destiné. En revanche, la création et la mise à jour d'outils de repérage comme les répertoires est cruciale pour ces sources, qui sont souvent plus nombreuses et posent des problèmes complexes d'histoire de l'imprimerie et des imprimeurs.<sup>35</sup> En ce qui

32 Notamment la base *Théâtres et performances en France au Moyen Âge*, accessible en ligne, <http://arnoul.vjf.cnrs.fr/> (consulté le 19/10/2014).

33 REED : *Records of Early English Drama*. Cette base est accessible en ligne, <http://reed.utoronto.ca/> (consulté le 19/10/2014).

34 Katell Lavéant, *Le théâtre dans les provinces du Nord*, *op. cit.* ; Marie Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche*, *op. cit.* ; Matthieu Bonicel, *Arts et gens du spectacle*, *op. cit.*

35 Les logiques familiales et socio-professionnelles des imprimeurs peuvent en effet grandement infléchir le destin éditorial de certains textes : voir par exemple les commentaires de Graham Runnalls dans « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Âge : les éditions de la Passion de Jehan Michel », dans *Études sur les Mystères*, Paris, Champion, 1998.

concerne l'ensemble auquel se rattache *l'Homme pécheur*, celui des moralités, divers outils existent pour les imprimés comme les manuscrits : le *Répertoire du théâtre comique en France* de Louis Petit de Julleville mentionne ainsi un grand nombre de moralités imprimées, dont certaines éditions de *l'Homme pécheur*<sup>36</sup>. Le « fichier Picot » présent à la BnF contient aussi un grand nombre d'informations dont Marie Bouhaïk-Gironès a donné un inventaire sommaire<sup>37</sup>. On peut aussi mentionner le répertoire en ligne proposé par Graham A. Runnalls<sup>38</sup>. Plus récemment, W. Helmich a donné en introduction de son recueil un autre répertoire qu'a complété Claude Thiry<sup>39</sup> ; enfin, l'essai d'habilitation d'Estelle Doudet s'accompagne d'un répertoire encore inédit qui complète ces deux sources.

Les manuscrits de moralités connus des chercheurs sont donc répertoriés d'une façon assez exhaustive, ce qui permet d'avoir une idée assez précise du corpus, dont la totalité, dont le rôle de *l'Homme pécheur*, n'a pas fait l'objet d'éditions modernes. Pour ce support, le problème de l'édition et de la mise à disposition des textes se pose différemment que pour l'imprimé : le repérage de ces objets est primordial, mais même s'ils font également l'objet de numérisations qui facilitent grandement le travail de recherche, les textes qu'ils renferment ne sont pas aussi aisément lisibles. Aux difficultés de lecture paléographiques et linguistiques s'ajoute le problème, relativement spécifique à l'écrit médiéval de théâtre, de la grande variété des manuscrits qui accompagnent le phénomène théâtral. Le NAF 6514 en est un bon exemple dans la mesure où il s'agit d'un manuscrit de rôle et où il ne contient par conséquent qu'une partie de la pièce. La démarche éditoriale qui en découle et consiste, en résumé, à chercher les moyens de rendre « lisible » un manuscrit incomplet, est donc tout à fait propre à l'objet que constitue ce manuscrit. Néanmoins, même pour des cas moins exceptionnels, certains chercheurs et éditeurs ont depuis quelques décennies tenté d'attirer l'attention de leurs pairs sur l'intérêt que mérite l'« objet » que constitue un manuscrit de théâtre. Si tout manuscrit n'impose pas d'y consacrer la même masse de travail, ces questions se posent d'une façon particulièrement sensible pour celui qui nous occupe.

36 Pour un point plus précis sur les éditions imprimées de la pièce, voir plus loin, 2.1.1.

37 M. Bouhaïk-Gironès, « Le Recueil général des sotties d'Émile Picot ou la construction d'un genre dramatique », dans M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez, J. Koopmans (éd.), *Les pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, PUR, Rennes, 2010.

38 En ligne, accessible à l'adresse <http://toisondor.byu.edu/fmddp/corpus.html> (Consulté le 25/10/2014).

39 W. Helmich, *Moralités imprimées, op. cit.* ; Claude Thiry, « Un accès renouvelé aux moralités françaises. À propos d'un ouvrage récent », *Le Moyen Âge*, 90 (1984).

Les manuscrits associés à la conservation, à la transmission et à la mise en scène des textes de théâtre appellent en effet quelques commentaires du fait de la variété de leurs formes et de leurs usages, qui se traduisent non seulement par des spécificités formelles d'intérêt proprement codicologique, mais aussi par des rapports très divers aux textes présentés, qu'ils soient partiels ou incomplets. Sans que leur répartition soit rigoureuse, un certain nombre de traits codicologiques communs a pu inciter les spécialistes à dessiner des classes de manuscrits afin d'adopter une vue d'ensemble sur le corpus et de mieux comprendre les témoins qui le composent, pris individuellement<sup>40</sup>. À la fin des années 1980, ces traits caractéristiques ont ainsi fait l'objet de quelques articles fondateurs qui en proposent une typologie. Bien que pensée pour fonctionner de façon aussi systématique que possible en décrivant au mieux les différents types de copie du texte selon l'usage qui en est fait, ce cadre n'en permet par moins une certaine souplesse reconnaissant l'irréductible diversité de l'écrit médiéval.

Ce sont principalement ces quelques essais typologiques<sup>41</sup> qui donnent la vision d'ensemble nécessaire à une réflexion sur les caractéristiques du rôle de l'Homme pêcheur et sur les principes d'édition qui doivent en découler. Sans chercher à les résumer un à un, nous présenterons ici les principaux points d'intérêt qu'ils présentent pour la description de notre manuscrit. Les trois essais auxquels nous faisons principalement référence ont pour ambition commune de se fonder sur des documents d'archives et, surtout, sur une étude codicologique de nombreux manuscrits de théâtre pour rendre compte des circonstances de leur production et de leur utilisation. Il s'agit en premier lieu d'un article conjoint d'Élisabeth Lalou et Darwin Smith, paru en 1988, qui visait à alerter les chercheurs et suggérer les avantages de l'étude codicologique des manuscrits théâtraux en proposant une première typologie générale constituée de trois grands types<sup>42</sup>. Graham A.

40 Cela peut sembler évident, mais la page de garde du rôle porte la mention *moralité (fragment)*, sans préciser qu'il s'agit d'un manuscrit de rôle, vraisemblablement parce qu'il n'avait pas été identifié comme tel lors de son entrée à la BnF. Même en dehors des questionnements plus « radicaux » par lesquels M. Bouhaïk-Gironès appelle à la prudence dans son article « Qu'est-ce qu'un texte de théâtre médiéval ? Réflexions autour du Jeu de Pierre de la Broce » (dans *Performance, drama and spectacle in the medieval city : essays in honour of Alan Hindley*, dirigé par C. Emerson, A. P. Tudor et M. Longtin, Peeters, Louvain-Paris-Walpole, 2010), l'on verra que l'identification du NAF 6514 comme un rôle s'appuie sur ce travail essentiel de comparaison et de classification codicologiques.

41 Il faut en effet distinguer la typologie du manuscrit de ce qu'on serait tenté d'appeler son ontologie. Dans de nombreux cas, classer des manuscrits attestés comme provenant de pièces de théâtre peut être un travail distinct d'une recherche générale sur « ce qui fait qu'un manuscrit est un manuscrit de théâtre », même si cela ne dispense pas d'avoir conscience de ces problèmes : du point de vue codicologique, d'autres formes présentent des critères très semblables. Voir M. Bouhaïk-Gironès, « Qu'est-ce qu'un texte de théâtre médiéval ? », *op. cit.*

42 Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », dans *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale, Fifteenth Century Studies* n°13, 1988. Le manuscrit mis au propre (les auteurs proposent de retenir le terme « texte intégral »), les éventuelles copies partielles destinées au metteur en scène et

Runnalls reprit et étendit ce sujet dans un article de 1990<sup>43</sup> en analysant un ensemble de soixante-trois manuscrits qu'il chercha à classer au moyen de critères codicologiques. Cette même année, Élisabeth Lalou précisait une partie du champ en consacrant une communication spécifique aux manuscrits de rôle, à laquelle elle ajoutait l'édition de quelques rôles inédits jusqu'alors<sup>44</sup>. D'autres publications de G.A. Runnalls, sans être spécifiquement consacrées aux manuscrits de théâtre en eux-mêmes, ont à plusieurs reprises croisé documents d'archives et manuscrits pour donner une idée du déroulement de la copie de ces derniers et de la façon dont cette étape s'intégrait aux autres préparatifs d'une pièce<sup>45</sup>.

Ces derniers articles sont certes consacrés aux mystères, ce qui impose une certaine prudence en les lisant puisque nous parlons ici du rôle d'un personnage de moralité<sup>46</sup>. Toutefois ces « genres », dont nous avons déjà signalé que la délimitation pouvait être problématique, présentent un certain nombre de traits communs<sup>47</sup>, et *L'Homme pécheur* est une moralité assez particulière, notamment de par sa taille. Une représentation de la totalité du texte se serait sans doute rapprochée de certains grands mystères en termes de « production » : les pièces de ce gabarit font partie d'une culture du spectacle plus globale qui légitime dans une certaine mesure la mise en relation des informations. Par ailleurs, les recherches de Runnalls, qui sont avec celles de É. Lalou et D. Smith parmi les rares à avoir exploré de ce point de vue l'articulation entre manuscrits et processus de création scénique, ont beaucoup précisé les contours de ces objets et il serait difficile de ne pas les évoquer ensemble pour replacer un manuscrit comme le rôle de l'Homme pécheur dans le contexte d'une culture, d'une pratique de l'écrit dramatique. Malgré la réserve nécessaire à ce genre de contextualisation (ne serait-ce que parce qu'il serait téméraire d'imaginer que toutes

---

au responsable des effets spéciaux (« abrégés » et « livres des secrets »), et les copies partielles destinées aux acteurs (« roulets »).

43 Graham A. Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », originellement publié dans *The Editor and the Text : essays in honour of A. J. Holden*, Edinburgh University Press, 1990, édité par G. Runnalls et P. E Bennett ; et repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*

44 Élisabeth Lalou, « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui, Moyen Âge et Renaissance. Actes du 115e congrès international des sociétés savantes* (Avignon, 1990), section d'histoire médiévale et de philologie, CTHS, Paris, 1991.

45 L'article de typologie déjà cité aborde cette question, mais de façon plus distante que ceux, déjà cités également, sur la Passion de Châteaudun ; un autre article peut apporter quelques compléments puisqu'il reprend les grandes étapes du montage d'une pièce, à savoir « Drama and community in late medieval Paris », dans Alan Hindley (éd.), *Drama and Community...*, *op. cit.*

46 Ces remarques valent assez généralement pour la bibliographie consacrée au théâtre du siècle 1450-1550 : le champ historiographique de la moralité étant assez restreint, très largement surpassé par le grand nombre d'ouvrages consacrés aux Mystères et aux farces, il devient nécessaire de l'ouvrir quelque peu à ces références.

47 On pourra consulter à ce sujet la synthèse de Charles Mazouer : *Le Théâtre Français du Moyen Âge*, SEDES, 1998.

les réalisations suivent un processus identique), il est donc indispensable de combiner tous ces écrits pour donner un aperçu des différents manuscrits associés au moment où le texte est amené vers la scène.

## 1.2 Les manuscrits produits dans le cadre d'une performance : quelques points de repère

Les trois principaux articles cités contiennent des critères fondamentaux de classification codicologique qui permettent d'entrer dans des considérations plus spécifiques. Plusieurs critères sont envisagés et appliqués par leurs auteurs pour trier les manuscrits ; sans leur conférer une valeur absolue, et tout en insistant sur la diversité des situations, ils constatent des liens réguliers entre certains critères à partir desquels ils définissent les catégories proposées. Le format des manuscrits peut, par exemple, constituer un critère, de même que le soin apporté à l'écriture, la quantité relative de didascalies, le nombre de personnages, le fait que leurs répliques soient données en intégralité ou non. Ainsi, l'une de ces conjonctions, particulièrement intéressante pour le rôle de l'Homme dans la mesure où il y fait exception, est celle qu'ils notent entre le format « rouleau » et la présence des répliques d'un seul personnage de la pièce.

Nous évoquerons comme un préalable nécessaire les critères proposés par l'article de G. A. Runnals et celui d'É. Lalou et D. Smith pour les types de manuscrits autres que les rôles, afin de donner une idée des logiques de diffusion du texte et de préparation du spectacle dans lesquelles

ils sont copiés ; puis nous les décrivons plus précisément à l'aide du même article de G. A. Runnalls et de l'étude spécifique d'É. Lalou.

Si l'on résumé les préparatifs lancés à l'approche d'une représentation pour y replacer la copie des différents types de manuscrit, il faut commencer par la recherche du texte, qui suit immédiatement la décision de faire jouer une pièce. Ce texte est rarement une création originale : dans la majorité des cas, la ville ou l'autorité qui a l'initiative du jeu embauche un *fatiste* (dramaturge) pour réviser un texte déjà employé, par exemple dans une ville voisine, afin de l'adapter aux circonstances<sup>48</sup>. Le fatiste a pour tâche de composer mais aussi, semble-t-il, de copier le texte ; il peut être entouré d'une équipe de copistes. On procède, après d'éventuels brouillons, à une première mise au propre soit du texte. Cette mise au propre, que Runnalls propose d'appeler *original*<sup>49</sup> ou *registre*, appartient au commanditaire du jeu (le plus souvent la ville) et comprend l'intégralité du texte et un certain nombre de didascalies. C'est d'elle que découlent les autres types de manuscrits qui sont copiés par la suite, à savoir un éventuel *livre de conduite* ou *abrégé*, un éventuel *livre des secrets*<sup>50</sup>, les *rôles*, puis une éventuelle copie définitive qui peut être plus ou moins luxueuse selon l'usage auquel elle est destinée<sup>51</sup>. Ces copies postérieures à l'original peuvent être copiées à des moments différents : les rôles semblent être distribués assez tôt dans le processus, mais au vu des systèmes de renvoi qu'a notés D. Smith pour le *Jeu de saint Loys*, sur lesquels nous reviendrons, il est probable que dans certains cas au moins l'abrégé les ait précédés. On voit d'autre part que peu de ces manuscrits sont considérés comme systématiquement présents : cela dépend sans doute en grande partie de l'ampleur de la performance et de sa complexité.

Pour en venir à des considérations plus précises, la première catégorie que convoque G. A. Runnalls, qui n'apparaît pas dans l'article de É. Lalou et D. Smith, est celle du brouillon. Il ne peut guère citer qu'un seul exemple survivant, du fait du caractère essentiellement éphémère de ce

48 On note même un cas où le texte est modifié « par opinion des joueurs »... Voir G. A. Runnalls : « Le Mystère de la *Passion* de Châteaudun de 1510 : les acteurs », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*

49 En cela il s'éloigne de É. Lalou et D. Smith, qui préféraient *texte intégral* au motif que le terme *original* a également pris le sens de « copie d'auteur ». Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *op. cit.*

50 Cette catégorie de manuscrits est désignée comme telle par É. Lalou et D. Smith ; Runnalls la laisse quelque peu de côté, sans doute parce que, comme nous allons le voir, l'exemple que nous en avons n'est pas un manuscrit « officiel » de la représentation.

51 En effet, les deux articles s'accordent à préciser que l'original pourra être révisé pendant les répétitions, auquel cas on en fera une nouvelle copie au propre, comme un nouvel original. C'est l'original le plus récent, à jour, qui voyage ensuite entre les villes et sert éventuellement à une copie d'apparat.

premier type<sup>52</sup>. Autre fait intéressant, Runnalls suggère que l'auteur et copiste était également le prologue de la pièce. On sait par ailleurs que le meneur de jeu, parmi ses nombreuses attributions potentielles, pouvait être copiste et prologue<sup>53</sup>, mais si cette hypothèse est juste, elle désigne le seul cas avéré où l'une des personnes qui parlent sur scène<sup>54</sup> aurait à proprement parler copié un manuscrit : il semble notamment que ce ne soit pas le cas des acteurs.

La copie au propre ou *original*<sup>55</sup> (qui peut être rédigée en plusieurs exemplaires<sup>56</sup>), comme on l'a vu, est d'une importance capitale puisque c'est selon le texte qu'elle donne que sont copiés des manuscrits comme le rôle de l'Homme pécheur. Contrairement à d'autres types de documents, notamment les rôles, ce n'est pas un rouleau mais un volume<sup>57</sup>. É. Lalou et D. Smith mettent en avant le caractère problématique de cette catégorie<sup>58</sup> : l'usage en est incertain, le format irrégulier. Ces doutes les conduisent à affiner la typologie en distinguant les originaux copiés au propre, et ceux qui sont revus<sup>59</sup> (distinction que Runnalls précisera encore). Ils remarquent par ailleurs que les didascalies sont inégalement développées, peut-être en fonction de la présence ou non d'un *abrége* pour la représentation dont il s'agit<sup>60</sup>. Quoiqu'il en soit, ce type de manuscrit peut avoir un rapport à la scène, d'où la présence de signes qu'ils nomment « signes de pause »<sup>61</sup>,

52 Graham A. Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 373.

53 Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, SEDES, 1998, p. 162-163.

54 Pour ne pas dire acteur, puisqu'il s'agit ici du prologue, dont le statut est plutôt complexe : dans l'exemple de Mazouer il s'agit du « conducteur » (*ibid.*, p. 163), mais dans d'autres cas le prologue semble plutôt devenir un rôle à part entière. Voir par exemple celui des mystères rouergats analysés par Peter Happé : « Staging Les Mystères Rouergats: Text and Performance », dans l'ouvrage dirigé par Catherine Emerson, Adrian P. Turod et Mario Longtin, *Performance, drama and spectacle in the medieval city : Essays in honour of Alan Hindley*, Peeters, Louvain-Paris-Walpole, 2010.

55 Pour laisser de côté les problèmes de terminologie évoqués plus haut (voir pages précédentes), nous adopterons le terme *original*.

56 Graham A. Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 379.

57 La plupart du temps il s'agit d'un in-4° ou in-8°. Runnalls donne pour base une dimension de 20x30 cm, mais il peut être plus volumineux si c'est une copie de luxe.

58 Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », dans *Le théâtre et la cité...*, *op. cit.*, p. 572.

59 La première catégorie regroupe deux sous-ensembles, à savoir les copies soigneuses mais sans ornement, et les copies plus luxueuses. La seconde catégorie, elle, correspond en fait aux manuscrits dits de création, qui portent des ajouts et des corrections qui peuvent provenir de la première représentation pour lequel le texte a été arrêté ou de mises en scènes ultérieures. *Ibid.*, p. 572.

60 Pour l'*abrége*, voir paragraphe suivant.

61 Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », dans *Le théâtre et la cité...*, *op. cit.*, p. 574.



venus du crochet alinéaire du XII<sup>e</sup> siècle ; à leur sens, ce signe annonce des renvois à l'abrégé ou à un autre volume qui contiendrait des didascalies, ou autres annexes<sup>62</sup>. Sur ce lien possible à la scène, G. A. Runnalls se montre plus discret et met plutôt l'accent sur une distinction entre la copie de luxe et l'original proprement dit, essayant de préciser ce que suggéraient ses deux prédécesseurs : l'original est écrit recto-verso, en une seule colonne (avec les didascalies en marge) ; réglure, rubrication et ornementation n'y ont pas leur place ; les corrections sont rares, de même que les marques de possession.

Si l'on observe la suite de la typologie de Runnalls, un seul des autres grands types de manuscrits présentés est fondamentalement différent de l'original, à savoir l'*abrégé*<sup>63</sup> ou *livre de conduite*. Commentant l'édition par Gustave Cohen du manuscrit de la *Passion* donnée en 1501 à Mons<sup>64</sup>, seul document de cette sorte à nous être parvenu, Runnalls explique logiquement ce surnom par le fait que seul le premier et le dernier vers de chaque réplique y figurent ; aucune contradiction n'a depuis été apportée à la supposition implicite que tous les livres de conduite reposent sur ce principe. D'une façon plus générale, c'est la nature « technique » du manuscrit, nature qui s'explique par l'usage qui en est fait, qu'il met en avant – noms de personnages grossis, didascalies fournies<sup>65</sup>. À cette finalité purement scénique répond un type codicologique lui aussi bien moins formel que pour l'original : il s'agit de cahiers épars, répartis selon les journées.

Il faut, pour finir, évoquer le *livre des secrets*, bien que Runnalls n'en fasse pas une catégorie à part entière. Ce type de manuscrit est mal connu et semble plus rare et moins « institutionnalisé » que tous les autres, aussi est-il traité par les critiques avec une certaine circonspection. Mentionné par É. Lalou et D. Smith sans vraiment recevoir le titre de catégorie à part entière, il pouvait, selon eux, fort bien se réduire à un ensemble de notes tenant sur quelques feuilles de papier. Alessandro Vitale-Brovarone a pourtant donné l'édition d'un document de vingt-six feuillets<sup>66</sup> mais ce

62 Cette remarque nous intéresse particulièrement en ce que des signes similaires se retrouvent sur le rôle de l'Homme pécheur ; nous y reviendrons. D. Smith, *Edition critique du « Jeu Saint Loys »*, manuscrit BNF 24331, Thèse de doctorat sous la direction de Jean Dufournet soutenue à l'université de Paris III, 1987.

63 À part lui, on trouve les types D, F et G, qui comme nous le mentionnions plus haut, correspondent à l'extension par Runnalls de la distinction effectuée par É. Lalou et D. Smith entre un original définitif et un original qui a été corrigé. Voir Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 371.

64 Gustave Cohen, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en juillet 1501*, Istra, Strasbourg, 1925.

65 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 379.

66 Alessandro Vitale-Brovarone, *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale des Medioevo : note per la messa in scena d'une Passione*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1984.

manuscrit, qui est d'un format assez réduit par rapport aux autres écrits théâtraux (9x13,5cm), doit selon lui être considéré comme un carnet de notes personnel<sup>67</sup> plutôt que comme un pendant 'officiel' de l'abrégé<sup>68</sup>. Celui de la Passion provençale semble ainsi avoir été rédigé au fil des répétitions, alors que c'est la rédaction des autres types de manuscrits évoqués qui marque le point de départ de la préparation du spectacle.

### 1.3 Les rôles : approche générale

Si l'on reprend rapidement les grandes caractéristiques des manuscrits détaillés jusqu'à présent, deux grandes catégories se distinguent : d'un côté les manuscrits d'apparat, ou conservés pour garder la mémoire d'un événement ou du texte qui y correspond, et de l'autre les manuscrits de la pratique. Pour la première, l'usage qui en est fait et le soin qui y est apporté l'éloignent sans doute du monde des manuscrits impliqués *stricto sensu* dans les pratiques de la représentation. Le manuscrit de luxe la commémore mais il ne semble pas y avoir de fonction pratique, sauf éventuellement celle d'être prêté pour servir de base à une nouvelle copie – auquel cas il joue effectivement un rôle direct dans l'élaboration de la seconde performance. Pour la seconde catégorie en revanche, si l'on excepte les brouillons qui ne jouent qu'un rôle indirect au sens où ils ne sont qu'une étape de la rédaction de l'original et n'ont aucune autre fonction que de le préparer, on dispose bel et bien de trois types de documents liés entre eux autour de la

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>68</sup> La distinction peut paraître inutile, mais on verra plus tard que la question du devenir d'un manuscrit comme le rôle de l'Homme pécheur peut devenir passionnante.

performance qui constitue leur horizon commun, et ce, qu'ils soient ou non utilisés pendant le jeu (question qui reste globalement ouverte, et pourrait ne pas avoir une mais plusieurs réponses possibles selon le contexte) : l'original, l'abrégé et le livre des secrets. Ce dernier présente toutefois des caractéristiques assez particulières. Si, comme nous l'avons vu, le meneur pouvait être copiste, et qu'il n'est donc pas absurde de penser qu'il ait pu copier son propre abrégé, cette activité de copie était rémunérée comme telle et inscrite dans les comptes : elle faisait partie de la marche « officielle » de la pièce. Il ne semble pas que tel soit le cas du manuscrit édité par A. Vitale-Brovarone, copié par son usager, mais de façon visiblement privée et sans rémunération spécifique. Ce critère permet donc de restreindre la « famille » des manuscrits (avérés) de la scène médiévale qui nous sont parvenus en écartant le livre des secrets d'un groupe des manuscrits « officiels », c'est-à-dire ayant un lien direct à la scène et rédigés au début du processus de production par des copistes payés à ce titre.

Cette famille se réduit donc provisoirement à l'original et à l'abrégé. Elle compte donc un premier type de manuscrits de format varié, c'est-à-dire l'original, et un second type constitué de cahiers non reliés, de format moyen également pour celui de Mons ; tous deux sont d'un volume moyen (in-8°, in-4°, format agenda), montrent une écriture plus ou moins propre selon les cas, voire soignée, mais sans ornementation. Enfin, ce sont des écrits constitués de feuilles pliées (cahiers épars ou livre), chose assez courante pour le XV<sup>e</sup> siècle.

Le terme même de « feuilles pliées » introduit *de facto* une nouvelle distinction avec le troisième membre de la famille, qu'il faut évoquer à présent : le manuscrit de rôle. Produit dans des circonstances comparables à celles dans lesquelles est copié l'abrégé (à partir de l'original, au début du processus de production, par des copistes payés à ce titre), ce type d'écrit présente un aspect précaire qui le rapproche dudit abrégé, mais les exemplaires retrouvés privilégient majoritairement aux cahiers non reliés la forme du rouleau<sup>69</sup>. Le rôle n'est certes pas tout à fait le seul manuscrit lié directement à la scène à jamais adopter le rouleau, et il ne l'adopte pas non plus systématiquement (la présente édition en est un bel exemple). Toutefois, c'est majoritairement le cas, à tel point qu'à côté de désignations comme *brievet* ou *parchon*, ses contemporains le nomment souvent *rolet* ou *role*<sup>70</sup> en référence à ce type de présentation<sup>71</sup>.

69 Voir les éditions proposées en pièces justificatives par Élisabeth Lalou dans le même article : « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*

70 Élisabeth Lalou, « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 55.

71 Élisabeth Lalou note d'ailleurs que ce sont bel et bien les manuscrits de rôle qui semblent avoir donné leur nom

Les rôles sont des manuscrits rares, même si la situation n'est pas aussi critique que pour les abrégés, qui seraient sans doute leurs plus proches parents en termes codicologiques, et les livres des secrets. Élisabeth Lalou en dénombre six conservés pour l'espace français, plus trois édités mais dont l'original est perdu<sup>72</sup> ; il faut à présent ajouter le rôle de l'Homme pécheur à ce corpus. Compte tenu du fait qu'il y en avait plusieurs par représentation, ce taux de survie est très faible. Pour Runnalls, cela tient sans doute au caractère éphémère de ces manuscrits qui suppose que comme pour les brouillons, ils étaient sans doute jetés, ou au mieux « recyclés », par exemple en papier de reliure<sup>73</sup>. Leur rareté même et l'état souvent lacunaire de ceux qui restent semblent corroborer cette allégation. Cependant É. Lalou montre, citation à l'appui, que dans certains cas au moins ces manuscrits étaient rendus au metteur en scène, émettant même l'hypothèse que certains textes de pièces aient pu être recopiés d'après des rôles<sup>74</sup>. Cependant, même dans ce cas, il est difficile d'imaginer à quoi ils auraient servi après avoir été rendus, ou copiés de nouveau. Il semble donc que le devenir du manuscrit de rôle soit un problème plus complexe qu'on ne tendrait à le croire, ce que l'état exceptionnel du rôle de l'Homme tendrait à confirmer.

Quoi qu'il en soit de leur seconde vie, les rôles tiennent clairement une place à part dans la première, qui est la préparation du spectacle : étant donné qu'il y en a un par personnages, ce sont sans doute les manuscrits les plus nombreux dans la plupart des cas, et leur usage est probablement limité à un seul acteur. Ils partagent certes avec les deux autres manuscrits de leur famille les caractères généraux externes que sont l'absence d'ornementation et de rubrication et des dimensions relativement réduites, mais ce dernier caractère y est poussé à l'extrême par l'étroitesse typique de ces manuscrits : de 7x18 à 14x24 cm<sup>75</sup>. Ce format peut être utilisé, plutôt tardivement, pour consigner des pièces entières<sup>76</sup> ; il n'en faut pas moins reconnaître que les rôles

---

au concept qu'ils incarnent, et non l'inverse. *Ibid.* Nous retiendrons ici l'appellation *manuscrit de rôle* et son abrégé *rôle*, par convention.

72 Seize autres sont répertoriés à Fribourg, en Suisse (*Ibid.*, p. 61) ; on en trouve également en Allemagne et en Angleterre (p. 54).

73 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 376.

74 Élisabeth Lalou : « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 57. On pense d'autre part que la copie rôle par rôle est une pratique courante à l'époque, qui pouvait notamment permettre une forme de « piratage ».

75 *Ibid.*, p. 53

76 C'est le sens que donnent Darwin Smith et Élisabeth Lalou au format dit 'agenda', dont ils supposent même que, d'un format plutôt réservé aux rôles, il s'étend ensuite, dans le domaine de la farce, à des manuscrits comportant l'intégralité du texte, puis à des imprimés. Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », dans *Le théâtre et la cité...*, *op. cit.*, p. 574. Dans sa communication spécifiquement dédiée aux rôles, É. Lalou mentionne aussi des pièces entières écrites sur des « rolets », mot qui désigne dans ce cas un manuscrit au format agenda. Élisabeth Lalou : « Les rolets de théâtre : étude

en sont les plus fidèles adeptes. Deux grands types de disposition illustrent ce format typique : le rouleau et le format agenda. Le premier, comme le signale Élisabeth Lalou, se trouve être le dernier héritier d'une longue tradition médiévale : le XV<sup>e</sup> siècle est précisément le moment où le rouleau, le rôle, tend à céder sa place au registre dans les pratiques judiciaires et administratives, ce qui fait du théâtre « le dernier terrain d'utilisation de l'objet comme du mot<sup>77</sup>. » Son principal rival<sup>78</sup>, le format agenda, en reprend la principale caractéristique, à savoir la disposition étroite et en longueur adaptée au vers. Toutefois, un autre de ses traits fondamentaux rappelle plutôt le registre : le fait qu'il soit présenté en cahiers, en feuilles pliées. D'autre part, il est intéressant de noter que la question de la reliure n'est pas abordée, tout simplement parce qu'il n'y en a aucune : le support du rôle est majoritairement le papier et sa présentation, à l'image de son usage purement pratique, est modeste. Pensé pour être déroulé progressivement pendant qu'on le lit, le rouleau n'est écrit que d'un seul côté (sauf pour les derniers vers, dans le cas d'un manque de place). D'après l'exemple du rôle du *Mystère de saint André*, qui est un rôle de format agenda<sup>79</sup>, et celui de l'Homme pécheur lui-même, tous deux écrits sur les deux côtés de la feuille, l'usage de la lecture par « déroulement » est en effet l'unique raison qui pousse à n'écrire que d'un seul côté.

Mais, comme le fait remarquer Élisabeth Lalou, c'est avant tout le contenu du rôle qui le définit et le distingue du reste des manuscrits de théâtre, c'est-à-dire un ensemble de caractères internes.

Ces caractères se résument fort bien dans le nom que l'on donne au manuscrit lui-même : il s'agit d'un seul des rôles de la pièce. Le rôle est donc par nature un manuscrit incomplet, même lorsqu'il est retrouvé en parfait état : si l'on peut à la rigueur le dire complet au sens textuel du terme (le rôle du personnage n'est qu'une partie de la pièce, mais il est copié en intégralité), il ne l'est pas au sens dramaturgique (dès que le personnage cesse de parler, le rôle cesse de suivre le fil de l'intrigue pour le reprendre seulement à la prochaine réplique). Le texte du personnage est présenté dans la colonne centrale du manuscrit, dans le sens de la largeur du rouleau (ou du

---

codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*

77 *Ibid.*, p. 52.

78 Élisabeth Lalou cite même une occurrence de 'registre' » pour désigner ce qu'elle interprète comme étant manifestement des rôles. *Ibid.*, p. 54.

79 Élisabeth Lalou : « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 53.

feuille). Avant chacune de ses répliques, on trouve le dernier vers ou plutôt fragment de vers<sup>80</sup> prononcé par l'interlocuteur précédent, que nous appellerons ici, par convention, *accroche*. Il s'agit souvent d'un hémistiche, présenté en léger décalage par rapport au texte du personnage sans pour autant être dans la marge ; contrairement à ce que l'on peut trouver dans au moins une partie des originaux, il n'est pas accompagné d'un chiffre donnant le nombre de vers contenu dans la réplique qu'il représente. Selon la formule d'Élisabeth Lalou, « ce fragment de vers est presque la caractéristique même du rolet<sup>81</sup> » : c'est en effet sa présence qui atteste que nous nous trouvons bien face à un document pensé pour la pratique, ce qui constitue l'un des grands intérêts de ce type de manuscrit.

#### 1.4      Airs de famille et spécificités du rôle de l'Homme pêcheur

Un autre indice de la nature « scénique » du rôle se remarque aisément lorsqu'il est présent : certains rôles contiennent des didascalies. Comme le fait remarquer Graham Runnalls, elles sont souvent placées en marge et isolées du corps du texte par une convention graphique, par exemple un cadre<sup>82</sup> : c'est d'ailleurs l'une des dix points caractéristiques qu'il propose pour caractériser les manuscrits de rôle, et auxquelles il est important de confronter le NAF 6514 afin de mieux le mettre en contexte.

---

80 Souvent, dans le cas des octosyllabes qui sont majoritaires dans le théâtre dont provient le rôle de l'Homme pêcheur, un demi-vers.

81 Ibid., p. 54.

82 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 376.

#### 1.4.1 Points communs avec la typologie de Graham A. Runnalls

En plus de justifier en détail l'appellation *rôle de l'Homme pêcheur*, la comparaison du NAF 6514 avec les caractéristiques proposées par Runnalls comme constitutives du manuscrit de rôle, et plus généralement avec l'approche que les articles employés donnent de ce type de documents, a donc pour but de montrer dans quelle mesure il correspond aux grands traits des rôles déterminés par les articles que nous avons résumés, et quelles sont ses originalités.

Pour reprendre l'essentiel de ses caractéristiques<sup>83</sup>, il s'agit d'un manuscrit de 37 feuillets, qui nous est parvenu, et a sans doute été rédigé dès sa création, au format agenda (10,8 x 29,5cm). Il a été relié sur onglet sans grand soin au XIX<sup>e</sup> siècle, sans doute à son entrée à la Bibliothèque nationale de France, entrée que les marques de provenance datent de 1893. Le registre des entrées par achat précise qu'il fut acquis auprès d'un chanoine d'Auch vers le 27 juillet, avec une œuvre de Boccace achetée au même chanoine<sup>84</sup> : dans l'état actuel des connaissances, il ne semble donc pas nécessaire de l'envisager dans la logique d'un éventuel fonds qui aurait été acheté en bloc. Le filigrane confirme l'aire géographique du Sud-Ouest, et donne les années 1475 à 1505<sup>85</sup>. Les seules marques de provenance sont les estampilles de la Bibliothèque nationale, qui correspondent à la période d'acquisition. Des restaurations cohérentes avec un travail de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont visibles à divers endroits<sup>86</sup>, mais il est difficile de dire si elles sont également contemporaines de l'acquisition ; l'état du manuscrit est globalement bon, à part les quelques déchirures restaurées et une certaine dégradation de l'encre, principalement aux premier et dernier feuillets. L'écriture est du type de la gothique cursive, sans ornements, cohérente chronologiquement avec la fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècles, mais très régulière et très lisible. Il est également difficile de dire si elle comporte plusieurs mains (dans ce cas il y en aurait sans doute seulement deux), ou si elle n'en comporte qu'une, dont le spectre varierait étonnement d'une version posée et une version

83 La suite de cette introduction développera peu à peu certains points de ce résumé ; on trouvera par ailleurs la notice du manuscrit dans les compléments de lecture.

84 Voir BnF, Reg. C 8782.

85 Il correspond au filigranes Briquet 11527 ou 11551.

86 On peut observer par exemple le coin gauche du fol. 3., ou tout le bord gauche du fol. 7.

cursive<sup>87</sup>. Elle est organisée principalement sur une colonne d'une petite cinquantaine de lignes par page ; cette colonne forme un seul texte, issu d'une seule œuvre, avec quelques citations latines qui font partie intégrante du texte. Néanmoins certains éléments du texte, toujours les mêmes, ont été délibérément placés ailleurs sur la page, notamment les didascalies et accroches. En cela, le rôle de l'Homme pécheur se rapproche donc à la fois des autres manuscrits de sa famille – abrégé, original – et, plus précisément, des manuscrits de rôle. C'est ce dernier aspect que nous entendons explorer à présent, à l'aide des critères définis par Graham A. Runnalls.

Ces critères sont au nombre de dix<sup>88</sup>. Sept d'entre eux s'appliquent à notre manuscrit, dont, en premier lieu, le fait que le texte corresponde aux répliques d'un seul acteur. Le personnage joué par cet acteur est nommé dès la première page du manuscrit, où on peut lire « Homo<sup>89</sup> ». Il n'apparaît plus par la suite, ce qui nous fait d'ailleurs supposer que la mention du personnage au premier feuillet tient avant tout d'une sorte de marquage qui facilitait le repérage pour les copistes ou ceux qui devaient distribuer les rôles. En effet, après comparaison du texte aux diverses pièces du répertoire, il s'avère que cet *Homo* reprend une grande partie du texte du *Pêcheur*<sup>90</sup>, le personnage principal, ou en tout cas de l'un des personnages principaux du texte connu par d'autres sources sous le nom de *L'Homme pécheur*, et qui s'avère être une moralité de quelque vingt-deux mille vers comptant des dizaines de personnages<sup>91</sup>. À cet égard, il ne paraît pas excessivement étonnant qu'en prévision du moment où il faudrait distribuer ce que l'on est en droit de supposer un grand nombre de manuscrits<sup>92</sup>, on ait jugé utile de faire noter au début de chacun d'entre eux le personnage auquel il était destiné. Toutefois, ce n'est là rien de plus qu'une hypothèse.

En observant la suite du texte, il devient évident qu'il s'agit effectivement d'un rôle. Ce que l'on pourrait prendre pour les répliques des autres personnages ne dépassent jamais un hémistiche, ce qui les rend particulièrement incohérentes du point de vue de la grammaire comme de celui de l'action. Pour prendre un exemple :

87 Pour une discussion plus détaillée de certains aspects de l'écriture, voir plus bas, sections A.2.3.2 et B.2.2

88 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 376.

89 Fol. 1 r.

90 Cette identification est corroborée par les didascalies latines, qui mentionnent fréquemment un *Peccator*, comme on peut le voir dans notre prochaine citation.

91 Pour plus d'informations sur la pièce, se référer au chapitre suivant, et notamment au résumé : section A.2.1.2.

92 Le manuscrit fait apparaître à lui seul une vingtaine de personnages.



« PRESBYTER  
Viennes humblement.

Ouy monseigneur, surement  
Passé y ay pour verité ;  
Et vien o toute humilité  
Poursuir mon appeau pro[m]ptement.

PRESBYTER  
Plaine remission.

Ou est dame Confession ?  
Je vous pri charitablement  
Qu'o le je parle promptement  
Pour brief descharger Conscience.

PRESBYTER  
Que la puisses veoir.

Sire, je m'ouffre[r]ay pourvoir  
Affin que je la puisse veoir,  
Si c'est votre plaisir m'ouÿr  
Com humblement vous en supplie.

PRESBYTER  
Ne celer nulz.

*Benedicite.*<sup>93</sup> »

On voit ici clairement que le personnage de Presbyter (le Prêtre, personnage présent dans les autres sources de la pièce) n'a pas de vraies répliques dans notre manuscrit : nous n'avons que le demi-vers qui termine chacune de ses interventions, système qui permet à la fois de découper les répliques entre elles d'une façon aisément lisible et d'informer l'acteur des moments où il doit intervenir en l'habituant à répondre à ces expressions. Nous avons donc bien affaire à un manuscrit de rôle, et, partant, ce manuscrit fut très probablement utilisé pour préparer une représentation. On remarque par ailleurs aisément sur cette même citation le troisième critère défini, à savoir que le premier vers de l'homme rime régulièrement, quoique pas systématiquement, avec le dernier vers prononcé par le personnage qui le précède<sup>94</sup>. De plus, ce

93 Fol. 20 recto, v. 1803 à 1819. (pour une explication du système de numérotation des vers et autres éléments du texte, se référer à B.3.1)

94 Ce phénomène de rime entre le dernier vers d'une réplique et le premier vers de la suivante est connu sous le nom de *rime mnémonique*, parce qu'il a longtemps été analysé comme un indice mnémotechnique. Ce *topos* historiographique hérité du XIX<sup>e</sup> siècle a été remis en question il y a déjà quelques décennies, y compris par

dernier vers, que nous sommes convenus d'appeler *accroche*, est présenté en décalage par rapport au texte de l'homme, quatrième critère commun avec la typologie de Runnalls<sup>95</sup>.

Un autre élément distingué par Runnalls apparaît de façon assez indiscutable dans le rôle de l'Homme pécheur : les didascalies sont systématiquement présentées en marge de la colonne de texte. Que l'on se réfère par exemple au passage suivant :

« JUSTICIA  
Tu le voiz bien.

*Dyaboli loquuntur ; magna pausa pro me.*

Compassion !

OMNES DYABOLI  
N'aurons soulaz !

Harou ! Justice, hélas, hélas !  
Ceste sentence m'est moult dure !

JUSTICIA  
Tu ne puez avoir.

*Tunc recedit Peccator, et recedens dicit :*

Helas ! je doy bien desavoir  
Pour tousjours més de toute joye !<sup>96</sup> »

Dans ce passage, l'on s'aperçoit vite que le texte comporte quatre niveaux horizontaux de distribution des 'éléments textuels'. Tout à gauche, en partie dans la marge, on voit les noms des

---

Runnalls lui-même. Il a ainsi montré en quoi cette rime constitue plutôt un élément du jeu structurant des différentes versifications employées dans une pièce de théâtre, élément qui permet de présenter des phases de dialogue souple et naturel (voir Graham Runnalls, « Monologues, dialogues et versification dans le Mystère de Judith et Holofernés » dans *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen, Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, édités par Jean-Pierre Bordier, Champion, Paris, 1999), par opposition aux monologues et autres passages marqués par des formes fixes qui rendent le texte plus sentencieux, plus édifiant, en ralentissant le rythme. Véronique Dominguez a récemment consacré un article à cette rime, article où elle met en lumière à la fois son rôle de 'modérateur rythmique', et celui qu'elle joue dans les coupes pratiquées dans les textes, pratique qui attestée jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle (Véronique Dominguez, « La rime mnémonique : une expérience dramatique du vers (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », dans *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, édité par Jean-Charles Monferran, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2013).

95 Nous tentons dans l'édition de rendre cet effet, comme nous le signalons plus loin (voir section B.3.1) ; s'il souhaite un meilleur aperçu du manuscrit, le lecteur est invité à consulter la numérisation du manuscrit proposée sur la plateforme de la Bibliothèque nationale, Gallica : <http://www.gallica.bnf.fr>

96 Fol. 11 recto, v. 948 à 955.

personnages auxquels l'Homme répond ; juste après, alignée à gauche mais dans une position relativement centrale sur la page, se trouve la colonne principale de texte, qui correspond aux répliques de l'Homme. Puis, légèrement excentrées vers la droite par rapport à ladite colonne mais toujours plus ou moins au centre de la page, on distingue les accroches ; et enfin, tout à fait dans la marge de droite, on remarque les deux didascalies latines contenues dans la citation. Cette distribution peut changer au fil des feuillets, mais on retrouve toujours le même principe de différenciation horizontale des éléments qui confère au texte une grande lisibilité, même pour un œil du XXI<sup>e</sup> siècle.

Pour finir, deux autres critères de Runnalls se retrouvent dans notre rôle, portant le total des critères communs à sept : le fait qu'aucune marque de propriété ni aucune ornementation, ne soient repérable dans le texte (on n'a que des majuscules sans décoration et l'estampille de la Bibliothèque nationale,), et la largeur de la feuille. Selon Runnalls, le rôle mesure en moyenne une dizaine de centimètres de large : c'est exactement l'échelle de taille du rôle, qui en mesure précisément 10,8.

#### 1.4.2 Originalités du rôle de l'Homme pécheur parmi les manuscrits de rôle

Toutefois, comme nous l'avons annoncé plus haut, trois des dix critères de Runnalls ne sont pas applicables au rôle de l'Homme pécheur. Bien qu'elles soient minoritaires, ces caractéristiques sont d'une grande importance, non pas pour arguer contre le rattachement du manuscrit au type du rôle, mais bien pour expliquer en quoi il en constitue un représentant original, et donc intéressant. Avant même d'en venir aux critères explicitement donnés par Runnalls, nous prendrons sur nous de rappeler un caractère qu'il ne présente pas dans la liste, sans doute parce qu'il le considère comme trop évident, mais qui n'en demeure pas moins fondamental et, surtout, ne correspond sans doute pas à notre rôle : la disposition en rouleau. Les critères de Runnalls ont été écrits avec pour principal référent cette disposition, qui est effectivement majoritaire parmi les manuscrits de rôle ; or ce n'est pas le cas de celui de l'Homme pécheur, qui fut certes relié sur onglet au XIX<sup>e</sup> siècle, mais dont tout porte à croire qu'il était déjà conçu comme un format agenda dès sa copie. Les deux points de divergence qui découlent directement de ce format original permettent d'étayer cette affirmation.

Premièrement, Runnalls, tout comme Élisabeth Lalou, note comme un critère définissant le manuscrit de rôle, que ce dernier est le plus souvent écrit sur une seule face du support. Or, le rôle de l'Homme pécheur est écrit 'recto-verso'. Cette première originalité, qui peut apparaître comme une remarque de détail, nous donne tout simplement un bon argument pour affirmer que sa disposition en cahiers n'est nullement le fait d'un réarrangement postérieur à l'écriture, mais bien un trait d'origine. Sans être unique, le cas mérite d'être noté, à la fois parce qu'il est minoritaire et parce qu'il tient à un caractère essentiel du rôle : sa taille. L'aspect pratique du cahier pour un texte aussi volumineux est, en effet, la principale raison que l'on peut alléguer à cette variation du format<sup>97</sup>.

Un deuxième caractère distinguant le rôle de l'Homme des dix critères dont il est question

---

<sup>97</sup> Nous reviendrons plus en détail sur ce problème à la fin de cette section.

s'ensuit directement de la conclusion à laquelle nous sommes arrivés grâce au premier : puisqu'il ne s'est jamais présenté sous la forme d'un rouleau, notre rôle n'a certainement jamais été composé de différents morceaux collés, agrafés ou cousus entre eux, ce qui est un des critères avancés dans l'article. Aucune trace de colle, aucun trou lié à d'éventuelles coutures ou épingles, pas plus qu'une quelconque autre trace provenant d'un éventuel autre mode de rattachement ne sont décelables. Au contraire, si l'on observe le manuscrit, il devient vite évident qu'il était prévu pour former des pages à feuilletter : non seulement le texte s'arrête toujours quelques centimètres au-dessus du bas des pages<sup>98</sup> (qui sont elles-mêmes très régulières dans leurs dimensions), ce qui serait extrêmement surprenant dans le cas d'un rouleau, mais on constate également par endroits, au bas de certains feuillets, la présence de mots que l'on serait d'abord tenté d'identifier à des réclames<sup>99</sup>.

Pour reprendre notre comparaison, le troisième et dernier trait original du rôle par rapport aux critères émis par Graham Runnalls réside dans son écriture. Il désigne en effet l'écriture la plus courante pour le manuscrit de rôle comme « négligée » (*carelessly written*), et son texte comme « plein d'erreurs » (*full of errors*)<sup>100</sup>. Or, si le texte du rôle de l'Homme pécheur se révèle bel et bien positivement erratique à certains endroits, et pour le moins problématique à d'autres, force est de constater qu'il en va très différemment de son écriture, ou du moins en partie. Dans l'ensemble assez appliquée, la gothique cursive de notre manuscrit se distingue très nettement d'une écriture hâtive ou brouillonne tant que l'on s'en tient au texte proprement dit. Quelques ajouts et corrections, plus cursifs mais surtout plus petits<sup>101</sup>, troublent la lisibilité du texte, mais seulement par endroits. Comme souvent, le scribe était sans nul doute un professionnel de l'écriture. En revanche, lorsqu'on en arrive aux didascalies latines, les choses se compliquent, à tel point qu'il semble par moments légitime de se demander si l'on a affaire à une seule main ou plusieurs. Le niveau de cursivité s'élève, tout en s'ajoutant aux difficultés que

98 À l'exception notable de deux des réclames.

99 Au bas des fol. 7 verso, 23 verso, 33 verso. Rappelons que ce terme désigne le fait que le début du texte d'une page soit indiqué en bas de la page précédente. Cela permettait notamment de vérifier l'assemblage des cahiers d'un manuscrit ou d'un imprimé avant de relier l'ouvrage. Pour plus de détails sur ces réclames, cf. *infra*, section 2.3.3.

100 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 376.

101 Voir notamment v. 1179-1180.

posent occasionnellement l'onglet<sup>102</sup>, les restaurations et l'effacement progressif de l'encre<sup>103</sup>. Il est évident que ces trois derniers 'facteurs d'illisibilité', qui ne sont pas dûs à l'écriture elle-même, ne sauraient être pris en compte dans la comparaison. La difficulté supérieure de ces didascalies latines est donc réelle ; toutefois elle n'atteint qu'exceptionnellement un niveau proche de l'illisible, et souvent à cause de facteurs extérieurs à l'écriture elle-même. Les corrections, quand à elles, sont en bon nombre, mais loin d'être envahissantes ; en revanche, la langue du rôle s'avère plus problématique.<sup>104</sup> De façon générale, eu égard à ce dernier critère, on peut donc conclure que l'Homme pécheur semble se démarquer de la plupart des autres manuscrits de rôle par la qualité de sa calligraphie. Certes, elle est parfois plus précipitée, plus lourdement abrégée<sup>105</sup>, mais de tels passages restent minoritaires.

Pour conclure, la comparaison entre un type et l'une de ses réalisations matérielles, l'un de ses représentants, offre certes un grand nombre d'aperçus intéressants, mais il paraît tout aussi souhaitable de comparer le rôle directement à d'autres manuscrits du même type, afin de revenir brièvement à quelques faits fondamentaux qui permettront de mettre en valeur son originalité. L'appendice publié par Élisabeth Lalou à la suite de son article sur les rolets offre un corpus d'éditions<sup>106</sup> qui permet de jeter un regard comparatif à la fois rapide et global, mais il faut aussi se référer à un autre rôle célèbre, celui de sainte Barbe. Ce fragment de rôle comporte des similarités frappantes avec celui de l'Homme : son écriture est particulièrement posée, et il se présente sous la forme de cahiers. Runnalls en déduit que c'est l'ampleur du rôle, qui ne consiste cependant 'que' de treize folios, qui est à l'origine de cette présentation inhabituelle<sup>107</sup>. Jacques Chocheyras, qui l'a découvert et édité dans le cadre de ses recherches sur le théâtre en Savoie<sup>108</sup>, donne pour mesure 18 x 14,5 cm, ce qui donne un manuscrit plus petit et moins étroit que celui de l'Homme, mais

102 Voir par exemple la didascalie D 36, fol. 36 r (pour un récapitulatif des didascalies et de leurs correspondances en termes de vers, voir la table des didascalies proposée dans les compléments de lecture).

103 Pour un exemple de ces deux derniers cas de figure, voir D 35 et D 36, fol. 36 r : la restauration, pour nécessaire qu'elle ait pu s'avérer, cache sans doute un deuxième mot (sans doute 'mihi') dans la première, comme en témoignent quelques traits survivants, et elle complique encore la lecture de la seconde.

104 Pour quelques exemples, cf. infra, section B.2.1

105 Ce trait viendrait d'ailleurs confirmer, quand bien même il le faudrait, que le scribe était un professionnel. Son usage courant des abréviations latines plaide sans grande ambiguïté pour un clerc (au sens général de 'personne lettrée'). Soit dit en passant, cela suppose également que l'acteur était capable de les déchiffrer.

106 Élisabeth Lalou : « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*, appendice ('Édition de quelques rolets'), pp. 63 sqq.

107 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 377.

108 Jacques Chocheyras, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI<sup>ème</sup> siècle, avec des fragments inédits*, Droz, Genève, 1971.

n'évoque pas d'autre caractéristique codicologique. À la lecture du texte, nous y retrouvons certains éléments qui distinguent le rôle de l'Homme pécheur des rôles édités par Élisabeth Lalou, mais pas tous. Ces éléments qui établissent des différences entre les rôles connus que nous allons détailler pour mettre en perspective les caractéristiques de celui du Pécheur.

Quelques traits anecdotiques tout d'abord : l'apparition du nom des personnages. La mention de 'Homo' au début du rôle de l'Homme trouve son équivalent dans ceux de Tripet, de saint Simon, du Pêché, de Morena et de Dieu, mais pas dans ceux de Barbe<sup>109</sup> et de Pericant. En revanche, aucun de ces rôles ne mentionne le nom des autres personnages qui parlent : tout ce que nous avons, c'est la fin de leurs répliques. Les interlocuteurs de l'Homme, eux, ont un nom – ce qui n'est pas un mince avantage pour l'identification et pour l'étude. En cela, ce rôle est le manuscrit de son type qui, en termes de mise en évidence de l'enchaînement des actions et de différenciation des divers éléments à prendre en compte pour le jeu, s'approche le plus de la précision et de la clarté du livre de conduite de la *Passion* de Mons<sup>110</sup>. Mise à part la référence systématique aux personnages qui disent les répliques, cet *abrégé*, qui nous livre en détail le déroulement de la pièce, présente d'autres points communs fondamentaux avec le rôle : abréviation des répliques, didascalies mises en valeur (encore mieux, grâce à sa largeur supérieure qu'il met entièrement à profit). Dans le rôle de l'Homme pécheur, ême si nous disposons d'autres sources pour la pièce, cette répétition des noms donne au texte plus de points de comparaison et de réflexion. Ce fait, qui semble anodin, est donc d'une grande importance pour un rôle, et il nous semble tout à fait caractéristique de la 'stabilité' et de l'envergure assez exceptionnelles de celui de l'Homme pécheur.

Non moins caractéristique est la présence de didascalies et de signes divers dans ce rôle. Elles sont certes loin d'être omniprésentes, mais un simple coup d'œil aux rôles édités par É. Lalou, qui n'en présentent aucune, nous montre qu'il faut déjà considérer comme heureux qu'il y en ait ne serait-ce qu'un petit nombre. Le rôle de Barbe, cette fois, se distingue également ; les didascalies qu'il propose ont d'ailleurs l'intéressante caractéristique de se présenter sous une forme mi-française, mi-latine, alors que l'Homme de notre rôle est dirigé par une grande majorité de didascalies en latin<sup>111</sup>.

109 Jacques Chocheyras signale que les noms de personnages qu'il donne « représentent des conjectures ». *Ibid.*, p.93.

110 Édité par Gustave Cohen : *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en juillet 1501*, librairie Istra, Strasbourg, 1925.

111 Voir notre table des didascalies, dans les compléments de lecture.

Si les didascalies ne le distinguent pas absolument, son caractère plus distinctif réside dans les autres marques marginales qu'il présente. Pieds de mouche, numérotation d'origine, réclames sont autant d'éléments supplémentaires<sup>112</sup> qui pourraient aider à relier ce manuscrit à d'éventuels « frères » issus de la même représentation si jamais on en retrouvait, et laissent de toute façon matière à réflexion. On voit bien que comparés aux autres, ces deux rôles offrent beaucoup de points d'intérêt, de prises pour la réflexion ; en outre, celui de l'Homme se distingue encore par la constance des informations qu'il offre.

La caractéristique centrale du rôle de l'Homme pécheur, comparé à ses pairs, est donc son ampleur. Sans doute sa taille nécessitait-elle plus de points de repère, plus d'outils de mémoire et de jeu, et il faut sans doute considérer que les noms des autres personnages sont des outils à la fois de mémorisation et de repérage visuel dans les trente-sept feuillets du texte. Les didascalies, de même, sont certes des consignes à retenir, mais il ne semble pas absurde d'imaginer qu'elles pouvaient également constituer des repères – telle scène où le personnage accomplit telle ou telle action devenant plus aisément localisable grâce à une didascalie qui constitue aussi une rupture graphique sur la page. C'est particulièrement net dans le cas de *Stultus despoliet Peccatorem*<sup>113</sup>, mais le reste des indications scéniques n'en constitue pas moins systématiquement un ajout assez bien différencié du texte, soit par la disposition soit par d'autres moyens<sup>114</sup>. Sans s'étendre plus sur les didascalies ici, ce qui nous permet de les trouver aussi nombreuses et fournies, et ce qui rend le rôle aussi exceptionnel parmi ses pairs français et même européens, c'est aussi et avant tout le simple fait de compter plus de trois mille vers<sup>115</sup>. Par comparaison, la longueur des fragments édités par É. Lalou ne dépasse pas les 144 vers (pour le plus long, celui de Pericant), et celle du fragment du rôle de Barbe est aussi largement inférieure<sup>116</sup>. Il semble bel et bien que le rôle de l'Homme, lui, soit complet, même si paradoxalement il se termine sur la réplique d'un autre personnage. Comme on le verra, on peut être à peu près sûr qu'il couvre la totalité de l'action du personnage telle qu'elle était arrangée dans la pièce représentée, du passage à l'âge adulte à la mort. Un doute est cependant permis : le manuscrit se termine sur une réplique de Conscience, sans autre mention lisible, même une didascalie ; on sait de plus que la pièce imprimée ne s'arrête

112 Voir, pour un examen de ces signes, la section A.2.3.3

113 D 21, fol. 13 r.

114 Pour une étude plus détaillée des didascalies, voir plus loin, section A.2.3.2.

115 3400 exactement . À titre indicatif, le rôle de l'Homme pécheur est donc environ deux fois plus long qu'une pièce classique de dimensions modestes comme l'*Andromaque* de Racine (environ 1650 vers).

116 À peu près le tiers en nombre de folios, et une vingtaine de vers par page, contre cinquante environ pour le rôle de l'Homme.



pas à la mort du Pêcheur, qui passe encore brièvement par une hypostase supplémentaire – l'Âme du Pêcheur. Il n'est pas impossible que l'Âme ait été représentée dans la pièce, et peut-être jouée par le même acteur, et donc sans doute contenue sur le même manuscrit. Mais même dans ce cas, la partie perdue du rôle serait probablement minimale<sup>117</sup>.

À défaut de pouvoir affirmer avec certitude que le manuscrit est complet, son ampleur exceptionnelle permet de tracer le parcours du personnage de l'Homme à l'échelle de la pièce, telle qu'elle fut sans doute jouée un jour (ou plutôt quelques jours) à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou au début du suivant. Combinée aux autres traits que nous avons mentionnés, cette envergure unique dans les manuscrits de rôles français permet de dessiner ce qu'on serait tenté d'appeler une belle constance, une belle 'solidité' du texte, qui donne les moyens de mieux le comprendre et de le faire dialoguer de façon presque systématique avec l'autre témoin fondamental de la pièce : l'imprimé.

Avant de convoquer cet autre témoin qu'est l'imprimé, peut-être faut-il se demander ce que nous apportent tous ces instantanés du rôle, pris sous deux principaux angles (celui de ses caractéristiques propres, et celui de sa 'famille' de manuscrits). La principale question qui en découle est la suivante : puisqu'on a mis en lumière l'originalité de ce rôle, voire son caractère exceptionnel, quels usages, au sens large du terme, ont pu être faits de ce manuscrit ? Exceptionnellement long, globalement bien présenté et bien écrit, pensé dès le départ dans un format 'livresque', le rôle de l'Homme pécheur étonne. Runnalls a émis l'hypothèse que la longueur du rôle de Barbe était la première cause de sa bonne présentation<sup>118</sup>, et cette hypothèse semble assez probable. Nous savons que les rôles étaient utilisés pour apprendre le texte, sans doute aussi pour le répéter ; qu'ils aient été utilisés pour jouer semble moins probable, si l'on se réfère à l'argumentation d'Élisabeth Lalou. Il semble ainsi que jouer « sans rôle » soit la marque du bon comédien<sup>119</sup>, et l'on sait par ailleurs que les acteurs qui oubliaient leur texte et

117 Voir, pour éclairer tout ce paragraphe, le résumé de la pièce, 2.1.3.

118 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 377.

119 Élisabeth Lalou, « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 58. L'autre question qui se pose dès lors est : y avait-il de mauvais acteurs dans des productions comme la pièce dont provient le rôle de l'Homme pécheur, et si oui, y en avait-il beaucoup ? D'apparence naïve, cette question n'est pas sans importance ; elle est liée au problème des motivations de cette activité. Pourquoi un individu décide-t-il de s'engager à jouer un rôle comme celui de l'Homme pécheur à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle ? Mieux formulée sans doute, cette question en rejoint une autre – celle de la caractérisation sociale du jeu. Professionnalisme et amateurisme, qui forment aujourd'hui une alternative omniprésente mais déjà quelque peu

prononçaient des phrases vides de sens s'exposaient aux railleries du public. Graham Runnalls cite même la déception causée par les dernières représentations des Confrères de la Passion parisiens comme l'un des facteurs possibles de l'interdiction proférée à leur encontre en 1548<sup>120</sup>. Dans un monde où l'apprentissage par cœur tenait toujours une place non négligeable dans l'éducation des élites qui, pour une bonne partie, prenait en charge ce genre de rôles<sup>121</sup>, un rôle de 3400 vers n'effrayait sans doute pas autant qu'on pourrait le croire, et il est tout à fait plausible qu'un seul acteur ait été chargé de le tenir. Au reste, les pièces du volume de l'Homme pécheur, nous le verrons, n'étaient pas rares à l'époque. Enfin, si l'on accepte comme plus probable que les acteurs aient appris le texte, il faut rappeler que nous avons ici affaire au rôle principal de la moralité, et il paraît donc peu plausible qu'on l'ait confié à un comédien incapable de retenir le sien... Toutefois, les conventions du théâtre de l'époque, parfois surprenantes pour nous<sup>122</sup>, doivent nous inciter à la prudence. Un, plusieurs acteurs ? Avec, sans le rôle ?

Mieux vaut sans doute laisser la question ouverte, avec une probabilité légèrement supérieure en faveur d'un seul acteur connaissant le texte par cœur. Plutôt que d'essayer à tout prix de trancher d'aussi vastes problèmes<sup>123</sup>, et surtout faute de documents d'archives permettant de relier le rôle à une personne en particulier, on pourra se contenter de remarquer que pour un manuscrit censé être résolument tourné vers la pratique, le rôle de l'Homme pécheur montre une clarté et un état de conservation assez remarquables. Son état matériel excellent, et ce malgré la finesse du papier, suggère qu'il a été précieusement recueilli et conservé après la représentation. Avait-on prévu de le conserver dès sa rédaction, d'où son impressionnante netteté ? Difficile à dire, d'autant plus que la reliure sur onglet signifie que les traces du conditionnement originel de l'objet, tout autant que celles d'une éventuelle étape intermédiaire (une première reliure, par exemple faite de ficelles

---

artificielle, sont-ils des catégories valables au Moyen Âge ? Il est bien moins surprenant de penser, comme l'historiographie récente tend à le suggérer, qu'on ait pu faire ce genre d'effort dans le cadre d'une activité d'acteur occasionnelle mais qui fait partie des sources de rémunération. Voir la mise au point de Marie Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales* 59, automne 2010.

120 Graham A. Runnalls, « Drama and community in late medieval Paris », dans *Drama and Community: people and plays in Medieval Europe*, Brepols, Turnhout, 1999, édité par Alan Hindley.

121 Même si la distribution des rôles de Châteaudun (G. A. Runnalls : « Le Mystère de la Passion de Châteaudun de 1510 : les acteurs », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*) nous montre que les acteurs principaux ne sont que rarement les plus haut placés sur l'échelle sociale, il est clair qu'ils étaient des gens éduqués. Comment lire les didascalies latines abrégées dont nous parlions plus haut sans une éducation de clerc ?

122 Voir par exemple la pratique du promptage : Philip Butterworth, « Prompting in full view of the audience : a medieval staging convention », dans *Drama and Community...*, *op. Cit.*, édité par Alan Hindley.

123 Notamment sur les pratiques de répétition et les pratiques scéniques. Pour un point sur les sources et méthodes disponibles de l'histoire des acteurs au Moyen Âge, qui reste largement à écrire, consulter également Marie Bouhaïk-Gironès : « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *op. cit.*.

comme le rôle de sainte Barbe), ont de grandes chances d'être au mieux cachées, mais très probablement détruites. Il faut bien entendu envisager toutes les possibilités, mais la prudence reste de mise. S'il est peu probable, au vu de son excellente condition, qu'on ait *employé* ce manuscrit comme un objet jetable et à « recycler », que ce soit avant ou après la représentation, cela ne signifie pas pour autant qu'il ait été confectionné dans l'optique d'une conservation à long terme, quel qu'en soit le motif – emploi pour réécriture, conservation comme souvenir ou autre. Peut-être faut-il tout de même y voir un argument à l'appui de la thèse d'Élisabeth Lalou selon laquelle les rôles n'étaient pas par nature jetables<sup>124</sup>. De même, s'il n'est pas impossible que l'on ait employé ce manuscrit sur scène, l'usage le plus évident reste l'apprentissage, et éventuellement la répétition.

---

124 Élisabeth Lalou : « Les rolets de théâtre : étude codicologique », dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 57.

## 2. LE NAF 6514, UN TÉMOIN POUR LA MORALITÉ L'HOMME

### PÉCHEUR

#### 2.1 Un témoin pour la pièce : manuscrit et imprimé

Comme nous le mentionnions plus haut, le rôle de l'Homme correspond à l'un des principaux personnages d'une pièce de théâtre connue sous le nom de l'Homme pécheur.

Cette pièce nous est parvenue sous diverses formes : à ce jour, les traces que nous en avons incluent le rôle de l'Homme bien évidemment, mais aussi deux représentations mentionnées en archives et trois éditions imprimées, dont l'une fait référence à une troisième représentation

différente des deux autres. Si nous accordons notre confiance à cette mention, cela donne trois imprimés, trois représentations avérées et un rôle. Une fois de plus, nous tenterons un rapide tour d'horizon de ces attestations pour voir en quoi elles peuvent nous aider à comprendre le rôle, mais également suggérer quelques perspectives, quelques champs de recherche que le rôle pourrait aider à explorer, notamment s'il est mis en relation avec ces autres mentions de la pièce, et particulièrement l'imprimé.

### 2.1.1 Les éditions imprimées

Louis Petit de Julleville inventorie dans son *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*<sup>125</sup> cinq éditions de *l'Homme pécheur*. Nous les présentons avec les informations qu'il donne, et les compléments, précisions et corrections que nous avons pu rassembler. Nous avons notamment pu référencer une édition supplémentaire, mais l'une des éditions qu'il donne n'a pu être retrouvée. Toutes ont en commun des caractéristiques typographiques assez semblables (caractères gothiques, deux colonnes) ; elles sont soit in-folio, soit in-4°.

a. Celle d'Antoine Vérard, à Paris, qui est considérée comme la plus ancienne bien qu'elle ne porte aucune date. Depuis Petit de Julleville<sup>126</sup> on la date au plus tôt des environs de 1494 ; elle date en tout cas d'un moment où Vérard demeure sur le pont notre-Dame (il y reste jusqu'à 1499). Cette édition a pour notable particularité de citer sur sa page de titre « l'omme pecheur par personnages (...) nagueres joué en la ville de Tours », représentation qui n'est connue par aucune autre source. Elle est aujourd'hui conservée à la British Library<sup>127</sup>, et a été éditée en fac-similé par Werner Helmich<sup>128</sup>. C'est l'édition que nous prendrons comme référence.

125 Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886

126 *Ibid.*, p. 72

127 British Library, IB. 41213.

128 Werner Helmich (éditeur), *Moralités françaises*, Slatkine, Genève, 1980, t. I.

b. L'édition Guillaume Eustache, parisienne également, qui ne porte pas non plus de date, est nommée « l'omme pecheur par personnages, joué en la ville de Tours » ; elle est conservée à la Bibliothèque nationale<sup>129</sup>. Cette référence à la même représentation, ajoutée aux similitudes plus que frappantes entre les deux éditions, mène à croire que l'édition suit d'assez près celle de Vérard. Eustache est actif de 1497 à 1535<sup>130</sup>, donc elle ne saurait précéder 1497, mais il reste difficile de savoir si elle suit ou précède celle de Pierre le Dru<sup>131</sup>. Petit de Julleville précise qu'il a relevé les noms des personnages sur cette édition, pour un total de soixante-deux.

c. L'édition de Pierre le Dru, elle aussi parisienne, est nommée « l'omme pecheur par personnages, joué en la ville de Tours », datée de 1508<sup>132</sup>, conservée au département des Manuscrits<sup>133</sup>.

d. L'édition de la veuve Trepperel avec Jehan Jehannot, toujours à Paris, conservée à la Bibliothèque nationale<sup>134</sup>, doit être datée de la période d'activité de la veuve Trepperel, c'est-à-dire entre 1511 et 1525, et plus précisément de sa période d'association avec Jehannot, son gendre : jusqu'à 1517<sup>135</sup>. Fait intéressant, la page de titre mentionne plus de détails : « L'Homme pecheur par personnaiges joué à Tours. C'est assavoir la terre et le limon qui engendrent l'adolescent. Et est à LXiiii personnaiges ».

e. Une deuxième édition par la veuve Trepperel et Jehan Jehannot, que Julleville donne pour datée de 1529. Cette date se situe en-dehors de l'exercice de la veuve Trepperel, et nous n'avons pas retrouvé cet imprimé.

f. En revanche, nous en avons trouvé un autre, édité non pas par la veuve de Jean

129 BNF, Rés. YF 27, accessible en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111263h.r=1%27homme+p%C3%A9cheur+par+personnages.langEN> (consulté le 18/08/2014).

130 Voir la notice du Thesaurus du CERL, en ligne : <http://thesaurus.cerl.org/record/cni00007206> (consulté le 18/08/2014).

131 Ces points de détail, qui ne concernent que de loin le manuscrit, gagneraient à être éclaircis en approfondissant l'histoire professionnelle et familiale de ces imprimeurs.

132 On remarquera que c'est la seule des éditions connues du texte à porter une date.

133 BNF, Manuscrits, fonds Rothschild

134 BNF, Rés. YF 127

135 Thesaurus du CERL, en ligne : <http://thesaurus.cerl.org/record/cni00011737> (consulté le 18/08/2014).

Trepperel mais par Trepperel lui-même, donc antérieur au précédent ; Trepperel est actif à l'adresse en question, rue neuve Notre-Dame à Paris, de 1504 à 1511. Cette édition est également conservée à la Bibliothèque nationale<sup>136</sup> ; elle porte le titre « L'Homme pecheur par personnaiges joue nouvellement. C'est assavoir la terre et le lymon qui engendrent l'adolescent. Et est a.lxiii. Personnaiges. »

Que retenir de cette liste d'éditions imprimées ? Tout d'abord, leur nombre : au moins cinq éditions en une vingtaine d'années, ce qui est l'indice d'un certain succès. On comprend mieux que la pièce ait pu être montée dans une version assez complète, et donc longue et coûteuse, ce que laisse supposer le rôle de l'Homme tel que nous le détenons<sup>137</sup>. Mentionner une représentation est une pratique courante dans l'imprimé théâtral de l'époque, ce qui doit nous faire conclure qu'elle est efficace du point de vue publicitaire et commercial. Reprise par presque toutes les éditions, la représentation à Tours avait dû marquer les esprits ; peut-être est-ce la raison qui pousse la veuve Trepperel à changer le titre initialement adopté par feu son mari (édition f) pour préciser que la représentation qui était désignée par les mots « joué nouvellement. » est bien celle de Tours. Une autre interprétation serait d'imaginer que la pièce a été rejouée entre temps, et que c'est sur cette nouvelle représentation (peut-être, comme on le verra, à Orléans en 1507) que Trepperel a d'abord voulu jouer, pour se rendre compte ensuite, soit que la pièce n'avait pas vraiment marqué les esprits, soit que celle de Tours quelques années auparavant restait malgré tout la référence. Par ailleurs, un autre problème se pose : cette édition propose soixante-quatre personnages, alors que Julleville n'en répertoriait que soixante-deux pour l'édition Eustache – laquelle, pourtant, se réclame également d'une représentation à Tours.

Faut-il en conclure que la ville de Tours avait décidé de renouveler l'expérience, en demandant à un fatiste de rajouter deux nouveaux personnages ? Il ne serait guère vraisemblable d'affirmer que les fatistes, éditeurs et spectateurs médiévaux accordaient une telle importance au compte des personnages de pièces longues de quelques dizaines de milliers de vers, et tenaient *mordicus* à en ajouter un ou deux. Il ne semble pas beaucoup plus convaincant d'expliquer ces deux personnages supplémentaires par la volonté de vendre mieux que les autres éditeurs. Sans doute cette précision tien-elle donc plutôt à une mention à la fois publicitaire et informative présente sur la page de

---

136 BNF, Rés. P YF 621.

137 Nous reviendrons plus loin sur les représentations de la pièce : voir section A.2.2.

titre, l'équivalent d'une quatrième de couverture en quelque sorte. Il semble tout aussi logique, si l'on se place du point de vue de Trepperel, de rappeler aux acheteurs potentiels qu'ils ont bel et bien entendu parler d'une pièce où l'on voyait l'homme sortir de la Terre (avec peut-être un mémorable effet audiovisuel de la part du maître des secrets), plutôt que de « l'homme pécheur par personnages », titre plus livresque et sans grande originalité. La même logique vaut pour ceux qui ne connaissent pas la pièce, dont la curiosité serait potentiellement titillée par cette référence évasive à son contenu.

Ces remarques nous amènent plus généralement à évoquer la question fondamentale du rapport entre une pièce et un manuscrit, question qui se pose pour le rôle de l'Homme puisque nous disposons, comme on vient de le voir, de plusieurs imprimés du même texte.

Envisagée sous l'angle publicitaire, cette question porte à la fois sur la nature spectaculaire et/ou textuelle des gigantesques pièces à sujet religieux comme *L'Homme pécheur*, qui ne nous sont parvenues que sous la forme d'imprimés austères, et sur le rapport au public que ce théâtre entretient. Il ne va pas de soi que le théâtre soit reproduit en masse pour être lu, et l'époque où *L'Homme pécheur* est imprimé est justement celle du développement à la fois de l'imprimerie, et de son utilisation pour diffuser des textes théâtraux. Il ne semble pas non plus vraisemblable que le public qui va voir une pièce comme *L'Homme pécheur* devienne un marché de lecteurs suffisant pour rééditer une demi-douzaine de fois un texte de vingt-deux mille vers : il y a là un lectorat spécifique.

Dans son article sur le théâtre à Paris, Graham Runnalls faisait remarquer que la nature quelque peu problématique du théâtre parmi les genres littéraires entraîne un rapport au public tout aussi paradoxal : confidentiel la plupart du temps, son audience au moment où il est joué devient l'une des plus larges qu'un texte littéraire puisse avoir<sup>138</sup>, composée de « *every man and woman* », clerics comme illettrés<sup>139</sup>. Seule la prédication, dont l'historiographie n'a pas manqué d'explorer la relation riche et complexe avec le théâtre<sup>140</sup>, peut prétendre régulièrement à une telle audience, à

138 Comme le note Graham Runnalls : « C'est dans l'intention d'encourager un auditoire aussi nombreux que possible qu'en règle générale on ne jouait que les dimanches et fêtes, c'est-à-dire, les jours où la plupart des gens chômaient. ». « L'évolution des Mystères français », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 43.

139 Graham A. Runnalls, « Drama and community in late medieval Paris », dans *Drama and Community...* *op. cit.*, édité par Alan Hindley, p. 21-22.

140 Sur ce sujet, à la fois complexe et très étudié, voir notamment le recueil édité par Marie Bouhaïk-Gironès et Marie-Anne Polo de Beaulieu : *Prédication et Performance du XII<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècles, études réunies Par Marie*



la fois par le nombre<sup>141</sup> et la diversité de ses auditeurs. Cependant, dans quelle mesure ce trait fondamental du théâtre de l'époque reste-t-il pertinent une fois que le texte passe à l'écrit ? Une partie de la réponse semble évidente : dans la mesure où ce public sait lire ou non. Cette différenciation est plus socio-culturelle qu'économique puisque, comme le fait remarquer Runnalls, un texte de théâtre imprimé ne coûte pas beaucoup plus cher qu'une entrée et que les deux sont à portée d'une large part de la société<sup>142</sup>. De façon générale le phénomène des grands cycles théâtraux grandit en même temps que celui de l'imprimerie, dont l'édition de textes comme *L'Homme pécheur* participe également : il paraîtrait discutable d'étudier d'emblée jeu et édition comme deux phénomènes distincts. C'est l'une des questions auxquelles le rôle dont nous disposons peut permettre de répondre, en nous permettant de confronter un texte qui se place du côté scénique à un texte édité, mais faisant continuellement référence à la scène.

Le vaste problème du jeu et de l'édition se situe au carrefour de plusieurs champs de recherche eux-mêmes très larges<sup>143</sup>, et dont un premier repérage a été effectué pour les Mystères, toujours par Graham Runnalls<sup>144</sup>. Rappelons simplement que les éditions décrites plus haut mettent en avant la mention du spectacle : elles ne se présentent aucunement comme une réelle alternative à la scène mais plutôt comme son prolongement, ou son substitut pour ceux qui n'ont pas vu jouer ce qu'il faut visiblement appeler une pièce à succès. Nous savons certes que les imprimeurs n'hésitaient nullement à modifier les textes, pas plus que les fatistes eux-mêmes d'ailleurs, comme le suggère la mention des soixante-quatre personnages chez Trepperel. Il ne s'agit donc pas d'affirmer que ce texte est celui de la pièce ou même qu'il en est très proche, car ce renvoi continuel à la pièce jouée « naguères en la ville de Tours » est sans doute, au moins en partie, fictif. Il faudrait plutôt l'observer à travers le prisme de l'*ethos* que l'éditeur s'attribue, quel discours accompagne son édition, et en quoi cela peut nous aider à comprendre à quel usage l'imprimé se destine. Documenter ce point en détail demanderait sans doute de dépasser la seule pièce qui nous occupe pour aller, là encore, vers une investigation très fournie du corpus afin de dégager des

---

*Bouhaïk-Gironès et Marie-Anne Polo De Beaulieu*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

141 Runnalls estime à environ 5000 le nombre possible de spectateurs de la passion de Châteaudun. G. A. Runnalls, « le mystère de la *Passion* de Châteaudun de 1510 : les acteurs », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*

142 Runnalls cite le chiffre de 2 deniers par jour pour l'admission à Châteaudun (« le mystère de la *Passion* de Châteaudun de 1510 : les acteurs », *ibid.*) ; chiffre comparable à celui de 3 deniers qu'il avance comme le prix le plus bas des imprimés de Colomb (« The book market in early sixteenth-century France », *ibid.*).

143 Par exemple le public et la réception du théâtre, l'édition et la diffusion des pièces imprimées, les influences réciproques entre scène et imprimerie.

144 G. A. Runnalls, *Les Mystères français imprimés. Une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Âge français suivie d'un Répertoire complet des mystères français imprimés*. Champion, Paris, 1998

« lignes de conduite » chez les éditeurs de théâtre. Il n'en reste pas moins essentiel d'évoquer cet aspect de l'édition car il doit être pris en compte si l'on veut employer le texte imprimé comme une aide, ou surtout un point de comparaison, pour mieux comprendre le rôle. Si l'on évoque par exemple le titre des éditions, *L'homme pécheur par personnages*, on voit qu'il n'est pas excessivement ambigu. Il s'agit clairement de donner à lire non pas tant un *texte* de théâtre qu'un jeu imagé, une *pièce* de théâtre, avec tout le travail imaginaire que cela suppose, et ce, même si c'est aussi une pièce à méditer, à garder au chevet de son lit : impossible de la lire en une seule journée, il faut donc y revenir à plusieurs reprises. Le Prologue, ensuite, tel que l'édition le donne, ne fait aucune allusion au fait que le texte soit imprimé. En résumant l'argument au début, puis en demandant une indulgence qui est clairement celle du public car elle concerne toute « faute de faire ou de dire<sup>145</sup> », puis en menant une prière collective à la fin, ce Prologue donne nettement l'impression que le texte a juste été copié sur l'original de la représentation, et mis sous presse. L'éditeur semble donc bien, au vu de ces deux éléments très simples, maintenir dans sa publication la 'fiction' d'un texte issu directement de la représentation, mais faute d'avoir l'original de la représentation de Tours, ou même faute de savoir si le rôle dont nous disposons serait par hasard celui de cette représentation, nous n'avons aucun moyen de vérifier à quel point cette 'fiction' peut cacher ou non un remaniement du texte. De même, il semble difficile de dire, sans étendre l'étude à un corpus bien plus large, dans quelle mesure cette 'fiction' elle-même constitue une convention entre l'éditeur et son public ; public dont il est de toute manière peu probable qu'il ait majoritairement adopté face au texte une démarche de philologue.

S'il faut, par conséquent, se défier de cette 'fiction' en la considérant comme une bonne raison de réfléchir avec prudence, cela ne doit pas nous dissuader de mettre en regard manuscrit et imprimé. L'un des intérêts majeurs du rôle de l'Homme pécheur, dans le champ des textes théâtraux du Moyen Âge tel qu'il nous est parvenu, est de rendre possible dans des termes relativement privilégiés la comparaison entre un texte donné à lire et un texte lui-même joué, pour la même pièce et dans une échelle temporelle assez restreinte<sup>146</sup>. De façon plus immédiate, dans une optique éditoriale, l'imprimé nous permet de trouver des réponses relativement solides à une grande partie des problèmes de compréhension posés par le rôle en ce que, comme nous allons le voir, son intrigue permet de replacer en contexte la majeure partie des répliques.

145 Édition Vêrad, & x verso.

146 Le filigrane date le papier du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, et l'édition la plus précoce date d'avant 1499

### 2.1.2 Présentation du résumé de la pièce

Nous disposons, notamment par Petit de Julleville<sup>147</sup>, de quelques synopses de l'Homme pécheur. Cependant, l'argument tel qu'il est donné par ces sources est loin d'être assez détaillé pour soutenir une comparaison sérieuse et systématique avec le manuscrit : nous avons donc entrepris de résumer la pièce en détail, dans l'intention de mettre en relation l'argument du manuscrit NAF 6514 avec celui des imprimés dont nous disposons pour la moralité de l'Homme pécheur par personnages, et dont nous venons de donner une liste.

Il faudrait, pour bien faire, comparer toutes les éditions au manuscrit afin de déterminer si l'une d'entre elles en est plus proche que les autres. Cet objectif est cependant peu réaliste. Aussi, en nous fondant sur la datation approximative donnée par les filigranes (1475-1505), nous avons choisi de mener ce travail sur l'édition qui nous paraît la plus ancienne : l'édition d'Antoine Vérard., qui date d'avant 1499. Un regard moins détaillé a également été jeté sur l'édition Eustache, avec une conclusion très simple : elle semble identique à celle de Vérard presque mot pour mot, mais pas lettre pour lettre. Les graphies divergent, mais le texte est identique, ou presque, comme on peut le voir dans l'exemple suivant, donné à titre indicatif :

---

147 Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 73.

(...) Quant je remire entierement  
 Ce que m'apert du firmament,  
 Qui tant est cler luisant et fin  
 Sans nul commencement ne fin  
 Ainsi que ymaginer je puy  
 Et en moi concepvoir [le] puis  
 Pence[r] o grande ad[mir]acion,  
 Bien en sa situacion,  
 Qui toute la terre environne,  
 Tout ce bien grant cause me donne  
 De me merveiller par expres !  
 Et quant en moi regarde après  
 Les chouses luyantes et cleres  
 Dont il est en plusieurs manieres  
 Oerny tres\_merveilleusement  
 De tres\_grant ennoblissement,  
 Et encores plus me merveille Je  
 regarde en moy l'impairille  
 Beaul[t]é [d]u Souleil claire et fine  
 Qui toute la terre enlumine,  
 La eschauffe et fait fructueuse ; Et  
 puy la beaulté merveilleuse  
 Et grant lumiere de la Lune,  
 Qui tantoust croist tantoust  
 de[fr]une,  
 Et fait la nuyt, qui est pour pure  
 Verité de soy mesmes obscure,  
 Estre clere, belle et luyante,  
 Ou au moins telle apparessante ;  
 Et les estoilles fais je aussi,  
 Qui tant sont belles, et ainsi  
 Regarde tous leurs movemens.  
 En moy grans esbahyssemens  
 Je prens, quant au vray recenser (...)

(...) Quant ie recorde entierement  
 ce qu'il mapert du firmament  
 tant fin reluyant clerement  
 et si ne voy  
 En luy fin ne commencement  
 ainsi que ie puis proprement  
 speculer en mon pensement  
 en grant esmoy  
 merveillé suis quant i'aparçoy  
 la situacion de vroy  
 du firmament en hault paroy  
 qui environne  
 toute la terre qui me donne  
 comme d'admiracion bonne  
 par expres et puis m'abandonne  
 maintes manieres  
 De regarder les choses cleres  
 reluyantes fines et cleres  
 dont le ciel en maintes manieres  
 tresmerveilleuses  
 est aorne de tresprecieuses  
 nobles et moult delicieuses  
 a regarder tresgracieuses  
 Et puis apres  
 ie mesmerveille par expres  
 de la beaulte dont me repais  
 du Soleil et son interpres  
 treshaultement  
 dont la clarté tant finement  
 reluyt et donne eschauffement  
 a la terre enluminement  
 et fructueuse  
 la fait et tresfort plantureuse  
 et puis la beaulte merveilleuse  
 de la lune tant honnoreuse  
 luyant et fine  
 qui l'ung jour croist l'autre  
 decline(...)

(...) Quant ie recorde entierement  
 ce qu'il m'appert du firmament  
 tant fin reluyant clerement  
 et si ne voy  
 En luy fin ne commencement  
 ainsi que ie puis proprement  
 speculer en mon pensement  
 en grant esmoy  
 m[e]rveillay suis quant i'aparçoy  
 la situation de vroy  
 du firmament en hault paroy  
 qui environne  
 toute la terre qui me donne  
 comme d'admiracion bonne  
 par expres et puis m'abandonne  
 maintes manieres  
 De regarder les choses cleres  
 reluyantes fines et cleres  
 dont le ciel en maintes manieres  
 tresmerveilleuses  
 est aorne de tresprecieuses  
 nobles et moult delicieuses  
 a regarder tresgracieuses  
 Et puis apres  
 ie mesmerveille par expres  
 de la beaulté dont me repais  
 du soleil et son interpres  
 treshaultement  
 dont la clarte tant finement  
 reluyt et donne eschauffement  
 a la terre enluminement  
 et fructueuse  
 la fait et tresfort plantureuse  
 et puis la beaulte merveilleuse  
 de la lune tant honnoreuse  
 luyant et fine  
 qui l'un iour croist l'autre decline(...)

Ces trois versions des premiers vers de l'incipit sont tirées, de gauche à droite, du manuscrit, de Vérard et d'Eustache. (Nous modifions le moins possible la typographie des versions imprimées). On voit clairement qu'à part quelques erreurs de composition, comme « mrveillay » chez Eustache, et quelques divergences dans les graphies, comme « environne » chez Eustache contre « envyronne » chez Vérard, les deux versions imprimées sont tout à fait identiques.

Nous avons cherché à mettre en relation autant de répliques que possible. S'il avait fallu se restreindre aux répliques mot pour mot identiques, le nombre de correspondances aurait diminué au moins de moitié. Nous ne précisons pas quelles répliques étaient scrupuleusement identiques et lesquelles ne le sont pas, ou combien de vers ou de mots varient à chaque fois. En effet, il ne s'agit pas de rechercher des variantes mais avant tout de permettre une comparaison de la structure dramatique de la pièce telle que l'imprimé la donne avec ce que nous pouvons comprendre, à partir du rôle, de la structure qui était celle de la représentation dont il provient. Ce choix tient principalement au fait qu'*a priori*, au moment de commencer la comparaison, rien ne permettait d'être sûr que manuscrit et imprimé soient liés d'une façon ou d'une autre. Il fallait par conséquent faire en sorte que la première approche soit globale et éviter que sa clarté déjà relative ne se noie dans le compte de centaines de divergences. La comparaison est donc donnée à titre indicatif, et représente une synthèse générale ayant pour but de fournir un outil de repérage et de navigation entre les deux textes. Le résumé est fait du point de vue de l'imprimé, parce que c'est une (et non pas *la*) version intégrale du texte et qu'il semble donc plus logique dans un premier temps d'y rapporter les parties correspondantes du manuscrit, que de pratiquer la démarche inverse.

Cependant, il ne s'agit nullement d'être exhaustif. Nous ne nous attardons pas sur le début du texte, qui précède l'apparition de l'Homme : c'est surtout à partir de son entrée, qui coïncide effectivement avec le début du rôle, comme l'illustre le tableau donné au paragraphe précédent, que le résumé devient potentiellement comparatif, et donc pertinent pour nous. Il se fait aussi plus détaillé dans les passages où l'homme prend part aux dialogues, et surtout dans ceux qui se

retrouvent dans le manuscrit : les passages communs sont en effet ceux qu'il importe le plus de mettre en contexte afin que le lecteur les comprenne mieux dans le manuscrit. De façon générale nous tentons autant que faire se peut de conserver la cohérence et la proportion du texte, et de référencer l'avancée dans la foliotation de l'imprimé afin de donner une idée des 'masses textuelles' correspondant aux divers épisodes.

Nous donnons les noms des personnages en majuscules lorsqu'ils parlent pour la première fois, pour mieux faire ressortir la structure de la pièce<sup>148</sup>. De même, nous donnons entre guillemets les didascalies qui nous semblent représenter un intérêt pour la compréhension de la pièce, la mise en perspective de ce que l'on peut lire dans le manuscrit, mais aussi parce qu'elles rendent plus apparentes la structure de la plupart des scènes, ou autre<sup>149</sup>. Les répliques de l'Homme, on le verra, ont été numérotées pour cette édition. Nous reviendrons plus tard sur le principe de cette numérotation<sup>150</sup>, mais elle est ici donnée entre crochets, à chaque fois qu'une réplique du rôle a pu être reliée à une ou plusieurs répliques de l'imprimé. Pour des raisons de lisibilité, nous avons pris le parti de la donner en chiffres arabes, alors que dans le texte et les notes de l'édition, elle apparaît en chiffres romains pour être mieux distinguée du texte. Pour l'imprimé, toutes les références faites correspondent à l'édition Vêrard<sup>151</sup> ; nous employons les signatures du fac-similé, qui ne nous semblent pas fautives, en ajoutant *r* pour le recto et *v* pour le verso. Quand deux références de suite se trouvent au même folio, nous inscrivons *ibid.* Nous donnons par exemple « [MS 31, Vêr. m iii r] » pour signifier que la réplique numérotée • XXXI • dans notre édition du rôle se retrouvera, sous une forme plus ou moins proche, au folio *m iii* recto de l'édition Vêrard. Lorsqu'un élément est particulièrement notable mais ne se retrouve pas vraiment dans le manuscrit, elle est donnée entre parenthèses : (Vêr. n ii v) pour Vêrard, folio n ii, verso. Les identifications douteuses (dans le cas de deux répliques qui ne se ressemblent que lointainement) sont données avec un point d'interrogation, mais données tout de même, afin d'offrir le plus de perspectives possible. Enfin, nous donnons toutes les remarques qui nous semblent appropriées en note : cela comprend notamment les passages où aucune réplique ne semble correspondre, mais

148 De peur de compliquer inutilement la lecture du résumé, ces noms sont modernisés dans le corps du texte. Nous les donnons toutefois dans la graphie de l'imprimé lors de leur première intervention et dans les citations, à l'exception des « filles » et « rameaux » des vices, qui ne sont pas à proprement des personnages : nous les modernisons dès leur apparition.

149 On a notamment tenté de donner une idée du nombre de didascalies « Pause » qui se trouvent dans l'imprimé en les rendant systématiquement.

150 Cf. *infra*, section B.3.1

151 Nous rappelons que cette édition se trouve en fac-similé dans le recueil de Werner Helmich (éditeur), *Moralités françaises*, Slatkine, Genève, 1980, t. I.

où l'action semble tout de même suivre un cours semblable, les commentaires accompagnant les identifications problématiques, ainsi que quelques remarques sur la construction de la pièce, certes déjà assez transparente dans le texte original, mais encore mise en valeur par la « squelettisation » des différents épisodes que nous proposons.

### 2.1.3 Résumé de la pièce.

Commence le PROLOGUE.

Il donne au lecteur (ou spectateur) le résumé de la pièce, en commençant par une petite histoire de la Création et de la Chute qui donnent le cadre du texte : « Comme faux et traître tricheur / de l'innocent fist homme pecheur », Dieu laisse à l'Homme, à travers ses gardiens le bon Ange, Conscience, Raison, Franc arbitre et Entendement, une chance de se sauver en résistant aux « empechemens » du Monde, de Sensualité, du Diable et de Pêché, qui sont au nombre de quatre : Desperacion de Pardon, Crainte de faire penitence, Esperance de longue vie et Honte de dire son péchié<sup>152</sup>.

L'homme, souillé, est entraîné par les Péchés mortels, ce qui le mène à la damnation ; mais Dieu le prend en Compassion<sup>153</sup> et, contre Justice divine, le mène à Contricion, Repentance, Pénitence et Confession,

« ainsi que en lisant ce livre et mistere

Trouverés a plain declaree la matiere

Par parsonnages et motz exprés ».

Commence le LYMON DE LA TERRE

Il explique qu'il est la matière originelle, et forme avec la Terre tout ce qui est vivant.

Commence la TERRE,

Elle se présente et dialogue avec lui : ils forment toutes choses, etc. Ils exhortent une première hypostase de l'homme, l'Adolescent, à venir se saisir du monde.

Arrive l'ADOLESCENT

l'Adolescent prie la Terre de venir en aide à son dénuement, et la réponse est sans appel : il doit s'en sortir seul. Arrivé nu, il reviendra nu à la Terre car il est mortel. L'Adolscent, curieux, est peu à peu introduit à la vie.

Commence le MONDE

Le Monde explique qu'il reçoit tout, le bon et le mauvais : c'est l'Adolescent qui choisira sa destinée pour le temps qu'il passera avec lui. L'Adolescent proteste qu'il ne sait pas distinguer le bien du mal.

Commence CHARITÉ

Charité se présente et prend en pitié la faiblesse de l'Adolescent et proteste que « Entendement lui

152 L'imprimé hésite entre Honte et Crainte de dire ses péchés ; le manuscrit, en revanche, différencie bien Timor, crainte de faire pénitence, et Pudor, honte de dire ses péchés.

153 Se dessine déjà un problème éditorial de taille : faut-il systématiquement mettre des majuscules à des personnages qui représentent des attributs, des idées d'autres personnages ? Nous avons tranché pour une adaptation à chaque situation, mais cela reste évidemment une convention. Cf. *infra*, section B.3.2.

fault, et Conscience. »

Commencent FOY, RAISON et l'ANGE

Ils se présentent comme les gardiens de l'Adolescent : ils savent l'attaque des ennemis de l'homme<sup>154</sup> imminente, et entendent le protéger.

Commence ESPERANCE

Elle se présente : les vertus théologiques sont donc au complet. Charité va au Paradis demander l'aide des alliés « de l'omme humain mortel et raisonnable ».

Commence DIEU

Dieu rappelle l'histoire de la création, demande à Sapience et Justice divines comment faire pour que la vie active imposée à l'homme à la suite de la Chute ne rende pas impossible le salut que lui offre sa « prérogative » (la première place dans la Création).

Commence SAPIENCE DIVINE

Sapience plaide auprès de Dieu avec Charité pour qu'il aide l'homme et le protège.

Commence JUSTICE DIVINE

Elle convainc Dieu d'envoyer Entendement, Raison, Conscience et Franc Arbitre auprès de l'homme pour l'aider à s'orienter dans la vie mondaine.

Commencent MICHEL, GABRIEL, RAPHAEL

Les Archanges plaident aussi pour que l'homme soit aidé de Dieu, qui leur explique qu'il entend répondre favorablement à leurs demandes. Le bon Ange se présente comme le meneur des alliés de l'homme : il « merra par la main dextre Conscience », entraînant également Raison, Entendement, Franc Arbitre.

Commence FRANC ARBITRE<sup>155</sup>

Charité retourne sur son « siège » ; après que Franc Arbitre et Raison ont commencé de dialoguer. Les alliés de l'Adolescent vont à lui, l'Ange introduit Conscience à l'Adolescent, un dialogue s'engage entre ce dernier et ses gardiens.

Commence CONSCIENCE

Elle se présente, puis lui présente Raison : Raison se présente elle-même à lui en expliquant qu'elle est la garante d'une vie droite et protège de « malle aventure », puis elle lui présente Entendement comme celui qui l'aidera « Pour a ton salut tendre ».

Commence ENTENDEMENT<sup>156</sup>

Entendement explique qu'il est pour l'homme la clé de la maîtrise de sa destinée. L'Adolescent s'engage à aimer et craindre Dieu et vivre en homme juste.

Pause. « Adonc les diables feront tempeste et torment<sup>157</sup> ».

Commencent les démons : LUCIFER, SATHAN, DEMON, BELPHEMOT  
Lucifer exhorte ses pairs à aller pervertir le genre humain, en empêchant les païens de se convertir et autres actes de malfeasance. Les démons résument tour à tour leurs hauts faits, et promettent de faire encore mieux contre l'Adolescent grâce à leurs alliés Pêché, Envie et Sensualité.

154 Il faut ici distinguer entre l'homme, c'est-à-dire l'humanité en général, prise dans une valeur allégorique, et le Pêcheur, personnage principal de la pièce.

155 « Habillé en Rogier Bon Temps », il dira d'ailleurs plus loin lui-même « je suis Roger bon temps »...

156 « Habillé en légiste. »

157 Cette didascalie décrit clairement un jeu qu'il faut rattacher à un type de scène très populaire et largement répandu dans le théâtre religieux dont fait partie *l'Homme pécheur*, la *diablerie*. Comportant souvent des éléments visuels et auditifs évocateurs et divertissants (cris, effets spéciaux, etc), elle se retrouve dans la plupart des pièces de ce type, ainsi, par exemple, *Bien Avisé et Mal Avisé (La moralité de Bien Avisé Mal Avisé, édition critique, Jonathan Beck [éd.], Classiques Garnier, Paris, 2011)*. Potentiellement, toutes les scènes entre diables dans *l'Homme pécheur* pouvait probablement être jouées avec ces effets : nous pensons notamment à la scène où les démons font leur entrée (voir plus haut), même si aucune didascalie ne vient nous le confirmer.



Commence DYABLE<sup>158</sup>

Lui aussi promet aussi de faire oublier Dieu à l'homme. « Adonc les dyables yront par le gieu ca et la et pechie et le dyable avec sensualité yront au pres de l'adolescent. ». Le diable invoque Péché pour l'aider.

Commence PECHÉ

Péché décrit ses exploits : c'est lui qui a causé la déchéance de Lucifer et il s'apprête à recommencer. Le Diable et lui programment la chute de l'homme. Avec Sensualité ils vont entourer le Monde et le rallient à leur cause : Monde et Sensualité vont alors voir l'Adolescent, tandis que le Diable et Péché vont aux Empêchements.

Commencent DESPERATION DE PARDON, HONTE DE DIRE SES PECHÉS, CRAINTE DE FAIRE PENITENCE, ESPERANCE DE LONGUE VIE<sup>159</sup>

Les quatre Empêchements se présentent, disent leurs projets de mettre l'homme en Enfer. Pendant ce temps Conscience, Raison, Entendement, Ange et Franc Arbitre font une leçon de choses à l'homme. Conscience lui recommande de la garder bien propre, et autres recommandations. « Icy s'en voise l'adolescent et ne soit plus veu. »

Commencent ORGUEIL, AVARICE, LUXURE, ENVIE, GLOUTONNIE, IRE, PARESSE  
Les sept Péchés se présentent, tout prêts à perdre l'homme.

« Icy l'homme pecheur sortira s'esmerveillant et faisant plusieurs admirations et yront avec luy Conscience, devant luy le bon Ange, a sa dextre Raison et Entendement le suivant de loing, et Franc Arbitre apres ; Sensualité au costé senestre, le Dyable et Peché aussi le suyvant de loing. » (Vér. c iii r)

Commence l'OMME PECHEUR

Le Pécheur s'émerveille du monde dans un long monologue [MS 1, Vér c iii r]. Il déduit de la beauté des choses que Dieu existe, mais ignore où et comment le trouver pour se consacrer à le servir. Raison et Entendement l'abordent pour l'accueillir, et commencent par lui rappeler les articles de la foi et autres éléments d'une instruction chrétienne en bonne et due forme. (Vér. c iii v)

« Pause. »

Sensualité, « en muant le mettre<sup>160</sup> », accoste le Pécheur et entreprend de le mener vers un apprentissage de la vie tout à fait différent : elle l'encourage à prendre son ignorance comme excuse pour suivre ses conseils et privilégier le monde matériel à ses devoirs et bien-être spirituels, et à accorder à son corps les plaisirs pour lesquels il est fait plutôt que de le soumettre au labeur (Vér. c v). Le pécheur, crédule et curieux d'apprendre, la prend pour une instructrice digne de confiance et l'écoute.

« Pause. »

158 « Soit habillé en faulx ange »

159 Ces Empêchements au nom on ne peut plus 'transparent' étonnent beaucoup Petit de Julleville, pourtant aguerri au théâtre médiéval : il les qualifie même de « bizarres » (Louis Petit de Julleville, Répertoire du théâtre..., op. cit., p. 72).

160 Cette didascalie se retrouve fréquemment dans la pièce. Elle fait évidemment référence aux différents mètres utilisés dans la versification de la pièce : dans ce passage, elle commence à le séduire en pentasyllabes, puis, une fois qu'elle le tient dans ses rêts, passe à l'octosyllabe pour lui faire sa leçon. La scène en général complexifie également le schéma de rimes. Nous ne précisons pas toutes les mutations de la versification, mais pour se faire une idée de l'importance qu'elle peut jouer dans la mise en valeur des différentes phases de jeu d'une pièce de théâtre comme l'Homme pécheur, nous renverrons une fois de plus aux analyses de G. A. Runnalls, « Monologues, dialogues et versification dans le Mystère de Judith et Holofernés » dans *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen, Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, édités par Jean-Pierre Bordier, Champion, Paris, 1999. Certes il s'agit là d'un mystère, mais l'emploi du vers nous semble indiquer les mêmes tendances : à savoir, fondamentalement, qu'il est tout sauf gratuit.

Commence COMPASSION<sup>161</sup>

Compassion se plaint à Entendement : le Pécheur est en train de céder à Sensualité. Accompagné de Raison, Entendement va donc le semoncer : ils lui expliquent qu'il doit travailler et non s'adonner aux plaisirs.

« Pause. Entendement et Raison se doivent un pou reculer du Pecheur et le Pecheur sera un pou de temps par le gieu. » (Vér. c v i r)

Pendant que le Pécheur hésite, Sensualité revient dénoncer Entendement et Raison en prétendant que ce sont des alliés du diable ; ils s'en défendent et s'ensuit une dispute entre gardiens et tentatrice, à l'issue de laquelle le Pécheur choisit les gardiens.

« Pause petite » ; Entendement, Raison et Franc Arbitre conduisent le Pécheur « avec Conscience et ses autres complices » (Vér. d i r) au Monde.

Le Monde lui montre ses délices, mais précise que « peu de bien s'aquiert sans peyne » (Vér., d i v), et le fait « labourer ». L'impatient Pécheur commence à travailler, mais ne gagne rien et est vite saisi par le doute ; il est raisonné par ses gardiens, qui lui recommande d'être patient et d'économiser ses forces.

« Pause »

Le Diable constate son échec ; Péché pense à Concupiscence, qui saura peut-être faire fléchir le Pécheur.

« Pause »

Les deux acolytes vont en Enfer voir leurs compères et en référer à Lucifer, qui décide d'envoyer Concupiscence pour faire tomber le Pécheur dans les sept vices mortels.

Commence CONCUPISCENCE

Elle se présente et se fait fort de mener à bien sa tâche.

« Pause. » Concupiscence, Diable et Péché vont rejoindre le Pécheur et Sensualité. Sensualité se plaint de sa défaite, le Diable la renvoie aborder le Pécheur avec le renfort de Concupiscence.

« Pause petite », elles vont ensemble au Pécheur, qui est toujours en train de travailler. Il se plaint du labeur, de la rigueur de Raison et Entendement, et craint qu'un beau jour des soldats ennemis ou des collecteurs royaux ne viennent lui prendre le maigre fruit de son labeur. Elles l'abordent donc ; Franc Arbitre, consulté sur la qualité des conseils matérialistes des ces deux tentatrices, affirme sa neutralité<sup>162</sup>.

« Pause. » elles l'emmènent à nouveau au Monde ; ils sont suivis de loin par les gardiens. Elles obtiennent de Monde que toutes ses richesses aillent au Pécheur, qui, disent-elles, y a droit en tant que création suprême de Dieu. Le Monde invite le Pécheur à entrer dans sa maison.

« Pause. Adonc Péché avec Sensualité seulement entreront en la maison<sup>163</sup> [du Monde], et sercètement le Monde et les autres seront dehors tant qu'il sera vestu et paré de ornemens sumptueux, et Concupiscence s'en yra au Diable et a Pechié. ».(Vér. d v i r)

Les démons revoient leur plan pour perdre le Pécheur, occupé à se vêtir. À ce point, « Sensualite, Concupiscence et le monde yront en la maison du monde et yllec demourront jusques que le proces de Conscience et du bon ange soit finy » (Vér. e i v).

« Pause. »

Diable, Péché, Concupiscence vont à la maison du monde voir Sensualité, qui promet de livrer le

161 Compassion est, elle, habillée « en nonnain »

162 Cette protestation de neutralité, voire d'impuissance, est la première d'une longue série ; de fait, Franc Arbitre n'a d'autre fonction dans la pièce que de se présenter, puis de laisser le Pécheur seul face à sa détresse morale et à ses doutes. Après sa remarque sur les noms Petit de Julleville note ainsi, non sans humour : « N'oublions pas Franc-Arbitre, 'habillé en Rogier Bon Temps', de qui tout le rôle consiste à dire à l'homme: "Fais tout ce que tu voudras." Personnification toute matérielle et vraiment singulière de la liberté humaine. » (Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre...*, op. cit., p. 72).

163 Cela signifie logiquement que les autres n'accompagnent pas le Pécheur, et non pas qu'il n'y entre pas puisqu'on vient de le lui proposer...

Pécheur aux Vices. Pour ce faire, les démons s'allient au Monde<sup>164</sup> dans l'idée d'emmener le Pécheur dans les jardins de ce dernier, qui regorgent de tentations très efficaces. (Vér c ii - c iii)

« Pause. » Le Diable et Péché vont voir les Vices.

Commence FINETE

Orgueil, Avarice, Envye, Ire, Gloutonnye, Luxure (avec Finette, sa chambrière) et Paresse se présentent à nouveau, toujours prêts à aider le Diable leur père, qui veut tous les grouper pour perdre le Pécheur et remplir son royaume de damnés. Avec Péché, il se dirige donc vers le Pécheur. Pendant ce temps, Raison, Entendement, l'Ange et Conscience ramènent ensemble le Pécheur au bien. Concupiscence, Sensualité contre-attaquent : il est vite perdu entre les deux groupes qui le tiraillent, et cherche en vain à sauver sa conscience [MS 2 ?<sup>165</sup>] : gagné par les démons, il commence à les écouter (Vér. e vi v).

« Pause petite. » La Conscience du Pécheur passe derrière lui<sup>166</sup>, et hors de la maison ; l'ange lui devient invisible « car adonc il a pechié par consentement. » (Vér. e vii r).

Il ne l'en sermonne pas moins, lui reprochant d'avoir maculé Conscience et abandonné ses bonnes habitudes, oublié de craindre et de respecter Dieu. Le Diable le contredit : Dieu a fait l'homme premier dans la Création, donc il doit y régner ; son corps est l'image de Dieu, donc il est beau, et il faut bien le nourrir. Suivent d'autres arguments fallacieux qui achèvent de perdre le Pécheur [MS 3, Vér. f ii r] L'Ange martèle au Pécheur qu'il ne connaît pas ses défauts car il est trop ignorant, mécréant, irrespectueux des Commandements, et autres mauvaises dispositions. Le Diable réfute encore ces paroles, déclare au Pécheur que cet interlocuteur est son ennemi, et que s'il veut obéir à Conscience il doit suivre les conseils qu'il lui donne. Le Pécheur, perdu entre les deux, espère un tiers providentiel [MS 4, Vér. f iii r], et l'Ange le sermonne à nouveau.

« Pause petite. » pendant laquelle le Pécheur va méditer.

Le Diable décide de renvoyer Péché et Concupiscence à la charge.

Pause : le diable les envoie.

Péché, Concupiscence, et toujours Sensualité reviennent ensemble à l'assaut. Le Pécheur accepte leurs avances, puis demande à Péché qui il est [MS 5, Vér f iiiii v ?]<sup>167</sup>. Concupiscence et Péché lui font donc leur généalogie théologique<sup>168</sup>. Le pécheur veut néanmoins savoir, au milieu de ces récits, ce qu'on lui promet exactement [MS 6, Vér. f v r ?] ; on lui offre toutes sortes de « mondaine consolacion », ce qui finit par le convaincre. Les démons et Monde s'en réjouissent et lui promettent

164 C'est à ce point de la pièce que le Monde, qui au départ était un personnage certes ambivalent et dangereux pour le salut du Pécheur, à la fois hostile et tentateur, mais sans penchant propre au mal, devient définitivement un agent de perversion. Au départ il semblait plutôt proche de la Terre (dont on pourrait dire qu'elle constitue son pendant dans le domaine des 'puissances naturelles' et qui, elle, reste neutre jusqu'à la fin sans vraiment croiser le Pécheur), par cette sorte de neutralité : il ne semblait pas vouloir pervertir le Pécheur. Mais peu à peu, au fil de leurs contacts, il entame une évolution qui se concrétise avec ce passage du côté des diables : il se distingue pour de bon du côté naturel et neutre qu'on aurait pu lui prêter plus tôt pour concentrer toutes les connotations négatives qui se rapportent au terme 'monde' dans l'esprit d'un bon Chrétien. Alors qu'il était le lieu d'un possible travail vertueux, il n'est maintenant plus que 'mondanité', au sens (évidemment péjoratif) de ce qui s'oppose au spirituel.

165 Il n'y a pas de correspondance précise, mais le doute que l'imprimé développe sur quelques pages trouve sans doute un équivalent dans la réplique MS2.

166 Ce jeu scénique fort évocateur continue jusqu'à la scène où il se trouve obligé de se confronter à elle : MS 55, Vér. n ii r *sqq.*

167 Les répliques contiennent toutes deux une demande d'identification à Péché. Elles ne se ressemblent guère, mais cela semblerait suffire à les relier.

168 On pourrait être tenter d'employer le mot 'mythologique' pour exprimer la conjonction de ces deux aspects. Une discussion globale de ce thème se trouve dans le travail sur l'allégorie de Werner Helmich, qui emploie, pour désigner la façon qu'ont les moralités de lier entre elles les entités allégoriques par une grande diversité de rapports parfois relativement complexes, le terme 'cosmos'. Voir W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen, 1976.

monts et merveilles, ce dont il est ravi.

« Pause. » Le Diable, Péché, Concupiscence, le Monde et Sensualité « conduent l'omme au pommier du monde, là où sont les sept pechiés mortelz. » Il est suivi par Conscience, Ange, Franc Arbitre, Entendement, Raison. (Vér. f vi r)

Le Pécheur interroge Franc Arbitre, qui lui assure qu'il le suivra quoi qu'il décide. Conscience, désespérée, crie à l'aide ; Ange, Raison et Entendement se lamentent et grondent le Pécheur, appelant en vain Franc Arbitre à trancher. Le Pécheur et les Vices chassent Entendement et Raison, non sans que Concupiscence inflige une correction à cette dernière. (Vér. f vii r)

« Pause. »

Conciliabule des démons : le Diable presse le Monde, Concupiscence et Sensualité d'enlacer le Pécheur dans les Vices.

« Pause. Adonc seront devant Orgueil et les autres Vices. » (Vér. f vii v)

Concupiscence et Sensualité présentent le Pécheur à Orgueil, qui demande à ce qu'on lui fasse monter les sept degrés de l'arbre des Vices. Elles l'accompagnent donc vers le premier degré.

« Adoncques il montera au premier degré inferiores avecques Paresce. » (Vér. f viii r)

Refusant d'écouter l'Ange qui le supplie de s'arrêter, le Pécheur accepte de servir Paresse, qui lui est présentée par Péché et le Diable :

« Adonc il peche par consentement » (Vér. *ibid*).

Paresse se présente à lui et l'informe qu'elle va marquer Conscience.

« Adonc Paresce et Péchié mettront aucun signe dessus le vestement de Conscience, et incontinent Conscience est maculee<sup>169</sup> » (Vér. f viii v)

Conscience se plaint de sa disgrâce, le Pécheur l'entend [MS 36, Vér. *ibid*] et la rudoie [MS 37, Vér. *ibid*], puis se plaint du vacarme qu'elle continue à faire en le sermonnant (Vér. *ibid*), avant de se tourner à nouveau vers Paresse qui lui enseigne ses « filles » (Tendresse, Tépuidité, Pusillanimité, Dissimulation, Négligence, Oisiveté, Impersévérance). Le Diable, Péché, Concupiscence, Sensualité mènent ensuite le Pécheur à Ire<sup>170</sup>, qui lui présente à son tour ses filles (Impatience, Outrage, Haine, Injure, Discorde, Homicide, Blasphème). L'Ange le fait douter un instant, mais après avoir consulté Franc Arbitre, qui une fois de plus le renvoie à sa propre liberté, il choisit de se livrer à Ire (Vér. g ii r) et Péché souille à nouveau Conscience, dont les plaintes, comme les imprécations réitérées de l'Ange, laissent le Pécheur de marbre. Il consulte de nouveau Franc Arbitre, et monte au degré de Gloutonnie. Les démons et le Monde le livrent à elle malgré l'Ange et Conscience, dont il méprise encore les avertissements pour consentir encore, et Péché charge d'un autre signe Conscience, qui se plaint du poids des taches. Gloutonnie présente ses filles (« Brutalle », Désordonnance, Ivresse, ) (Vér. g iii v), qui plaisent au Pécheur, déjà appelé par les démons à rejoindre Envie, sourd aux fulminations de l'Ange mais toujours en consultant Franc Arbitre. Il se soumet à elle et ses fils et filles (Rancœur, Détraction, Faux Rapport, Sursuration, Obstination) tandis que Conscience, dépitée, est encore chargée des « armes » de cette dernière (Vér. g iiiii v). Les démons mènent encore un Pécheur que le vacarme de ses deux gardiens révoltés épuise (Vér. g v r), et à qui Franc Arbitre donne toujours son feu vert, à Luxure<sup>171</sup>.

Le pécheur, immédiatement séduit [MS 14, Vér. g v v ?]<sup>172</sup>, reçoit un baiser de Luxure, qui demande

169 On remarque à propos de ces deux dernières didascalies que les idées sont exprimées sous une forme très directe.

170 Nous ne répétons pas les didascalies pour les sept péchés : à chaque nouveau degré, elles se répètent, avec les deux mêmes étapes : montée au degré, premier dialogue et consentement formel, accrochage d'une marque sur Conscience, détail des fil(le)s du vice en question. Tout au long, le Diable presse ses alliés de perdre le Pécheur et de ne jamais s'attarder, de toujours le mener plus haut.

171 Le dialogue avec Luxure, dans l'imprimé, est plus original que précédemment, donnant lieu à un échange de stichomythies qui figurent sans doute le jeu de séduction où il n'est pas exclu qu'un mime plus dansé ait pu avoir sa place (Vér. g v r).

172 Les répliques sont fort différentes (on note d'ailleurs le côté plus explicite de celle du manuscrit) mais elles contiennent toutes deux une allusion à la beauté du maintien de Luxure/Vénus, et l'idée que le Pécheur ne cherchera plus rien d'autre que ses faveurs.

aussi son consentement dans une longue réplique hétérométrique où, dit-elle, « de joye je dance ». (Vér g vi r) ; le jeu formel de la séduction est repris par le pécheur [MS 15, Vér. g vi v], Péché et à nouveau Luxure, que le Pécheur souhaite ardemment écouter [MS 16, Vér. h i r]. Elle lui donne sa marque, ce qui fait en vain rugir les deux gardiens, et les démons conduisent le Pécheur à Avarice après que Franc Arbitre l'a encore assuré de sa neutralité ; une fois encore<sup>173</sup> il consent, aux grands cris de Conscience et aux menaces l'Ange (h ii r), qu'il ignore.

« Avarice donne pecunes a l'omme » (h ii v).

Le Pécheur, qui lui en est reconnaissant [MS 18, Vér. h ii v ?<sup>174</sup>], l'écoute lui présenter ses enfants (Sollicitude, Usure, Rapine, Simonie, Larcin<sup>175</sup>, Oppression, Fraude, Déception), et s'en trouve très enthousiasmé (Vér. h iii r).

Les démons mènent alors sa marche « bien estaché (Vér. *ibid*)<sup>176</sup> », vers Orgueil, avec la bénédiction de Franc Arbitre. Avant qu'il ne puisse monter tout à fait au dernier degré de l'arbre, l'Ange éclate et le menace d'un retournement proche s'il ose donner dans le vice suprême (Vér. h iii v) ; le Pécheur, qui se demande d'où vient la voix, est ramené par les diables, qui annoncent à Orgueil plusieurs fois, comme un refrain, « L'omme revient a vostre court » (Vér. *ibid*). Le pécheur s'offre à lui malgré l'Ange qui d'abord lui prédit l'Enfer, puis, une fois son consentement donné, le plaint. Conscience reçoit « les armes d'Orgueil sur la teste », ce qui lui arrache une longue et douloureuse réplique exhortant le Pécheur au repentir (Vér. h iii 1), en vain. Orgueil détaille alors, en une réplique hétérométrique plus longue encore, sa descendance : Inobédience, Arrogance, Simulation, Jactence, Ingratitude, Hypocrisie, Vaine Gloire ; puis, le Pécheur se recommandant à lui, il lui donne « plusieurs vestemens et aornemens » :

« Adonc l'Omme pecheur prendra les vestemens, aornemens et autres joyaulx que orgueil luy a baillés, lesquelz il portera en quelque lieu convernable et soubdainement s'en habillera. » (Vér. h v r) Péché et le Diable exultent : ils tiennent le Pécheur « soubz nostre baniere ! » (Vér. *ibid*)

« Silence et pause ».

Retour de Raison, Entendement et leurs alliés, qui décident que le seul recours est d'aller trouver Dieu.

« Pause avec orgues et instrumens » : ils vont au Paradis. (Vér. h v v<sup>177</sup>)

Ils font le récit de leur impuissance à Dieu, qui en réfère à Justice divine. Cette dernière les assure de son appui.

« Pause. »

Justice décide de se venger des abus commis contre elle. Dans une longue tirade (Vér. h v v– i i r) assez travaillée formellement, elle présente ses trois « dars », qui sont destinés aux hommes injustes, et demande l'appui de Dieu, qui est sensible à ses arguments : le Pécheur les a oubliés et a mal fait, il doit être mis à mort et jugé. Miséricorde intervient pour sauver le Pécheur, suppliant Dieu et Justice puis se tournant vers Marie (qu'elle désigne comme sa mère)<sup>178</sup>. (Vér. i i v)

173 Après l'encart plus léger représenté par Luxure, on retourne ici au cérémoniel plus rapide mis en place plus tôt.

174 Là encore, les répliques sont très éloignées. Elles conservent une idée communes, à savoir l'idée de servir la dame en question, Lecherie (apparemment) ou Avarice, de toute sa force. Est-ce suffisant pour les rapprocher ? Nous donnons cette indication surtout à titre indicatif.

175 *Larrecin*, dans le texte de Vérard, est féminin.

176 La métaphore du lien, que les diables utilisent dès le début, apparaît ici plus clairement que jamais comme destinée à être rendue sur scène.

177 On notera qu'à compter du cahier h, les cahiers ne contiennent plus huit, mais six feuillets.

178 Cette scène est un autre grand classique du théâtre religieux : il s'agit d'une adaptation du Procès de Paradis. Le Procès de Paradis, qui, tout comme les diableries, apparaît pour la première fois dans la Passion d'Arras vers 1440, est par la suite repris dans de nombreux mystères à thème christique, et reconstitue la décision divine d'envoyer le Christ racheter les fautes commises par les Hommes depuis la Chute afin de leur offrir une chance de se sauver. La trame essentielle de cette scène est la suivante : les Vertus (Justice, Vérité, Sapience, Charité, Miséricorde...) débattent devant Dieu du sort des hommes, qui ne le respectent pas et enfreignent sa Loi. Justice réclame vengeance de leurs torts, Miséricorde supplie Dieu de ne pas exécuter la sentence la plus sévère et

« Pause. »

Après une résistance acharnée de Justice (où transparait son conflit éternel avec Miséricorde sur les limites de l'indulgence qu'il faut accorder à l'homme), qui a décidément très envie de frapper l'homme de ses trois dards (Guerre, Moralité<sup>179</sup>, Famine), Marie, rappelant à Dieu qu'il promet pardon aux repentants, le fléchit et obtient qu'il garde le Pécheur en vie. Dieu n'enverra donc que Maladie le tourmenter pour l'inciter au repentir : Mort ne sera pas convoquée. (Vér. i iii r)

« Pause. La Vierge Marie et Miséricorde s'en retourneront en leurs sieges. » (Vér. *ibid*)

Justice appelle Maladie, qui avec Raison et Entendement, « s'en vont par le gieu avec Orgueil et les autres ses complices jusques a tant que l'Omme pecheur aura dit les choses qui s'ensuivent. Et debvés touteffois noter que apres que le Pecheur aura esté vestu et paré des vestemens d'Orgueil, incontinent se demonstra en son siege en magnificence » (Vér. i iii v).

Pendant ces allées et venues, le Pécheur s'extasie de son bonheur avec ses compagnons, les démons ; mais Maladie monte au trône d'Orgueil et commence à le menacer. Il refuse de l'écouter, elle le frappe et, pendant qu'il gémit de douleur, l'enjoint de chercher à soigner son âme et garder Conscience nette pour remédier à ses maux et rester en vie. Il jure de bien se conduire, et elle s'en retourne, après avoir annoncé à Raison et Entendement qu'il mérite un satisfecit, mais Raison se méfie – sagement, car à peine remis sur pieds il envoie ses bonnes résolutions au diable dans une réplique pleine de jurons (Vér. i v v). Orgueil lui promet un banquet pour se remettre, et il néglige donc de descendre du trône pour voir ses gardiens comme il l'avait promis. Les démons tentent de rassurer Lucifer, qui, inquiet et pressé de mener l'homme à sa perte définitive, les presse une fois de plus d'accomplir leur mission.

« Pause. » Diable, Concupiscence et Pêché retournent vers le Pécheur.

Ils se présentent à lui et, dans l'intention de le reprendre en main, lui demandent comment il se porte et quels sont ses desirs. Il souhaite satisfaire son appétit charnel, et ils le mènent donc à nouveau à Luxure. Accueillis d'abord par Finette, ils demandent à sa maîtresse de faire oublier la maladie au Pécheur, que l'on conduit donc, accompagné de tous les Vices, au Jardin de mondain plaisir ou Jardin du Monde (Vér. k iii r et v). Le Monde l'y accueille, Luxure lui remonte le moral et envoie Finette chercher les Quatre Empêchements, qui se présentent à lui pour le distraire. Il se réjouit de jouer avec eux [MS 27, Vér. k v v]. Le Diable leur donne donc des dés : chaque face (de 1 à 10) est « en dépit » d'une personne sainte (la première en dépit de Dieu le Père, la deuxième en dépit du Père et du Fils, la troisième en dépit de la Trinité...). Il joue avec les Empêchements l'un après l'autre, sous le patronage bienveillant et avec la participation de Luxure et Finette. Le Pécheur commence à perdre, jure, accuse les autres de tricherie, ils se disputent<sup>180</sup> etc. Luxure envoie Finette

---

de permettre aux justes de s'amender. On en vient à la conclusion qu'il faut, pour racheter les péchés commis, qu'un être à la fois divin et humain se sacrifie pour eux ; Dieu accepte, rarement sans déplaisir, d'offrir à l'humanité un fils pour la racheter (le Christ). Pour plus de précisions, voir le paragraphe qu'y consacre Charles Mazouer dans *Le théâtre français...*, *op. cit.*, « Les familles de Mystères. »

179 *Sic*. Il s'agit d'une faute de frappe, pour « Mortalité », ainsi que l'atteste la comparaison avec l'édition Eustache. (Eustache i iii v)

180 On reconnaît là un autre classique du genre : la scène de taverne. Voir par exemple son équivalent dans *Bien Avisé Mal Avisé (La moralité de Bien Avisé Mal Avisé, édition critique*, Jonathan Beck (éd.), Classiques Garnier, Paris, 2011), qui présente une intéressante alternative en ce qu'elle est plus 'classique' et rappelle celle de *Courtois d'Arras (Courtois d'Arras, édité par E. Faral, Champion, Paris, 1967)* : dans ces deux pièces, le personnage joue, est roué (Mal Avisé est d'ailleurs aussi roué de coups) et expulsé, par la force des choses ou celle des tenanciers, de la taverne. Ici, la structure dramatique prend une autre direction. L'Homme joue, maudit sa malchance et se dispute, mais Luxure apaise systématiquement les conflits en l'exhortant plutôt à la joie, et finit par prendre l'initiative de convoquer tous les vices vers une autre scène typique qui donne à la tension accumulée pendant la scène une ouverture, un point de fuite : le banquet. La modération de Luxure permet à la scène de se déployer jusqu'au point où, au lieu de la laisser dégénérer (« Si nul d'entre vous me rimace / je luy monstreray qui je suis », l i v), elle la canalise vers la prochaine attraction pour qu'il n'en soit retenu que l'aspect joyeusement débauché, et que l'Homme puisse continuer sa surenchère dans le vice.

à Orgueil et aux Vices afin de prévoir le dîner.

« Pause. » Finette s'en va trouver Orgueil pour lui suggérer de dîner. (Vér. I ii v)

Orgueil fait dresser la table par les Empêchements ; le Pécheur se recommande encore à tous les sept Péchés mortels, qui se présentent à nouveau pour l'occasion.

« Pause », on se met à table<sup>181</sup>.

Raison et Entendement, dépités, retournent vers Dieu (I iii r - v) afin de le supplier « non pas que t'en veuillez vengier / mais te plaise le corriger ». Dieu et Justice, cependant, s'emportent et déclarent une sentence de mort et d'Enfer pour le Pécheur ; Miséricorde se plaint d'être ainsi oubliée, tandis que Marie tente une fois de plus de le fléchir : « vous avez dit a mon avis / *'nolo mortem peccatoris / sed convertatur et vivat'*<sup>182</sup> » (Vér. I v r). Dieu se laisse à nouveau fléchir et, plutôt que de tuer directement le Pécheur, envoie Maladie accompagnée cette fois de la Mort. « La Mort adonc sortira de terre » à l'appel de Justice (Vér. *ibid.*). Maladie et la Mort vont « par le gieu » avec Raison et Entendement.

Commence la MORT

Elle se présente : impitoyable, imprévisible, elle est crainte de tous les mortels.

« Pause. » Ensemble, les deux gardiens et les deux 'punisseurs' vont trouver le Pécheur.

Pendant qu'ils voyagent, on débarrasse la table et on danse. Orgueil, Luxure et Finette dansent avec le Pécheur tandis que Monde et Sensualité dansent avec les autres Vices. Conscience est toujours tapie derrière le Pécheur. Luxure envoie Finette préparer le lit nuptial, elle chante et se promène avec le Pécheur jusqu'à tomber sur Maladie qui « [frappe] l'homme de ses verges execrablement » en vitupérant contre lui (Vér. m i r). Il tombe et Luxure le laisse seul malgré ses appels au secours<sup>183</sup>. Mort se joint à Maladie pour l'accabler<sup>184</sup> ; il gémit et la maudit, elle le sermonne et lui fait bien comprendre qu'elle le prendra s'il ne s'amende immédiatement ; il finit par se lancer dans une grande plainte formelle dont le refrain est « Seul, esgaré de tout joyeux plaisir » (Vér. m iii r) et prend enfin la résolution de se soumettre à Raison et Entendement, qui acceptent sa dévotion avec

- 
- 181 Cette scène, qui est l'occasion pour les Vices de se présenter à nouveau, rappelle sans le développer pleinement un autre classique du théâtre de l'époque, et notamment des Mystères, à savoir le banquet, qui a ses deux 'pôles' : Cène d'un côté, Banquet d'Hérode de l'autre. Graham Runnalls précise ailleurs que « Ces repas sont évidemment des repas authentiques, où les acteurs – et parfois les spectateurs – mangent et boivent beaucoup. » (« Le mystère de la Passion de Châteaudun de 1510 : les acteurs », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 165)
- 182 On note que cette même citation est employée par le Pécheur plus tard dans la pièce : voir MS 88, Vér. p iiiii v.
- 183 Cette dramatisation de la solitude face au jugement des actions du pécheur et au besoin est un ressort qui se retrouve notamment dans la moralité anglaise *Everyman*. D'une certaine manière, elle répond à la dramatisation de la réflexion et du choix qui joue sur le ressort de Franc Arbitre, qui, exhorté à être juge entre des tentateurs et des gardiens qui échouent à parler plus fort les uns que les autres, ne prend jamais l'initiative de faire pencher la balance et se contente de laisser le Pécheur irrémédiablement seul.
- 184 Elle lui dit notamment « quant toy estant le premier home / fis l'orde morsure en la pomme / lors a moy tu t'assubgetys » (Vér. m ii r), ce qui constitue l'un des passages où l'on peut voir à quel point le Pécheur est extensible dans les identités symboliques dont il est tour à tour investi. Tantôt recevant quelques traits 'historiques' précis (on remarquera plus loin la nature très 'concrète' des péchés avoués devant Confession et la précision de certains problèmes invoqués, notamment celui de la réparation aux héritiers de ses victimes), tantôt hors de l'Histoire, ce personnage peut tour à tour représenter absolument tous les aspects, groupes, individus du genre humain, l'Homme en général... On voit bien, dans cette référence à Adam, la continuité qu'instaure le discours tenu par la Mort entre histoire biblique et histoire du temps présent, histoire d'un homme et histoire de l'Homme. Tout homme est un Adam, parce que tout homme est potentiellement pécheur : en lui comme en son lointain ancêtre se joue la psychomachie, ce combat intérieur entre Bien et Mal, innocence et perversion, damnation et rédemption, et tous les autres couples d'opposés qu'illustre la pièce dans son ensemble. L'originalité de *l'Homme pécheur*, selon Alan Knight, (« From model to problem: the development of the hero in the French morality play », dans *Everyman and company, essays on the theme and structure of the European moral play*, éd. Donald Gilman, AMS press, New York, 1989) consiste notamment, comme c'est le cas dans *Everyman*, à consacrer une pièce entière à la narration de ce combat, qui, dans sa « cousine » au personnage principal dédoublé qu'est *Bien Avisé Mal Avisé*, n'a jamais lieu, chacun des deux avatars de la condition humaine étant comme en-deçà de ce type d'interrogations.

bienveillance. Mort et Maladie « s'en retourneront en leurs lieux. » (Vér. m iii r)

Le Pécheur « se lieve de terre tout esbay et espouventé » encouragé par Entendement et Raison, qui lui suggèrent de se confronter à sa Conscience. Allant « par le gieu », il leur déclare être homme puissant et n'avoir pas de temps à perdre en apitoiements [MS 38, Vér. m iii r]<sup>185</sup>. Conscience lui fait reproche de l'avoir oubliée et de ne pas avoir pitié d'elle, il la rabroue [MS 40 41, Vér. *ibid*] et se demande qui est « ceste maleureuse meschante » [MS 41, Vér. m iii v]. L'Ange : « Ne la congnois ? », le Pécheur : « Non, seurement. » [MS 42, Vér. *ibid*]. L'Ange lui reproche d'être de mauvaise foi, le Pécheur lui demande de cesser ses reproches et de lui dire de qui il s'agit, pour qu'il la serve [MS 43, Vér. *ibid*]. L'Ange lui apprend que c'est Conscience, et que c'est elle qui différencie les justes des iniques avec son livre<sup>186</sup> : s'il la regarde, il verra ses propres actes. Le Pécheur est incrédule [MS 44, Vér. *ibid*] : l'Ange lui rappelle que même si lui l'a oubliée, elle a continué à tout noter de lui dans ce livre : « c'est le tabellion royal », « c'est le tiers qu'avoys demandé / pour deciseur entre nous estre » (Vér. m v r) ; et il doit à présent choisir entre la repentance et la sanction.

Le Diable exhorte le Pécheur à ne pas écouter Conscience, qui est une femme, donc menteuse et dangereuse (ainsi, nous dit le Diable, Socrate compare-t-il le regard de la femme à celui du Basilic et Samson, Virgile et Aristote ont-ils été bernés par des femmes). Le Pécheur prête l'oreille au Diable et assure que pour ce qui est de Conscience, il ne l'écoute pas plus qu'il n'écouterait un moulin moudre son grain [MS 45, Vér. m v v]. Conscience le met en garde de ne pas oublier Dieu, son maître, ce qui donne au Pécheur l'impression que ce serait devenir esclave alors qu'il est présentement libre : hors de question [MS 46, Vér. *ibid*]. Elle lui rappelle alors que son âme est supérieure à son corps et qu'il est en train de la salir, mais lui ne voit pas ce qu'il fait de mal et souhaite qu'elle le laisse [MS 47, Vér. m vi r]. Le Diable calomnie Conscience, l'Ange la défend et dit au Pécheur de la regarder en face. À ce point, le Pécheur commence à se sentir de nouveau perdu [MS 48, Vér. m vi v], et Conscience en profite pour lui rappeler qu'il est mortel et que les biens du monde lui feront défaut : les vivants devraient plus penser à la mort. Ce rappel n'est pas du goût du Pécheur [MS 49-50<sup>187</sup>, Vér. M vi v – n i r], mais Conscience considère qu'en tant que « livre proprement / par lequel a ton jugement / ton fait sera examiné », (Vér. *ibid*), elle a bien le droit de se plaindre : elle qui devrait être parée des beaux atours de la vertu et traitée comme une grande dame, qui pourrait lui apporter la richesse céleste et non pas mondaine, se voit pourtant chargée de maux et laide et a donc toutes les raisons de crier. La patience du Pécheur est à bout, et il la rabroue [MS 51, Vér. n i v], mais en vain : elle refuse de le laisser. Le Diable l'incite à ne pas l'écouter et s'en aller, conseil qui est bien reçu malgré l'insistance de Conscience [MS 52-53, Vér. *ibid*]. Ne se laissant pas abattre, cette dernière revient à la charge avec l'Ange, qui plonge à nouveau le Pécheur dans le doute en lui assurant le salut s'il écoute sa camarade [MS 54, Vér. *ibid*] : au moment où Conscience croit avoir perdu sa peine, cet ultime assaut fait céder le Pécheur, et il promet de la satisfaire pour qu'elle se taise [MS 55, Vér. n ii r].

Conscience lui remontre qu'elle est laide à cause de lui, prenant Dieu à témoin ; le Pécheur accepte

185 À partir de ces quelques répliques, nous retrouvons le contact entre manuscrit et imprimé. Entre-temps, il semble que le manuscrit présente une version très altérée du passage de séduction par les vices, en insistant plus que l'imprimé sur la débauche du personnage, dont le dialogue avec Luxure et Lecherie notamment paraît avoir été privilégié à l'exposition des autres vices.

186 Le Livre de Conscience, où sont écrits, par conséquent, tous les méfaits du Pécheur ; le Diable s'en sert plus loin pour le faire condamner (MS 78 - 79, Vér. o iii v – o iii v). À la fin de la pièce, une fois le Pécheur confessé et pardonné, le Diable, tentant une dernière fois de le faire condamner, voudra encore s'appuyer sur le livre et le trouvera vide. (MS 206 - 208, Vér. x iii v – x v v).

187 Le texte qui prend la forme d'une seule réplique dans l'imprimé apparaît en deux répliques dans le manuscrit, avec une intervention de Conscience (et peut-être d'un ou plusieurs autres personnages avant elle, il est difficile de le savoir) intercalée entre elles.



de se rallier à elle [MS 56, Vér. *ibid*], puis de regarder le vêtement dans lequel elle se trouve par sa faute. Le Pécheur, « en faisant admiration », s'effraie de cette vision horrible [MS 57, Vér. *ibid*]. Conscience insiste pour qu'il la regarde « si tu veulx / avoir de moy vraye cognoissance », et ce qu'il voit arrache de nouvelles lamentations au Pécheur [MS 58, Vér. *ibid*] ; Elle le fait encore regarder sous sa robe pour qu'il voie son corps couvert de pourriture, ce qui surprend et afflige le Pécheur, qui se croyait pur [MS 59, Vér n ii v]. Elle lui conseille alors de la nettoyer, car il a mal agi envers Dieu et devra bientôt le payer. Le Pécheur, qui ne sait que faire, demande qu'elle cesse de l'accabler et lui laisse un peu de temps [MS 60, Vérard n iii r]. L'Ange intervient alors pour lui rappeler qu'il n'a pas le temps car la Mort viendra bien assez tôt, et qu'il est donc urgent d'obéir à Conscience. Le Pécheur proteste de sa bonne volonté mais se sent trop endurci dans les péchés pour se réformer immédiatement [MS 61, Vérard *ibid*]<sup>188</sup>, à quoi Conscience répond qu'elle ne le lâchera pas s'il ne fait rien : il consent à pleurer tous les jours son iniquité, puis, sur les instances réitérées de sa gardienne, à la nettoyer et à prendre soin d'elle. Conscience est heureuse, et le Diable enrage : « Plus ne sommes victorieux, / Peché, ne vous Concupiscence ! » (Vér. n iii v). Il craint la punition de Lucifer, et Concupiscence lui recommande d'aller trouver Justice pour priver le Pécheur du temps de s'amender.

« Le Diable va a Justice divine » (Vér. n iiiii r)

Pendant ce temps, Conscience sermonne toujours ledit Pécheur, qui promet de la purifier en allant se confesser.

« Pause. »

Le Diable prend Justice à partie : lui-même a été précipité en Enfer pour avoir péché une fois, alors que le Pécheur accumule les fautes. Justice, sensible à cet argument sans pour autant porter le Diable dans son cœur, accepte d'instruire un procès équitable.

« Pause. »

Justice appelle le Pécheur à comparaître, nouvelle qui le désespère [MS 62, Vér. n iiiii v – n v r] ; il se tourne vers Conscience, qui refuse de le défendre car elle est trop souillée. Il lui demande donc de se taire et de ne pas lui nuire, si elle ne peut l'aider [MS 63, Vér. n v r] mais elle n'a pas le choix car elle ne peut être séparée de lui ; il implore donc l'Ange [MS 64, Vér. n v r – n v v], qui lui promet de faire quelque chose pour lui s'il le peut - ce qui, précise-t-il, est peu probable. Le Pécheur remercie son gardien, et supplie encore Conscience [MS 65, Vér. n v v], qui lui assure qu'elle ne parlera que si on lui demande.

Justice lance alors le procès sans délai, car « pour ce le cas / le requiert ; aussi fait la loy ». D'emblée le Pécheur demande grâce [MS 66, Vér. n vi r] ; le Diable réclame sa tête et Justice lui demande ce qu'il a pour sa défense. Le Pécheur, qui comprend bien dans quel piège le Diable l'a attiré, implore la clémence de Justice et rejette son accusation comme trop générale [MS 67, Vér. n vi v]. Le Diable se vante de pouvoir spécifier ses chefs d'inculpation.

« Pause. »

Il accuse le Pécheur d'Orgueil, avec les péchés mineurs que ce dernier entraîne. Justice demande au Pécheur s'il a quelque chose à dire contre les points dont le Diable l'accuse, et le Pécheur nie [MS 68, Vér. o i r]. Le Diable ajoute Avarice et ses filles, et une fois de plus, interrogé par Justice, le Pécheur nie en bloc [MS 69, Vér. *ibid*]. Surprise, elle demande encore : « Tu le veulx doncques denyer ? », et il confirme [MS 70, Vér. *ibid*]. Le Diable reprend avec Luxure et ses ramifications

188 Il faut signaler que dans le manuscrit, c'est la Conscience qui donne la réplique au Pécheur à cet endroit. Faut-il en déduire que l'Ange n'apparaît pas dans la scène du manuscrit ? Que c'est une erreur ? Difficile de trancher d'un point de vue purement 'textuel' : l'Ange intervient peu de temps avant et peu de temps après, il paraît donc logique qu'il reste dans les parages et le faire revenir au milieu du dialogue entre le Pécheur et Conscience ne semble pas poser de problèmes scéniques insurmontables. Cependant, si l'on s'intéresse à l'écriture du rôle, on voit que rien ne vient corriger « Consciencia » ; or, s'il s'était agi d'une erreur, sans doute l'aurait-on corrigée. Il nous semble donc plus probable qu'il s'agisse bel et bien d'une divergence entre les deux textes, et non d'une erreur.

[MS 71, Vér o i r - o i v], ce que le Pécheur conteste immédiatement, mais Justice demande encore à l'accusateur ce qu'il peut ajouter : le Diable s'en donne à cœur joie, et passe au péché d'Envie « et premier de l'offence / du rameau nommé desplaisance » (Vér. o i v). Justice, révoltée par ce récit, assure au Pécheur que s'il a effectivement commis tout cela, il est une horrible créature digne « de grant pugnicion », mais le Pécheur nie toujours [MS 72, Vér o ii r]. C'est au tour de Gloutonnie d'être convoquée, et une fois de plus l'injonction de Justice, « respon tantost sil te plait / et en brief », provoque de la part de l'accusé un déni obstiné et une plainte contre les calomnies du Diable [MS 73, Vér. *ibid*], lequel passe aux rameaux d'Ire et somme le Pécheur de répondre vite : ce dernier nie toujours<sup>189</sup> [MS 74, Vér. o ii v]. Justice veut encore en entendre plus : le Diable évoque le péché de Paresse, et demande à sa victime de répondre, ne serait-ce qu'à cette dernière accusation – en vain, car le Pécheur persévère [MS 75, Vér. *ibid*]. Justice, toujours aussi choquée, souhaite encore en savoir plus, mais le Diable considère qu'il en a assez dit et que l'accusé doit se justifier. Justice se tourne donc vers le Pécheur, qui requiert qu'aucune sentence ne soit prononcée contre lui et dénonce encore la vilénie du Diable [MS 76, Vér. o iii r]<sup>190</sup>. Justice, qui ne porte toujours pas le Diable dans son cœur, le somme d'appeler des témoins : le Diable appelle alors Conscience, témoin qui semble fiable à Justice ; le Pécheur proteste en alléguant le conflit qui les a longtemps opposés, « car en tous endroitz pour suspecte / Conscience tenir je pense » [MS 77, Vér. *ibid*] ; Justice réfute ce recours et appelle Conscience, qui s'en trouve mal à l'aise ; le Pécheur proteste encore [MS 78, Vér o iii v] en vain. Elle témoigne, ouvre son livre, et Justice, horrifiée, fait la liste des vices en demandant au Pécheur s'il a quelque chose à ajouter : il rend les armes [MS 79, Vér o iii v]. Justice tonne contre sa dépravation ; cependant, l'Ange intervient en implorant Compassion, pour demander à Justice de laisser à son protégé le temps de se racheter ; elle lui demande de montrer son « livre » à l'appui de cette requête.

« Adonc l'Ange ouvrera ung livre, lequel ne sera point escript.<sup>191</sup> » (Vér. o v r)

Justice, dont la colère ne retombe pas, demande au Pécheur s'il a quoi que ce soit à dire : il ne peut qu'en appeler à Compassion [MS 80, Vér. o v r], qui ne peut rien pour lui. Justice rend donc sa sentence : à sa mort, il ira en Enfer. Elle détaille longuement les peines qui l'attendent avant de le promettre au Diable, qui jubile<sup>192</sup>. Le Pécheur gémit, congédié « triste et moult esbay » par Justice [MS 81, Vér. *ibid*]. Les démons se réjouissent, mais Sathan les prévient que si le Pécheur se repent, ils auront parlé trop vite : le Diable est donc renvoyé finir le travail par Lucifer, qui accepte tout de même de faire bruire et flamber l'Enfer pour récompenser ses séides de ce début prometteur<sup>193</sup>. Les diables retournent donc au travail : « nous le ferons, diable cruel, / car jamais nous n'aurons soulas! » Pendant ce temps, le Pécheur, « en cheminant par le jeu, crye » et se morfond [MS 82, Vér p ii r]. Raison, Entendement, Compassion et l'Ange le gardent de désespérer : tant qu'il vit, il peut obtenir grâce par une autre voie, qu'il demande à connaître [MS 83, Vér. p ii v] Il s'agit, lui révèlent ses

189 Cette réplique est assez intéressante, car, sans aucune didascalie, elle semble impliquer un aparté. En effet, le Pécheur ne peut que s'adresser uniquement au Diable quand il dit « Ce fut de moy fait, / bien le sçay ».

190 On retrouve dans cette manœuvre du Pécheur ce qui a pu être subodoré comme une étape importante du procès médiéval : les reproches aux témoins. Lorsqu'ils sont appelés par l'un des deux camps, avant même d'être interrogés, les témoins peuvent être dénoncés par l'autre partie comme irrecevables, souvent en vertu d'une moralité que ladite partie dénonce comme douteuse : voir Yves Mausen, *Veritatis Adiutor : la procédure du témoignage dans le droit savant et la pratique française (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Milan, 2006. C'est évidemment le cas du Diable, mais lorsque le Pécheur tente, par le même stratagème, d'éviter que Conscience soit appelée (MS 78, Vér. o iii r), Justice lui donne tort.

191 Autre livre, éminemment symbolique, qui intègre le schéma dessiné par celui de la Conscience, employé tour à tour par Justice et par le Diable (cf p. Lx, note 168), et peut-être aussi le « libelle » (MS 68, Vér. n v v) du Diable, selon que l'expression est traduite ou non sur scène.

192 On remarque que dans le manuscrit, ce n'est plus le Diable mais « Omnes Dyaboli » qui narguent l'Homme.

193 Pas de didascalie ici, mais Lucifer invoque lui-même « Pleurs, crys, gemissemens (...) plue, vent orages, tonnerres » et autres canons et dragons, dont on peut difficilement imaginer qu'ils n'aient pas été suivis d'effets au moins auditifs.

gardiens, de la voie de Misericorde, par qui les péchés "te seront de dieu pardonnez" ; il se sent réconforté mais continue de craindre [MS 84, Vér. *ibid*]. Entendement<sup>194</sup> le rassure et le presse d'en appeler « a la court de Misericorde », l'espoir renaît [MS 85, Vér. p iii r]. Raison le rassure encore et il demande à tous de le soutenir devant Justice ; Compassion lui promet de rester proche et lui souhaite bon voyage, il la remercie [MS 86, Vér. p iii v].

« Pause » : Il marche « par le jeu » suivi de loin par Compassion, l'Ange, Conscience, Raison, Entendement, Franc Arbitre et Sensualité.

Pendant ce temps le Diable exhorte Vices et Empêchements à rester près du Pécheur, et les Vices, à tour de rôle, affirment qu'ils le tiennent toujours.

« Pause. » Ils vont vers lui, se tiennent non loin. (Vér. p iiiii r)

Les gardiens du Pécheur lui recommandent de tenir bon face aux vices. Conscience<sup>195</sup> conclut : il doit résister contre les péchés, sans se détourner de son « bon propos ». Il le promet et chante le *Veni creator spiritus* avec l'Ange<sup>196</sup> [MS 87, Vér. p iiiii v], ce qui inquiète le Diable. L'Ange<sup>197</sup> lui conseille de rappeler ce dernier devant Justice pour débattre à nouveau : il va donc la trouver...

« adonc comparaitront devant Justice. »

... et lui expose son appel [MS 88, Vér. *ibid*].

Justice confirme qu'il peut avoir rémission, et le notifie au Diable ; le Pécheur s'en va avec sa troupe devant les vaines protestations du Diable, qui trouve que le jugement devrait être définitif. Il décide de ne pas laisser le Pécheur arriver à Confession, tandis que Conscience presse ce dernier de mettre son âme et sa vie en bon ordre avant de mourir. Le Pécheur est prêt à partir mais ignore par où [MS 89, Vér. p v r] ; l'Ange l'envoie chez Confession, qui avec sa Conscience lui montrera où trouver Misericorde. Le Pécheur demande donc l'aide de sa Conscience [MS 90, Vér. *ibid*], elle lui présente le chemin de Contrition et le met en garde contre ceux qui voudront l'en éloigner.

Il résout donc de se mettre en route...

« Adonc le Pecheur avec sa compaignie yront par le gieu »,

... Et affirme sa bonne volonté en décidant de revêtir le noir pénitentiel [MS 91, Vér. p vi v]<sup>198</sup>, salué par Raison et Entendement.

Commence CONTRITION

Il rencontre bientôt Contrition, lui demande son nom et qui elle est ; elle lui explique qu'elle garde la voie de Confession et, à la demande de Conscience, lui donne une liste des huit conditions à remplir pour être un homme contrit : avoir honte de ses péchés, espérer le pardon, craindre le jugement..., puis elle lui rappelle la nécessité de se confesser et de recevoir l'absolution du prêtre. Désireux de suivre sa voie, il la remercie et l'Ange l'envoie poursuivre son chemin.

Le Diable enrage et appelle les Empêchements ; avec Péché, les Vices le rassurent en se vantant l'un après l'autre de leur emprise sur le Pécheur, puis « s'en retournent en leurs sieges » (Vér. q iii r). Il ordonne aux Empêchements de le lui ramener ; ils semblent confiants en leur force, et il s'en va vers la cour de Misericorde pour défendre ses droits sur le Pécheur.

« Et cependant pour la pause le fol jourra a plaisance ». (Vér. q iiiii r)

Il proteste contre l'appel et tente d'influencer Misericorde, demandant notamment à ce que le Pécheur soit déchu s'il ne vient pas assez vite, mais elle refuse de parler de l'affaire tant que les deux

194 Dans le manuscrit, il s'agit de Compassion. On peut se demander à juste titre s'il s'agit d'une erreur, mais à aucun moment Entendement n'apparaît dans le rôle.

195 Et non pas l'Ange, comme c'est le cas dans le manuscrit.

196 On note que dans le manuscrit, le personnage dit quelques vers avant de chanter : ce n'est pas le cas dans l'imprimé.

197 Dans le manuscrit, il s'agit non pas de l'Ange mais de Conscience. Or même dans l'imprimé, le Pécheur dit « Conscience, tu y auras / au plaisir Dieu quelque seurté », ce qui semblerait indiquer que c'est Conscience qui vient de dire ceci et qu'il y a erreur sur le nom du personnage ; mais, si erreur il y a, elle est partagée par l'édition Eustache (Eustache p iiiii r).

198 Nous évoquerons ce passage plus en détail : voir plus bas, section A.2.3.2

parties ne sont pas devant elles.

Cependant, les quatre Empêchements entrent en action, à commencer par Désespoir de pardon. Il aborde le Pécheur et tente de le décourager : « Un pas de nuyt vault deux de jour », et il est bien tard pour se lancer sur cette route. Le Pécheur le prie de le laisser passer [MS 95, Vér. q iii v], mais Désespoir l'interroge encore, car il a bien vu sa souffrance. Le Pécheur lui répond qu'elle est méritée [MS 96, Vér. q v r] ; Désespoir la dénonce comme inutile, mais il garde l'intention d'aller chez Confession [MS 97, Vér. *ibid*]. Désespoir lui dit alors que reconnaître ses péchés ne la sauvera pas, bien au contraire, qu'il sera toujours haï de Dieu, mais il tient bon en évoquant le Christ et en citant saint Bernard [MS 98, Vér. q v v]. Désespoir insiste : il n'a pas intérêt à aller voir Dieu qu'il a trop offensé, « point ne me trouveras menteur », mais le Pécheur s'en tient à ses mots de saint Bernard [MS 99, Vér. q vi r]. Désespoir le tente encore : puisque de toute façon il ira en Enfer, autant retourner au monde et éviter la souffrance. Ce discours éveille les soupçons du Pécheur, qui lui demande son nom [MS 100, Vér. q vi v]. L'Ange intervient pour lui conseiller de passer son chemin ; Désespoir de pardon croit pouvoir narguer l'Ange (« Il me croira dorenavant, / bien le sçay! »), mais il est congédié par le Pécheur [MS 101 Vér. *ibid*] et doit passer le relais à sa consœur.

Honte<sup>199</sup> de dire ses péchés s'avance à son tour en offrant ses conseils, éveillant l'intérêt du Pécheur par sa « maniere religieuse » [MS 102, Vér. *ibid*] ; elle s'étonne qu'il puisse révéler son péché à un autre homme, car c'est très humiliant, mais comme le Pécheur n'y voit aucun inconvénient [MS 103, Vér. r i r], elle argue de ce que la confession n'est pas directement faite à Dieu, et donc inutile ; de plus, celui qui voudrait s'accuser de tant d'horreurs, « point ne le cognoys ». Cela laisse le Pécheur de marbre [MS 104, Vér. r i v]. Elle tente de lui faire croire que la confession lui attirera l'inimitié de son prêtre ; Conscience comprend qu'elle veut s'opposer au salut du Pécheur, et l'en avertit. Il déclare donc que, confessé, il sera plus aimable qu'avant [MS 105, Vér. *ibid*]. L'Ange approuve cette pensée, et il vient à l'esprit de l'Homme l'anecdote d'un prêtre à qui le meurtrier de son propre père dénonça son crime, et qui préféra mourir que de le livrer aux autorités [MS 106, Vér. r i v – r ii r]. Honte trouve cet éta td'esprit naïf, et tente de lui faire peur en affirmant que s'il va à confesse et y passe un certain temps, tous sauront qu'il est très vicieux : mieux vaut s'abstenir de peur « que de toy dist autre personne ». Le Pécheur méprise cet argument : seul Dieu compte [MS 107, Vér. r ii r]. Honte lui conseille alors d'attendre Pâques, et de ne pas dire le pire ; il n'aime pas ses conseils, et demande son nom [MS 108, Vér. r ii v] ; elle lui dit, il la démasque et la renvoie [MS 109, Vér. *ibid*].

Ses deux acolytes étant en fuite, Crainte de faire Penitance se lance à son tour et offre ses conseils au Pécheur, qui est prêt à les accueillir [MS 110, Vér. *ibid*]. Crainte se propose de l'écouter : « dy moy ton fait ! », et il s'avoue perdu [MS 111, Vér. *ibid*]. Elle lui prédit alors que la confession ne suffira pas, mais qu'il faudra d'effroyables pénitences, ce qui ne le désarme pas [MS 112, Vér. r iii r]. Elle insiste, mais le Pécheur montre sa sagesse en rétorquant que les peines corporelles ne sont rien face à l'Enfer [MS 113, Vér. *ibid*]. Crainte le trouve arrogant, persuadée qu'il haïra Dieu bien avant d'être quitte, mais il ne semble pas effrayé [MS 114, Vér. r iii v]. Elle s'étonne de la résolution du Pécheur, pour quelqu'un qui a passé des années dans la complaisance : soupçonneux, il demande son nom [MS 115, Vér. *ibid*]. Elle consent, mais le prévient que cela ne lui servira à rien : « J'ai nom... - [Le Pécheur] Dy le moy sans doubtañce » [MS 116, Vér. *ibid*] Elle se nomme, et il la somme de partir [MS 117, Vér. *ibid*] malgré ses protestations, approuvé par l'Ange et sa Conscience.

Il remarque alors un gentilhomme, à qui il demande à nouveau de l'aide [MS 118, Vér. r iii r]. Espérance de longue vie accepte en prétendant être là par hasard. Le Pécheur lui demande si le chemin de Confession est profitable ; Espérance demande s'il veut se confesser, le Pécheur répond que oui, qu'on a voulu l'en dissuader, et qu'il est fatigué [MS 119, Vér. *ibid*]. Espérance lui recommande de se reposer avant de reprendre la route, mais le Pécheur, déjà parvenu là, aimerait continuer [MS 120, Vér. r iii v]. Espérance suggère alors de le réveiller quand le moment sera

---

199 Nous avons déjà observé que l'imprimé utilise indifféremment Crainte et Honte pour ce personnage ; nous préférons éclaircir ce passage en nous en tenant à Honte (*Pudor* dans le manuscrit).

opportun, ce qui ne lui plaît pas [MS 121, Vér. *ibid*]. Espérance trouve qu'il accumule trop de peines pour un homme qui n'a pas trente ans, mais il sait bien que la Mort peut revenir à tout moment et ne tombe pas dans le piège [MS 122, Vér. *ibid*]. Conscience et l'Ange l'encouragent à continuer ; Espérance rectifie son estimation de l'âge du Pécheur à vingt-quatre ans à peine, âge où l'on doit s'amuser – il suffira de s'amender à cinquante, soixante, soixante-dix ans. Le Pécheur n'est pas convaincu [MS 123, Vér. r v r]. Espérance insiste : ses ascendants sont morts à plus de cent ans, très respectés, et se sont repentis très tard ; il devrait donc faire de même, jamais il ne supportera encore quatre-vingt ans de privations. « N'as-tu point ouy alleguer / 'Cent marcs vault ung jour de respis' ? », conclut-il. Le Pécheur abonde en ce sens : en effet, chaque jour que Dieu lui donne depuis sa condamnation lui est précieux [MS 124, Vér. r v v]. Espérance : il faut donc en profiter. De plus, dit-il, la confession ne vaut rien si elle n'est pas suivie de persévérance – ce qu'approuve le Pécheur [MS 125, Vér. *ibid*] ; est-il prêt, lui demande Espérance, à tenir ce régime toute sa vie ? D'autre part, s'il se tue à force de privations, il sera responsable de sa propre mort, ce qui lui vaudra la damnation : mieux vaut attendre au moins un jour pour entamer ses privations. Le Pécheur ne trouve pas l'idée à son goût [MS 126, Vér. r v v – r vi r] : de guerre lasse, Espérance lui dit, s'il refuse qu'on l'aide, de décider tout seul, ce que fait le Pécheur en l'envoyant au diable [MS 127, Vér. r vi r]. Espérance tente de le retenir en lui faisant miroiter monts et merveilles s'il remet sa pénitence, mais le Pécheur cite l'Évangile : la mort le guette, il ne faut pas tarder [MS 128, Vér. *ibid*], ce à quoi Espérance répond qu'il est fou, et qu'il courra bientôt les champs « comme un chien qui affole ». ; toujours citant l'Évangile, le Pécheur se satisferait bien d'être un simple d'esprit [MS 129, Vér. r vi v]. Espérance lui prédit qu'il regrettera sa sottise, mais le Pécheur ne veut plus entendre que son nom [MS 130, Vér. *ibid*]. Espérance le lui dit, et le Pécheur le congédie pour de bon [MS 131, Vér. *ibid*]. Espérance s'en va en le maudissant, et les quatre Empêchements se plaignent d' l'accueil qu'ils ont reçu.

Conscience félicite le Pécheur, qui réaffirme son désir d'aller à Confession. Pendant ce temps, le Diable prépare la punition des Empêchements ; lui-même ne se sent pas très bien. Le Pécheur loue Dieu et le Christ de l'avoir mené jusque-là [MS 133, Vér. s i r - s i v]. Il se signe, sur le conseil d'Ange, pour éviter donéravant les Empêchements, et déclare vouloir soigner Conscience, qui lui dommande de s'avancer pour honorer Dieu ; il lui demande de l'aider à trouver que dire [MS 134, Vér. s i v ?], elle lui conseille de tout dire, « tout publiquement » s'il le faut. Il demande encore où commencer [MS 135, Vér. s i v], et elle lui intime de se recommander au Prêtre qui lui donnera bon conseil.

« Adonc l'homme pecheur s'en va devant le Prêtre »

Commence le PRÊTRE

Il le salue [MS 136, Vér. s i v – s ii r], est salué en retour et explique son besoin [MS 137, Vér. s ii r] après s'être assuré auprès de lui qu'il vient « humblement » en homme contrit [MS 138, Vér. *ibid*], ce que confirme Contrition, le Prêtre lui suggère de se confesser. Le Pécheur proteste de sa bonne intention, que conforme Conscience : le Prêtre lui propose d'entrer chez Confession, qui pourra lui donner « plaine remission ». Le Pécheur se demande où elle est [MS 139, Vér. s ii v] : voyant son ignorance, le Prêtre lui apprend qu'il en est l'instrument, et qu'il doit s'en remettre à lui, ce que le Pécheur accepte [MS 140, Vér. *ibid*] : le Prêtre l'emmène.

« Adonc le Prestre et le Pecheur s'en yront avecques leur compaignye en lieu saint et convenable. »

De son côté, le Diable appelle les Vices à son secours, qui vont entourer le Pécheur.

Commence CONFESSION, qui se tient près de Miséricorde.

Confession supplie Miséricorde pour le Pécheur, demande de l'eau pour laver Conscience : Miséricorde le veut bien, et Confession, satisfaite, « retournera en son premier lieu ». Le Diable et Péché demandent en vain à Concupiscence et Sensualité de reprendre le Pécheur : elles sont impuissantes. Le Prêtre demande au Pécheur de se confesser, lequel dit d'abord un *benedicite* [MS

141, Vér. s iii r]. Il le bénit, et le Pécheur lui demande son aide car il a oublié certaines choses [MS 142, Vér. *ibid*]. Le Prêtre accepte et demande à voir la Conscience du Pécheur, qui lui en dit la laideur [MS 143, Vér. *ibid*]. Le Prêtre l'encourage à la lui montrer, pour qu'il voie comme un médecin « quelle maladie il porte ». Le Pécheur, qui sait qu'elle est au plus mal, se reproche de l'avoir « mise arrière » [MS 144, Vér. s iii v] : sur l'ordre du Prêtre, il l'appelle.

« Adonc il mettra Conscience devant soy »

Il constate encore sa laideur [MS 145, Vér. *ibid*], et quand le Prêtre lui demande de lui montrer, lui suggère maladroitement de la regarder [MS 146, Vér. s v r], ce à quoi le Prêtre répond qu'il ne peut regarder seul mais saura écouter : le Pécheur s'engage à parler et ne quitter sa passivité [MS 147, Vér. *ibid*]. Encouragé de nouveau par le Prêtre, le Pécheur commence à révéler les péchés de ses ses [MS 148, Vér. s v v]. Le Prêtre lui demande de préciser les circonstances de ses péchés pour mieux les évaluer ; résolu à laver Conscience, le Pécheur accepte [MS 149, Vér. s vi v]. Si laver Conscience est un bon début, observe le ministre, il faudra aussi « mettre dehors ce que dedans est », ce qui est plus difficile.

« Adonc le Pecheur lavera sa Conscience aucun peu. »

Encouragé par ce début, le Pécheur est déterminé à continuer [MS 150, Vér. *ibid*]. Le Prêtre l'encourage à tout laver, de peur qu'un seul péché oublié ne gâche tout.

« Adonc le Pecheur ouvrera le livre de Conscience en se admirant. »

Se lamentant, le Pécheur confesse le péché d'Orgueil et ses péchés subalternes<sup>200</sup>. [MS 151, Vér. s vi v - t i v] ; exhorté par le Prêtre, il accepte de continuer mais s'inquiète que Conscience soit bien lavée [MS 152, Vér. t i v] ; elle le rassure et propose de se laver, se vouant à Confession.

« Adonc Confession lavera et oindra petit à petit Conscience de l'eau des larmes du Pécheur.

Orgueil hurle, appelle ses alliés à l'aide, se désespère du destin qui l'attend (Vér. t ii r)<sup>201</sup>.

« Adonc viendront les diables, et l'emporteront en Enfer crians et urlans. »

Le Pécheur continue avec Avarice et ses rameaux [MS 153, Vér. t ii v]. Le Prêtre le somme de satisfaire aux réparations qui s'imposent, ce que le Pécheur accepte en précisant qu'il a commis des larcins, corrompu des juges [MS 154, Vér. *ibid*] ; Le Prêtre lui répète : il faut tout rendre, sinon c'est l'Enfer garanti. Il s'assure que le Pécheur « entend (...) bien la maniere » ; de fait, ce dernier comprend si bien qu'il s'accuse encore d'avoir employé de fausses mesures, pratiqué la spéculation [MS 155, Vér. t ii v - t iii r]. L'obligation de rendre est répétée, et le Pécheur confesse encore avoir été simoniaque [MS 156, Vér. t iii r]. Le Prêtre l'enjoint encore de rendre « tout jusques au derrenier denier », et le Pécheur répète l'accusation de corruption en ajoutant qu'il a parjuré Dieu et les saints [MS 157, Vér. t iii v]. Le Prêtre lui intime encore l'ordre de rendre ; il désespère car la tache qu'il arrose ne disparaît pas [MS 158 Vér. *ibid*], et le Prêtre lui explique que le pardon sera condition de la réparation, à laquelle le Pécheur s'engage tout en précisant qu'il ne peut pas tout réparer [MS 159, Vér. *ibid*] ; le Prêtre lui donne un délai et Confession se déclare contente.

« Adonc Confession lavera l'Omme pecheur au lieu d'Avarice. »

Avarice hurle elle aussi de dépit.

« Adonc les diables emporteront en urlant Avarice en Enfer. »

Le Pécheur passe alors à Luxure [MS 160, Vér. t iii r]. Le Prêtre le sermonne, explique encore pourquoi c'est mettre des âmes en danger de damnation, et évoque le problème des bâtards : le Pécheur est très embarrassé [MS 161, Vér. t iii v], et il lui suggère de trouver un accord à l'amiable avec eux pour éviter qu'ils ne poursuivent ses héritiers légitimes, ce que l'intéressé trouve très improbable [MS 162, Vér. *ibid*]. Le Prêtre lui suggère alors d'aller demander pardon, et de faire ce qu'ils voudront ; mais s'ils ne veulent pas pardonner, demande-t-il [MS 163, Vér. t v r]. Le Prêtre

200 On remarquera que cette scène se construit visiblement en miroir de celle de l'arbre des Vices (Vér. f vi r *sqq.*)

201 Pour tout le passage de la confession, les dernières imprécations des Vices n'apparaissent pas sur le manuscrit : il faut sans doute supposer qu'ils se contentaient de disparaître en hurlant.

suggère de se faire une idée de ce qu'ils ont coûté à élever et de rembourser de son mieux, de demander pardon, et d'être pénitent : le Pécheur se repent déjà [MS 164, Vér. *ibid*], et frissonne devant ses méfaits – le Prêtre lui confirme qu'il est encore loin d'arriver à s'amender, et lui conseille de bien regarder le livre qu'il tient. Le Pécheur s'insuïète encore de ne pas être tenu quitte malgré la réparation fournie [MS 165, Vér. *ibid*], à quoi le Prêtre lui répond qu'il fera de son mieux pour être pardonné, que Dieu le verra, et qu'il sera même mécontent de la personne qui ne sera pas « d'autrui miséricordieuse », nouvelle qui réjouit le pénitent, toujours ennuyé par un détail : si celui à qui il a fait du tort est mort, que faire ? [MS 166, Vér. t v v]. Le Prêtre l'encourage à chercher les héritiers potentiels, et, à défaut, à donner la somme aux bonnes œuvres ; ce qui ne satisfait que partiellement le Pécheur, dont on apprend, au fil des rameaux de Luxure, qu'il a aussi déshonoré des religieuses, enlevé des jeunes filles. [MS 167, Vér. t v v – t vi r]. Sans préciser la nature de la réparation à fournir, le Prêtre lui recommande à nouveau de chercher à l'offrir, et le Pécheur, heureux, continue à parler : il a enbesogné sa femme de façon improprie, et commis, faut-il le préciser, « le vice et ordure / damnable dit contre nature » [MS 168, Vér. t vi r]. Le Prêtre, presque décontenancé par cette surenchère, le fait s'arrêter quelque temps pour être sûr qu'il n'oublie rien [MS 169, Vér. *ibid*].

« Adonc demourra en estant tout pensif, regardant au livre de Conscience.<sup>202</sup> »

L'Ange, heureux de voir que ses efforts portent leur fruit, « dira en chantant *Gloria tibi domine* etc. » et nargue le Diable avant de couper court à ses imprécations d'un autoritaire « Tais toi, je t'impose silence » (Vér. t vi v)

Interrogé par le Prêtre sur les fruits de sa recherche, le Pécheur déclare avoir tout dit, et ne plus souhaiter que pleurer [MS 170, Vér. *ibid*]. Confession offre son aide, dont il lui est reconnaissant [MS 171, Vér. vi r] : Luxure, désespérée, se plaint.

« Adonc les diables viendront et en criant et urlant emporteront Luxure en Enfer. »

Pécheur s'accuse encore d'Envie [MS 171<sup>203</sup>, Vér. v i r] ; le Prêtre lui commande de minimiser la portée de ses calomnies, ce que le Pécheur voit mal comment faire [MS 172, Vér. v i v]. Le Prêtre lui ordonne de se dédire auprès de tous ceux auxquels il a parlé fausement. Le Pécheur évoque alors un point plus précis : doit-il renier les diverses délations qu'il a faites<sup>204</sup> ? [MS 173, Vér. v ii r] Le Prêtre le lui commande, car tous les hommes sont frères, et il accepte [MS 174, Vér. *ibid*]. Il doit donc encore réparation : il demande s'il suffira de battre sa coulpe [MS 175, Vér. *ibid*] mais une fois encore, il doit aller voir ceux à qui il a fait tort et demander à être pardonné – ce qu'il croit être suffisant [MS 176, Vér. v ii v], mais à tort car il ne sera quitte qu'après avoir donné réparation. Il maudit Détraction, et continue avec Sussuration et Vaine taisance [MS 177, Vér. v iii r]. Le Prêtre trouve que Conscience a bien raison de pleurer ; alors que le Pécheur se plaint de ne pas pouvoir effacer la tache, Confession blanchit enfin Conscience d'Envie, qui, « en urlant et desesperant », se sent attirée vers la « fournaise / du gouffre d'Enfer tenebreux ».

« Adonc les diables viendront et incontinent emporteront Envye en Enfer. »

La purge continue avec Glouttonnie et ses rameaux : Brutalité, Immondicité, Désordonnance, Fraction de jeunes et autres Ivresse [MS 179, Vér. v iii r - v iii v]. Le Prêtre ayant souligné le grand danger que représente ce péché, le Pécheur entreprend de l'arroser [MS 180, Vér. v iii r], encouragé par Confession et remercié par Conscience, laquelle se sent de mieux en mieux – ce n'est à l'évidence pas le cas de Glouttonnie, qui ne se prive pas de le faire savoir.

« Adonc les diables en criant et brayant emporteront Glotonnie en Enfer. »<sup>205</sup>

202 Cette didascalie se retrouve dans le rôle, D 29 : *Tunc stet qui cogitans, respiciendo ad Conscientie librum.*

203 Dans le manuscrit, ce n'est qu'une seule réplique : en effet, comme on l'a vu plus haut, les péchés n'ont pas droit à leur dernier discours dans le manuscrit.

204 Sur ce passage précis, que ce soit dans l'imprimé ou le manuscrit, notre compréhension du texte reste approximative ; aussi invitons-nous de plus savants à s'en faire leur propre idée.

205 On aura sans doute remarqué la relative brièveté du passage dédié à Glouttonnie. Cette brièveté nous semble due à ce que Glouttonnie n'a pas causé autant de dommages à autrui que certains autres vices. Le Pécheur n'a

Le Pêcheur s'en prend maintenant à Ire et ses rameaux : il a été jusqu'au meurtre [MS 181, Vér. v iii r – v iii v]. Le Prêtre insiste sur la nécessité de la réparation, pour les victimes ou leurs familles, et il s'y soumet à tout son pouvoir, même s'il doute de pouvoir satisfaire tout le monde [MS 182, Vér. v v r] : le Prêtre l'encourage à établir des priorités dans ses réparations et demander tout de même le pardon de ceux qu'il ne peut satisfaire. Le Pêcheur, qui craint un refus [MS 183, Vér. *ibid*], est encouragé à travailler pour eux jusqu'à réparation. Il veut être sûr d'être quitte de cette manière [MS 184, Vér. v v v], ce que le Prêtre lui assure s'il « fay [ses] faiz sagement ». Ire a encore poussé le Pêcheur à blasphémer et à se venger d'autrui [MS 185, Vér. *ibid*], mal qui n'a qu'un seul remède, que le Prêtre lui conseille : il doit pardonner – ce qui le mortifie passablement [MS 186, Vér. v v v – v vi r], mais le Prêtre lui spécifie bien que Dieu pardonne ceux qui pardonnent aux autres, et il accepte de le faire [MS 187, Vér. v vi r]. Le Prêtre l'enjoint de bien garder ces leçons à l'esprit, et il pleure de nouveau [MS 188, Vér. *ibid*]. Confession lui offre alors de le laver d'une nouvelle tache [MS 189, Vér. *ibid*]. Ire fulmine.

« Adonc les diables en criant et urlant emporteront Ire en Enfer. »

L'Homme s'accuse maintenant de Paresse [MS 189<sup>206</sup>, Vér. *ibid*]. Le Prêtre lui signale que c'est la meilleure tromperie du Diable, et qu'il a raison de s'en flageller : l'exploration des rameaux de Paresse continue [MS 190, Vér. x i r]. Le Prêtre lui demande s'il est prêt à abandonner sa vie dissolue, et c'est le cas [MS 191, Vér. *ibid*], mais Conscience est très salie : le Pêcheur avoue avoir abandonné la justice et mal entretenu sa foi, négligé les bonnes œuvres, encouru l'excommunication, fait le mal sans raison, mais il demande l'absolution [MS 192, Vér. x i r – x i v] au Prêtre, qui lui ordonne de faire satisfaction plénière « a grans pleurs », pensum que le Pêcheur accepte avec zèle [MS 193, Vér. x i v]. Tandis que Confession commence à arroser les impuretés en question, le Prêtre demande une nouvelle fois au Pêcheur s'il n'oublie rien. Ce dernier pensait être prêt, mais voit que sa Conscience est encore sale [MS 194, Vér. x ii r] et, encouragé par le Prêtre à lui parler « tout à loisir », il lui demande ce qu'elle a [MS 195, Vér. *ibid*]. Conscience demande s'il n'a pas péché contre le Saint Esprit par exemple, et le Pêcheur réalise que c'est le cas, car il a oublié Dieu et haï son prochain ; il se confesse de tous les Vices [MS 196, Vér. x ii r – x ii v]. Le Prêtre l'ayant encouragé à beaucoup arroser cette tache, il demande l'aide de la Fontaine des Vertus [MS 197, Vér. x ii v]. Le Prêtre insiste : un grand péché implique de longues et grandes réparations. Le Pêcheur en convient [MS 198, Vér. *ibid*], et Confession lui donne son *satisfecit* : il a assez pleuré, Conscience va pouvoir être lavée, et il peut être mené à Miséricorde. Cette nouvelle ne réjouit pas particulièrement Paresse, qui, « deffait et defflacqué », se répand en imprécations.

« Adonc les diables emporteront Paresce en Enfer. »

Pendant que Conscience partage avec le Pêcheur son bonheur d'être lavée, Le Diable enrage à son tour : L'ange ne résiste pas à la tentation de le narguer, et le force à reconnaître sa défaite, d'autant plus irrité que pendant ce temps Conscience remercie Confession de sa générosité. Le Prêtre recommande au Pêcheur de rester proche de sa Conscience, et immédiatement il s'enquiert d'elle [MS 199, Vér. x iii r], qui se porte merveilleusement bien et trouve qu'il a acquis grâce auprès de Dieu – ce qui incite notre héros à remercier son Créateur [MS 200, Vér. x iii r – x iii v]. Le Prêtre lui rappelle de ne jamais perdre espoir ; ayant constaté que Conscience est bien propre, il souhaite à présent aller vers Miséricorde [MS 201, Vér. x iii v], que le Prêtre lui indique en le recommandant encore à sa Conscience, recommandation acceptée volontiers [MS 202, Vér. *ibid*] ; le Prêtre lui recommande encore de la chercher avec l'aide de Confession, à qui il demande donc son patronage

---

visiblement pas pillé le grenier de son voisin ou des religieuses de sa ville, ce qui évite au Prêtre de devoir à nouveau lui dicter la démarche appropriée et les réparations à fournir selon chaque situation dans une quasi-casuistique particulièrement répétitive où piété, 'honorabilité' et légalité, conduite pieuse et conduite socialement et juridiquement adéquate sont plus que jamais solidaires (sinon confondues).

206 Même remarque que précédemment : la réplique de l'Homme dans le rôle n'est pas interrompue par les imprécations du péché vaincu.



[MS 203, Vér. *ibid*]. Elle accepte, invitant Conscience à la suivre, et appuyée par l'Ange : Conscience se joint au groupe et Confession suggère de se mettre en route, relayée par un Pécheur heureux [MS 204, Vér. x iii r].

« Pause. Confession mena le Pecheur devant le siege de Misericorde, et le suivront: le bon Ange, Conscience, Sensualité, Franc Arbitre, Raison et Entendement. »

Confession appelle Miséricorde, qui est heureuse de recevoir le Pécheur, lequel demande grâce [MS 205, Vér. *ibid*]. Elle l'assure de son soutien mais est obligée d'appeler le Diable pour qu'il défende son point de vue. Le Pécheur s'avoue coupable, mais demande à ce que son retour à la justice soit pris en compte [MS 206, Vér. x iii v]. À la demande de Miséricorde, l'Ange appelle le Diable.

« Adonc le bon Ange sera l'uy de l'auditoire, »...

... Et le Pécheur chante *Maria, mater gratiae* [MS 207, Vér. x iii v]. L'Ange appelle encore, le Diable se plaint à Lucifer puis s'approche.

« Adonc le Diable comparoistra ». (Vér. x iii v)

Miséricorde demande s'il a quelque chose à dire contre le pardon du Pécheur ; il en appelle à Justice. Miséricorde mettant en doute sa parole, il rappelle que le Pécheur n'a pas pardonné à ses ennemis, ni fait d'œuvres : sa confession ne vaut rien. Miséricorde lui demande de développer et il précise qu'il n'a pas enseigné, corrigé son prochain, n'a prié pour personne, en un mot qu'il n'est pas charitable. À la demande de preuves de Miséricorde, le Diable sort un livre.

« Adonc le Diable aura incontinent ung livre auquel n'aura rien escript et l'ouvrera. » (Vér. x v r)

Confession raille le Diable qui comprend qu'elle l'a berné ; Miséricorde s'impatientant, le Diable convoque encore Conscience, qui, interrogée par Miséricorde, peut cette fois-ci se déclarer pure. Aux grand dam du Diable, Conscience déclare le Pécheur quitte.

« Adonc soudainement se perdra le Diable avec tonnoire. » (Vér. x vi r)

Miséricorde affranchit donc le « Pecheur vestu d'humanité » mais le met en garde contre le relaps, mise en garde à laquelle il souscrit [MS 208, Vér. *ibid*] ; Confession puis l'Ange font la même remarque, et ce dernier monte en « faire feste », le Pécheur lui donnant un congé momentané. [MS 209, Vér. *ibid*]

« Adonc s'en voise le bon Ange en Paradis. »

Conscience suggère alors de retourner chercher les conseils du Prêtre pour l'avenir, ce qui plaît au Pécheur. [MS 210, Vér. *ibid*]

« Adonc ilz retourneront au Prestre »

Il remercie le Prêtre [MS 210, Vér. *ibid*], qui, heureux de cette issue, recommande également d'éviter le relaps : Conscience puis le Pécheur lui demandent comment il devra se tenir à l'avenir [MS 211, Vér. x vi v]. Le Prêtre promet donc de les mener vers la chambre et le jardin de Pénitence<sup>207</sup>.

« Notez que le Prestre doit mener le Pecheur a Penitance. »

Au ciel, l'Ange recommande le Pécheur à Dieu, qui fait interpréter des chants et autres réjouissances à Michel, Gabriel et Raphael<sup>208</sup> avant de renvoyer l'Ange garder le Pécheur.

« Adonc l'Ange doit retourner au pecheur. Et est a noter que le Prestre doit conduire le Pecheur avec sa compaignie par le gieu jusques a tant que l'Ange sera retourné de Paradis. » (Vér. y i r)

Le Prêtre parle pendant ce temps à Pénitence pour le compte du Pécheur repentant, lui raconte son histoire, et le recommande à elle.

Commence PÉNITENCE

Elle accepte de le prendre en charge, car Dieu est miséricorde, et commence par lui demander s'il veut bel et bien être pénitent « finablement » ; il répond sans hésiter que oui [MS 212, Vér. y i v], et

207 Sans doute faut-il ici rappeler que notre personnage se laissait entraîner, plus tôt dans la pièce, dans la maison et le jardin du Monde (Vér. d vi r).

208 De même, on peut être tenté de voir dans cette scène un pendant des diableries que l'on peut imaginer à divers endroits pendant une bonne partie de la pièce.

voyant ses bonnes intentions dans sa Conscience, elle lui promet le royaume des Cieux s'il reste humble. Il promet de la servir et de faire pénitence pour prendre soin de sa Conscience [MS 213, Vér. y ii r]. Pénitence explique alors au Prêtre que le Pécheur doit d'abord cultiver les 7 vertus, afin qu'elles le mènent dans un second temps vers elle-même, et Confession s'offre de lui mener le Pécheur, avec l'aide de tous ses gardiens. Pénitence leur suggère alors de lui faire monter à l'arbre des Vertus, mais à d'abord faire descendre ces dernières pour le sauver. Cela reconforte l'intéressé.

« Adonc Confession, le Prestre et Conscience avec le bon Ange conduiront le Pécheur devant l'arbre des Vertus. » (Vér. y ii v)

Le Prêtre rappelle au Pécheur qu'il s'agit de ne pas se tromper d'arbre, Conscience lui recommande de supplier les Vertus pour son salut, et Ange l'exhorte à monter.

« Montant au degré d'Humilité. » (Vér. *ibid*)

Commencent HUMILITÉ, LARGESSE, CHASTETÉ, CHARITÉ, ABSTINENCE, PATIENCE, ET DILIGENCE

Le Pécheur supplie Humilité de l'aider à fuir Orgueil. Elle se présente : elle assure le salut. Sur la supplication du Pécheur, elle l'envoie chercher toutes ses sœurs afin qu'il soit en mesure d'affronter les peines que lui donnera Pénitence. Ses gardiens l'emmènent à Largesse (Vér. y iii r) : le Prêtre la présente à elle, elle dit qu'elle est acceptée sa requête et il se recommande à elle. Même jeu avec Chasteté, qui lui recommande d'éviter Luxure et accepte de venir au jardin de Pénitence avec eux. Il est mené ensuite, de la même façon, à Charité, Abstinence, Patience et Diligence, et se lie à elles toutes.

« Adonc le Pecheur, le Prestre avec les autres descendront par ordre: et les Vertus incontinent apres selon chacun son degré, et Obligence les appellera, et yront au lieu de Pénitence.

Gardiens et Vertus saluent Pénitence, qui rassemble tous les amis du Pécheur. Diligence et Conscience la prient de disposer de lui, et lui-même promet d'être obéissant (Vér. y v r). Elle lui ordonne alors de faire pénitence pour ses péchés : il devra à présent mener une vie d'Humilité pour expier Orgueil, pratiquer Largesse comme protection contre Avarice, Chasteté contre Luxure, Charité contre Envie, Abstinence contre Gloutonnerie, Patience contre Ire<sup>209</sup>, Diligence contre Paresse. En outre, il devra s'astreindre à Aumône, Jeune, Prière, aux actes de Contrition et œuvres de Miséricorde en général, le tout sous la houlette de Persévérance, des douze Articles de la Foi, des Sept Sacrements et des Dix Commandements. (Vér. y v r – y v v)

Le Pécheur se demande si ces peines sont limitées dans le temps [MS 214, Vér. y v v]. Pénitence lui décrit l'échelle habituelle, qui est de sept ans par péché mortel, mais précise qu'avec les aggravations qui viennent du droit canon à cause des Vices qu'il a tant fréquentés, lui qui a péché publiquement contre la Charité chrétienne doit être perpétuellement contrit s'il veut sauver Conscience. Pour elle, il promet de s'y tenir [MS 215, Vér. y vi r], et elle promet de le faire pleurer et se repentir. En promettant Rémission s'il persévère dans son jardin et en lui conseillant de bien garder Conscience devant lui, Pénitence le met en garde contre le relaps et lui suggère de rester près des Vertus, leur commandant de faire de même avec lui, jusqu'à son retour.

« Adonc Penitence s'en yra »

Le jardin de Pénitence étant un désert le Pécheur craint, s'il retourne au monde, d'être exposé au péché ; Conscience appelle donc Humilité, qui l'enjoint de ne pas retourner à Orgueil, ce qui le tranquillise. Il pense ensuite à ses biens, se demandant ce qu'il vult devenir pendant qu'il est dans le jardin<sup>210</sup> : Conscience appelle donc Largesse pour contrer la menace d'un possible retour d'Avarice. Le Pécheur se laisse ramener à la raison, mais remarque tout de même que « plaisance, quoy que vous disiez, / chace merencolie de l'omme » (Vér. z i r). Chasteté vient à son tour à la rescousse, puis, alors qu'il semble glisser vers Envie, Conscience en appelle à Charité : les peines du travail

209 Ire n'est pas mentionnée, mais « l'adversité » semble bien correspondre à ce vice.

210 On voit ici comment le temps 'réel' supposé par l'une des dimensions du personnage du Pécheur, celle où il vit comme un homme parmi les hommes, et qui semblait s'être comme arrêté, peut faire à tout moment irruption dans le jardin des Vertus pour créer un élément de danger qui permet à Largesse d'entrer en action.

l'accablent et la tristesse le saisit, et elle le sent sur le point de s'éloigner d'elle. Cependant son Ange l'exhorte à résister ; au moment où il semble céder à la colère face à elle et lui dit à nouveau de se taire (Vér. z i v), Patience intervient pour lui rappeler Dieu qui a souffert pour lui, et l'enjoindre de puiser en elle la force de résister à ses souffrances il s'apaise, mais n'est pas encore tiré d'affaire puisqu'il devient « non challant » : contre cette ultime menace du péché de paresse, Conscience appelle Diligence, qui lui rappelle ses promesses et le remet dans le droit chemin (Vér. *ibid*).

Pénitence revient, avec sa fille Satisfaction<sup>211</sup>, pour voir comment se porte le Pécheur, mais Satisfaction est mécontente malgré ses protestations de bonne volonté [MS 219, Vér. z ii r] et lui commande de faire un effort pour satisfaire Dieu et ses débiteurs –le Pécheur protestant à nouveau qu'il ne les trouve pas [MS 220, Vér. *ibid*], elle répète ce que lui disait plus tôt le Prêtre : qu'il cherche les héritiers, qu'il supplie s'il ne peut rendre, et donne tout ce qui lui reste « fors simplement que ta substance ». Le Pécheur promet de s'exécuter [MS 221, Vér. z ii v], et elle lui présente ses filles Aumône, Jeune et Oraison pour l'aider à lutter contre Sathan ; Conscience assure alors Satisfaction que le Pécheur suivra leur enseignement et supplie que Persévérance soit envoyée vers lui.

Commence PERSEVERANCE

Elle apostrophe le Pécheur : lui qui a pu « suffocquer [ton] ennemy » grâce à Dieu aura pour récompense le royaume céleste, mais pour l'obtenir il doit continuer de vivre dans la détresse auprès de Pénitence et d'Abstinence. Elle lui demande donc de se vouer à elle afin de s'acquitter envers Conscience, ce qu'il semble avoir du mal à comprendre, lui qui pensait être quitte [MS 224, Vér. z iii r]. Elle explique que sa peine n'est pas encore remise, et que s'il veut être des siens, « ta vie fault perseverer » ce à quoi il s'engage, déterminé à libérer sa Conscience [MS 225, Vér. *ibid*], laquelle confirme qu'il est de bonne foi.

« Pause. »

Satisfaction demande à Pénitence sa mère ce qu'elle pense de la repentance du Pécheur ; [Contrition]<sup>212</sup> juge qu'il a mérité « la glorieuse / couronne » (Vér. z iii v). Pénitence, devant tant de louanges, permet qu'il parvienne à la consolation en lui faisant don de son pouvoir. Cependant Satisfaction évoque encore un détail : il n'a satisfait qu'à moitié puisqu'il lui reste à dédommager les personnes temporelles qu'il a lésées. Lui qui n'a plus rien, ayant tout perdu ou rendu, « ne sçay plus que je pretende / car j'en ay fait ce que j'ay peu » (Vér. *ibid*). Elle interroge alors Aumône pour savoir si cette dernière a reçu quelque chose de lui.

Commence AULMOSNE

Aumône n'a rien reçu ; le Pécheur, de son côté, n'est pas vraiment ravi d'être accusé de ne pas avoir fait l'aumône alors qu'il a tout donné à ses débiteurs pour obéir à Satisfaction ; Patience tente de le consoler et de le calmer car il désespère et appelle la Mort (Vér. z iiiii r). Satisfaction l'enjoint de pratiquer Aumône, Jeune, Oraison et affliction, et il répète qu'il n'a rien qui lui appartienne, or « [son] curé [lui] a dit aujourd'hui » qu'il ne saurait distribuer le bien d'autrui (Vér. z iiiii v). Il convainc ainsi Satisfaction de sa bonne foi ; elle demande encore qu'il passe en justice pour liquider ses dettes, donner ses meubles et ses vêtements et être vraiment quitte, ce qu'il accepte.

« Adonc le pecheur se despoillera et baillera ses vestemens et autres joyaulx a Satisfaction, et Satisfaction apres les baillera a Aumosne. » (Vér. *ibid*)

Aumône est donc chargée de vendre ces biens et de satisfaire les créanciers de son mieux.

Commencent ORAISON et JEUSNE

Oraison et Jeûne vont alors sermonner le Pécheur sur l'humilité à laquelle l'oblige la grâce que Dieu lui fait, et l'instruire de leurs exigences. Il les remercie et se voue à les servir.

« Adonc Jeusne et Oroison presenteront le pecheur a Affliction » (Vér z vi 1)

Commence AFFLICTION

211 À cette occasion, nous apprenons également que Contrition et Confession sont ses deux autres filles.

212 L'imprimé attribue la réplique à Contrition, mais on voit qu'il y a un problème : Satisfaction s'adresse à Pénitence et c'est Contrition qui lui répond. Comme on l'a vu plus haut, c'est bien Pénitence qui est mère de Satisfaction (Vér. z ii r) : nous concluons donc à une erreur de composition et corrigeons entre crochets.

Ils lui présentent leur protégé, et elle lui explique en quoi les privations sont nécessaires. Il a beau demander grâce au nom de Compassion et Miséricorde, puis, devant l'échec de ce premier appel, au nom de la blancheur de Conscience. Affliction reste ferme : cela ne remplace pas la peine, il faut manger le pain du pénitent, dit-elle en citant Ézéchiël, qui est le pain purifié de l'âme. Sur les conseils d'Ange et de Conscience, le Pécheur se résout alors, ce qui fait enrager Pêché et Concupiscence, qui constatent, impuissants, combien les gardiens du Pécheur le tiennent à présent. Conscience prie Oraison de le soutenir car, en proie aux peines d'Affliction, il souffre et supplie à Marie de lui venir en aide. Oraison va trouver Patience, qui s'approche de lui pour le reconforter et l'écouter alors qu'il exprime sa colère face à la difficulté de ses épreuves : « c'est une vie trop dure », et il se sent seul. Elle comprend qu'il faut employer les grands moyens pour le sauver, et sait à qui faire appel.

« Adonc Pacience ira querir les Vertus theologales : c'est assavoir Foy, Esperance et Charité, qui seront au hault de l'arbre de vertu. » (Vér. & i v)<sup>213</sup>

Le Pécheur se lamente : poussé à bout par les privations, confus et brisé, il n'a plus rien et va même nu-pieds ; il a rendu tout ce qu'il avait pris, et on l'a mis dans un chemin plein de ronces où il ne trouve que la peine. Les Vertus, pendant ce temps, acceptent volontiers l'appel à l'aide de Patience.

« Adonc Foy, Esperance, Charité avec Pacience yront au Pecheur. » (Vér. & ii r)

Patience vient aux nouvelles : le Pécheur va « petitement », ce qui pousse les Vertus à venir le voir et se présenter à lui comme nécessaires à son salut. Il se rallie à elles l'une après l'autre, heureux de leur soutien (Vér. & iii r), et Patience demande à Pénitence de ne pas le blesser excessivement s'il a satisfait à ses exigences – ce qu'elle croit, et que Conscience confirme en se joignant à la supplique. [Pénitence]<sup>214</sup> se dit enfin satisfaite (Vér. *ibid*) mais constate que Persévérance approche et désire à présent gouverner le Pécheur, lequel commence à se faire vieux. Il est d'accord pour qu'elle dirige dorénavant sa vie<sup>215</sup>, et elle lui recommande de ne toujours pas s'éloigner de Jeune, Oraison et Pénitence<sup>216</sup>. Il se recommande à elle, sent sa fin arriver. Persévérance lui garantit le salut s'il se tient près d'elle.

Raison, "devant Paradis" (Vér. & iii r) va faire rapport à Dieu de la bonne conduite du Pécheur, et suggère que l'on se demande si son heure n'est pas enfin venue. Dieu soumet le cas à Sapience divine<sup>217</sup>, qui acquiesce : il dépêche donc Raison à Maladie et Mort pour qu'elle aille les attirer vers le Pécheur.

« Pause. Adonc incontinent Raison ira a Maladie et a la mort. » (Vér. *ibid*)

Raison transmet l'ordre divin, dont Maladie prend acte.

« Adonc Maladie et la Mort iront par le gieu » (Vér. *ibid*)

Mort se présente, et détaille ses trois "manières" : celle du vilain qui meurt par son péché, péché qui est cependant révoquant par la Pénitence ; celle qui est naturelle et 'neutre' ; et celle qui est « éternelle », celle du vilain qui ne s'est pas repenti et est damné en conséquence. Le Pécheur voit qu'on vient le chercher, et « recorde » sa situation<sup>218</sup> : la défaillance qui le guette, le jugement de Dieu qui s'approche, la bassesse du monde qui l'entoure. Il crie merci à Dieu, tandis que Mort se

213 Ce cahier, le dernier, est désigné par une abréviation 'et' qui n'est pas vraiment une éperluette, mais nous suivons la convention employée par W. Helmich dans son étude (*Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen, 1976). Il comporte dix feuillets.

214 L'imprimé dit 'Patience', mais la correction tombe une fois de plus sous le sens.

215 Sans trouver de correspondance particulière, nous retrouvons cet acquiescement dans la réplique MS 225.

216 Ici, on attendrait plutôt 'Aumosne'.

217 Cette réapparition de Sapience divine, qui était aux côtés de Dieu lors de la Création (au tout début), suggère une fois de plus à quel point la construction en miroir autour du procès du Pécheur donne l'architecture de la pièce entière.

218 La même remarque peut s'appliquer à ce passage, jusque sur le plan lexical : à son arrivée sur Terre, le Pécheur « recorde » déjà les merveilles de la Création dans le long monologue qui ouvre notre manuscrit. (MS 1, Vér. c iii r)

dispose à faire usage de sa toute-puissance sur la race humaine ; se remémorant sa vie, il incite alors le spectateur/lecteur à tirer les leçons de son histoire (Vér. & iii v) : « O gens humains, ouvrez cy vos ententes ». Maladie philosophe avec lui sur l'inutilité des biens mondains, et Entendement abonde dans leur sens en opposant à ces derniers le « hault tresor » (Vér. & v r) des cieux. Maladie annonce donc au Pécheur qu'elle vient le tuer ; il en appelle à la miséricorde divine. Maladie lui conseille de se confronter une dernière fois à sa Conscience ; il prie l'Ange de rester avec lui, car il souffre ; ce dernier sollicite Conscience, qui assure une dernière fois au Pécheur qu'elle est nette<sup>219</sup>. Malgré ce constat encourageant, il ne peut se convaincre que Pénitence soit contente de lui, jusqu'à ce qu'elle lui donne paix à son tour : il se recommande alors à Patience et prie pour l'intercession de Marie, puis demande l'aide de l'Ange, qui rappelle encore à ses pensées la Trinité et la Passion, afin qu'il soit reconnaissant envers le Christ et tende son âme vers le jugement qui l'attend. Le Pécheur se recommande donc à Persévérance, car « en celle foy et querelle / certainement je veulx mourir » (Vér. & vi r). La Mort prévient qu'elle va frapper<sup>220</sup> : il se dit prêt et s'en remet à Dieu (Vér. *ibid*).

« Adonc en disant ces paroles la Mort frappera le Pecheur. Et devez noter que l'Ame du pecheur sortira du corps entre les mains du bon Ange. Et les diables courront ca et la avecques Pechié et Concupiscence, cuidant prendre l'Ame. »<sup>221</sup>

Marie interpelle Dieu pour le Pécheur, mort en pénitent et digne de Paradis : Dieu envoie alors ses trois archanges lui rapporter l'Âme du pécheur, dernière des quatre hypostases du personnage, et ils expriment leur satisfaction par un chant. (Vér. & vi v)

« Adonc les anges cest assavoir Michiel Gabriel et Raphael descenderont en chantant de Paradis, et petit a petit circuiront le gieu tant que le corps du Pecheur soit ensevely. »

Raison, le Prêtre, Entendement et Charité s'accordent à enterrer le Pécheur.

« Adonc ilz porteront le corps en terre. »

Charité ordonne de l'ensevelir.

« Adonc ilz metteront le corps en la fosse en chantant *Subvenite* etc. Et les diables se tiendront de loing entour l'Ame du pecheur sans y toucher. »

Les anges prennent alors l'Âme du pécheur, chassant le Diable. (Vér. & vii r)

« Gabriel et les anges prennent l'Ame. »

ils appellent l'Âme et Conscience à les suivre, tandis que cette denrière, avec l'Ange, les loue de la grâce qu'ils font à leur protégé.

Commence L'AME DU PECHEUR

L'Âme loue Dieu, et demande aux anges de la protéger des ennemis qui l'assaillent. Michel la rassure.

« Pause. Adonc les anges porteront l'Ame en Paradis. »

L'Ange retourne vers Dieu pour lui rendre l'Âme que ce dernier lui avait confiée, et qu'elle soit portée au Paradis. Dieu appelle alors l'Âme en son « throne celeste » : elle a droit à une « digne couronne » car elle a persévéré. L'Âme, à genoux, loue Dieu et Marie (Vér. & vii v)! Dieu ordonne aux anges « que ceste ame soit resjouye ».

« Adonc les anges chanteront melodieusement. »

De leur côté, le Diable, Pêché et les Empêchements grincent des dents : ils craignent la punition de Lucifer.

« Adonc les Quattre Empeschemens s'en yront bien dolens en Enfer. Toutefois Peché mortel avecques Concupiscence yra devant tous. » (Vér. & viii r)

Le Diable se plaint devant Lucifer de l'incapacité de ses alliés les Empêchements, Concupiscence et

219 Tout ce passage ne peut se retrouver exactement dans le manuscrit. Il semble que ce dernier condense le passage entier en le resserrant en un dialogue avec Conscience, qu'il souhaite savoir de son côté MS 226-229.

220 Si elle prévient qu'elle est prête, elle tient tout de même, sans doute pour le principe, à préciser qu'elle le fera « Sans attendre heure ne terme »...

221 Le manuscrit, on l'aura compris, prend fin à ce niveau.

Péché ; ces derniers protestent, tous s'accusent les uns les autres et se disputent. Lucifer, qui comprend que son Enfer restera désespérément vide, donne de la voix et leur promet un traitement de faveur : il invoque ses diables pour les écharper. (Vér. & viii v)

« Adonc tous les diables viendront et assembleront Pechié, le Diable et les Quatre Empeschemens, et les merront en Enfer. » (Vér. & ix r)

Sathan appelle les dits diables à Lucifer.

« Adonc toute la congregation montera en hault a Lucifer. » (Vér. *ibid*)

Belphémot et le Démon se disposent à faire payer le Diable pour son échec ; Lucifer vitupère encore, et derechef les démons s'accusent entre eux. Les Vices se plaignent de l'intervention des gardiens : Orgueil se plaint de sa défaite contre Humilité, Avarice contre Largesse, et ainsi de suite. (Vér. & ix v). Lucifer ne veut plus rien entendre et ordonne que chacun soit mené à la punition qui l'attend – qui l'abîme, qui le feu grégeois, qui autre chose encore : chaque Vice a droit à sa punition personnalisée, qui dépend des peines qu'il inflige à ceux qu'il a lui-même perdus. Ainsi « Ire qui n'ayme que noyse / soit plongé en lermes et pleurs / des tristes yreulx et hayneurs / qui nuyt et jour veulent vengeance » (Vér. & x r). Le Diable sera pendu par les pieds et brûlé à la fois, Péché et Concupiscence « soient trebuchez au puis d'Enfer ». Le Diable supplie en vain : Sathan, Démon et Belphémot restent inflexibles. (Vér. *ibid*) Il les maudit pour ce traitement, lui qui a tant travaillé à perdre le Pécheur « qui de mes mains est retyré / au remors de sa conscience / et au moyen de Penitence » : « Ha, quel payement ! » (Vér. & x v). Lucifer clôt ainsi la pièce : « Tormentez ce faulx garniment, / gettez esclers, fouldres, tonnoires !/ Frapez, batez de grans manieres, / puis soient gectéz en la fournaise : / De son parlement n'est que noise, / Enfer est detruit par sa faulte ! »

« Adonc les diables feront grans tonnoires et tormens sur lesdits Vices »

Le Prologue revient enfin pour clore la pièce : il prie la Trinité que tous les pécheurs fassent pénitence « a cet exemplaire », demande au public de pardonner s'il y a eu « faulte de faire ou de dire », car le dessein servi est noble : louer et honorer le Christ, et instruire les pécheurs. « Allon de par Dieu nous retraire, / chantant *Tē Deum laudamus* ! »

#### 2.1.4 Quelques remarques sur le résumé

À l'issue de cette première étape dans la confrontation des deux textes, nous voudrions insister, sans aucune prétention à l'exhaustivité, sur quelques aspects qui peuvent avoir leur importance du point de vue de notre manuscrit. Nous nous contenterons ici de suggérer quelques pistes d'analyse.

Le récit circonstancié de la pièce nous semble particulièrement utile dans la mesure où il

montre que l'argument varie beaucoup, mais permet aussi de voir que cette divergence se concentre sur certains passages où les deux textes semblent choisir des chemins différents avant de se retrouver, si l'on peut parler ainsi, aux « carrefours » – d'autres passages, qui semblent bien se correspondre presque réplique pour réplique. En faisant apparaître clairement ces divergences de structures, il met en évidence l'une des principales caractéristiques du théâtre de l'époque de *L'Homme pécheur par personnages*, à savoir que la pièce a certes son intrigue propre, mais constitue également une suite d'épisodes plus ou moins convenus dont l'arrangement peut varier selon les occasions. Ces épisodes, comme nous le verrons, ont tendance à voyager entre les pièces, à créer des jeux de miroir et d'échos au sein d'une même pièce, mais également, comme le suggère notre manuscrit, à disparaître ou se réarranger si le besoin s'en fait sentir. À partir de ce constat, plusieurs perspectives de comparaison se dégagent, selon l'échelle à laquelle on souhaite confronter les deux textes. Bien évidemment, ces perspectives ne sauraient se détacher que d'une façon assez superficielle et purement méthodique, l'intérêt restant avant tout de mener une comparaison globale, faute d'être exhaustive. Un premier niveau de comparaison, le plus proche du texte, consisterait à analyser les différences 'qualitatives' entre les deux versions : eu égard au contenu des répliques, surtout (cela va sans dire) celles qui sont communes aux deux, et des nuances que l'on y trouve, quels résultats la comparaison donne-t-elle ? Une deuxième perspective se placerait plutôt au niveau de chaque épisode, envisagé dans sa structure interne : quelles divergences remarque-t-on dans l'organisation des répliques et des interventions des personnages, et que peut-on en conclure quant au rapport entre les deux versions ? Un regard encore un peu plus distant pourrait ensuite chercher ce qu'il en est de la *compositio*, de l'arrangement structurel des épisodes dans ce qu'il faut bien nommer 'l'intrigue' de la pièce ; enfin, un dernier niveau, le plus éloigné du texte, serait de l'ordre du 'quantitatif' – peut-on percevoir un rapport de longueur entre les deux versions, et lequel ?

Cette répartition en niveaux peut surprendre : il aurait semblé plus logique de prendre les choses dans l'autre sens, en commençant par les remarques les plus générales pour arriver aux plus particulières. Cependant, la nature spécifique de cette comparaison nous semble nécessiter une approche différente. En effet, le manuscrit de rôle étant, on l'a vu, essentiellement lacunaire, même lorsqu'il est complet, ce qui semble être le cas ici, la comparaison à l'échelle la plus générale devient en quelque sorte la plus problématique puisqu'elle nous oblige à supposer ou, au mieux, extrapoler des données que nous n'avons pas. Inversement, la comparaison s'attachant le plus au

texte sera la plus assurée, au sens où c'est la seule qui, à strictement parler, compare deux choses qui 'existent' irréfutablement. Il nous semble donc que c'est en partant du texte que nous pouvons analyser les choses de la façon la plus solide, même si cela paraît contre-intuitif. De façon générale, il faut, bien entendu, insister sur le fait qu'il est toujours délicat de comparer deux textes dont l'un se résume aux répliques d'un seul personnage, et dont les visées sont sans doute fort différentes – et c'est pourquoi nous ne donnons ces pistes qu'à titre indicatif. Prenons à présent quelques exemples, afin d'illustrer ces différentes approches.

Notre première remarque combinera deux niveaux d'observation, à savoir celui du texte lui-même et celui de l'épisode. Si l'on s'intéresse à la structure interne des épisodes, on remarque par endroits des divergences assez importantes entre le manuscrit et l'imprimé. C'est autour de la répartition des personnages et de leur importance relative dans la pièce que les différences sont les plus évidentes, et les plus perceptibles du côté du manuscrit : là où l'édition de Vérard tend à équilibrer les rôles des protagonistes et à les hiérarchiser d'une façon relativement neutre<sup>222</sup>, le manuscrit paraît plutôt faire des choix. Le plus évident, et le premier que nous remarquons, est l'apparente disparition de certains d'entre eux : le manuscrit ne présente qu'une vingtaine de personnages, là où l'imprimé en donne une soixantaine. Tant chez les gardiens de l'Homme que chez ses détracteurs, les écarts sont significatifs : Raison et Entendement, Aumône, Oraison, Jeûne et Affliction semblent notamment manquer à l'appel, de même que le Monde et tous les sept Péchés, qui sont apparemment représentée par deux figures très présentes : 'Venus' et 'Lecherie'<sup>223</sup>. Dans l'imprimé, ces personnages ne sont pas aussi centraux que l'Ange et Conscience, mais dialoguent tout de même avec l'Homme : or, on s'aperçoit vite que les passages où ils apparaissent sont, en règle générale, ceux pour lesquels nous ne trouvons pas de correspondances précises. Comment être sûr qu'ils n'apparaissent réellement pas ? En toute rigueur, cela relève le plus

---

222 C'est-à-dire, évidemment, en fonction de leurs relations hiérarchiques 'intrinsèques', données par toute une tradition littéraire et théologique qui forme un 'cosmos' de relations allégoriques analysé par W. Helmich (*Die Allegorie...*, *op. cit.*). Pour prendre un exemple, si Orgueil, le premier des vices, n'est pas mis en valeur par une masse de texte écrasant celles de ses subalternes, c'est, semble-t-il, parce que sa préséance se manifeste autrement – il est le premier consulté par les diables qui mènent le Pécheur à leur arbre, le premier dénoncé par le Diable à Justice, et par conséquent le premier confessé par le Pécheur – et le premier puni par Lucifer.

223 Pour une vue d'ensemble, nous suggérons de comparer la liste des personnages de l'imprimé telle que donnée par Petit de Julleville (Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, *op. cit.*, p. 72), à notre propre index des personnages (se référer aux compléments de lecture proposés en fin de volume). Nous employons ici les noms (en grande partie latins) tels qu'ils apparaissent dans le manuscrit pour distinguer au mieux de l'imprimé : par exemple, Homo et le Pécheur désigneront spécifiquement les personnages du manuscrit et de l'imprimé (tandis que l'Homme s'appliquera aux deux).



souvent de l'hypothèse que du constat. Cependant, deux éléments doivent attirer notre attention. D'abord, nous trouvons dans le texte ce qui constitue peut-être un unique indice, sous la forme d'une réplique précédant immédiatement l'une de celles de l'Homme, et dite dans l'imprimé par Entendement, mais que le manuscrit, pour un dernier hémistiche identique, confie à Compassion<sup>224</sup>. Cet exemple, isolé, peut très bien résulter d'une simple erreur et ne saurait constituer une preuve à proprement parler. Toutefois, si l'on considère l'hypothèse selon laquelle ces personnages n'apparaissent pas dans la pièce décrite par le manuscrit comme trop peu fondée, il n'en reste pas moins intéressant que, contrairement à ce qui se passe dans l'imprimé, le Pécheur n'ait à aucun moment de dialogue un tant soit peu suivi avec eux, alors que c'est le cas avec ses gardiens et d'autres personnages. Dans les deux cas, on a l'impression que le manuscrit présente une distribution assez différente de la parole, de l'action, ou des deux, en ce qu'elles sont plus 'serrées' autour de l'Homme. Non seulement il semble avoir moins d'interactions directes avec moins de personnages différents, mais une scène en particulier retient aussi l'attention : la dernière<sup>225</sup>. Dans l'imprimé, l'Homme est sollicité de toutes parts, parle à tous ses gardiens tour à tour ; le rôle, lui, nous laisse supposer une atmosphère légèrement différente. En effet, ce dialogue final semblerait presque « intime » au point de faire penser à une sorte d'adieu entre deux vieux amis qui ont traversé de nombreuses épreuves ensemble. Dans l'édition de Vérard, après avoir donné un discours où il « rappelle » la bassesse de ce qui l'entoure, et s'être tourné vers son public pour le dissuader de suivre son exemple, il philosophe avec Maladie et Entendement sur l'inanité des possessions de ce monde, puis confie à différents personnages sa souffrance et sa foi dans des termes lyriques et pathétiques<sup>226</sup>. L'équivalent de ce passage dans le manuscrit le fait passer directement de la résolution de mener sa pénitence sous l'égide de Persévérance<sup>227</sup> à ce qui nous semble proche d'un dernier dialogue avec comme interlocuteur presque unique Conscience. Elle est du moins la seule à qui il répond directement dans ses derniers moments. Dans la réplique qui initie cette séquence, MS 226, il s'assure que sa compagne est toujours blanche et nette, et prie la Trinité qu'ils soient ensemble acceptés au « saint lieu ». La seconde réplique, MS 227, insiste sur sa faiblesse et affirme une fois de plus, face à elle, le choix du repentir et la joie qu'il procure ; dans MS 228, il prie directement Dieu en insistant encore sur sa faiblesse. Conscience semble alors

224 Il s'agit de l'hémistiche précédant la réplique MS 85 (Vér. p iii r).

225 MS 226 -229 (Vér. & iii r - & vi r).

226 Vér. & iiiii v - vi r.

227 MS 224 - 225

l'inciter à accepter le repos éternel : « Donne luy repoux », dit-elle, en parlant peut-être de l'Homme à un autre personnage, ou à l'Homme de son âme. Les derniers mots de l'intéressé (MS 229) remercient Dieu de lui avoir donné cette amie pour l'aider à prendre le chemin du repentir et à trouver les compagnes auprès desquelles, ayant persévéré, il rend son dernier soupir. Sans entrer dans une comparaison de détail, on remarque vite un premier élément : le mètre utilisé diffère de celui de l'imprimé. Alors que l'édition Vérard conserve l'octosyllabe, le rôle opte dès la réplique MS 226 pour l'hexasyllabe<sup>228</sup>. Ce resserrement du souffle et du rythme, qui cherche à capter l'attention du spectateur en indiquant un passage important<sup>229</sup> et crée un effet pathétique en insistant à la fois sur la faiblesse de l'Homme et sur la douceur avec laquelle il affirme sa foi dans ses derniers moments, nous semble également créer un effet de proximité avec les deux destinataires annoncés du discours : Dieu et Conscience. L'effet de simplicité et de sincérité créé par les hexasyllabes, qui raccourcissent le débit et limitent la complication syntaxique des vers, oriente ces dernières paroles vers une atmosphère de confiance qui fait bien sentir au public qu'à l'heure de la mort, chaque homme est seul, lui aussi, face à ces deux interlocuteurs. Par comparaison, si l'imprimé emploie également des termes affectifs comme *Mon bon Ange* ou *Conscience, ma douce seur*<sup>230</sup>, ce qui donne à ses paroles un ton similaire, la façon dont elles sont réparties par le Pécheur entre ses différents accompagnateurs et la conservation de l'octosyllabe ne créent pas un tel effet de rapprochement, et l'on reste plus dans le domaine de la plainte que dans celui de la confiance – il se confie, mais il se confie à tout le monde, et la sensation d'intimité en est amoindrie. Le Pécheur évoque Maladie, qui *si fort me blesse / que je suis prest a l'esprit rendre et me tormente terriblement*<sup>231</sup>, alors que son pendant Homo évoque seulement sa faiblesse d'une façon plus générale : nous voyons ici comment ce que nous pourrions être tenté d'interpréter comme un trait structurel, à savoir la disparition du personnage de Maladie (ou en tout cas sa moindre importance dans le dialogue), répond à un trait textuel, c'est-à-dire la tendance des derniers propos d'Homo à se concentrer non pas, comme le fait le Pécheur,

228 C'est ce qui nous pousse à considérer ces quatre dernières répliques comme une unité distincte.

229 Ce rôle des formes fixes et variations métriques, comme nous l'avons déjà évoqué, a notamment été souligné par Graham Runnalls : voir « Monologues, dialogues et versification dans le Mystère de Judith et Holofernés » dans J-P. Bordier (éd.), *L'économie du dialogue...*, *op. cit.* On peut également se référer à une autre analyse du même ordre, qui met en valeur l'importance du mètre dans l'évolution des personnages d'une pièce : Darwin Smith, « La question du prologue de la *Passion* ou le rôle crucial des formes métriques dans la *Creacion du monde* d'Arnoul Gréban », dans *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen, actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, réunis par Jean-Pierre Bordier, Champion, Paris, 1999.

230 Vér. & v r.

231 Vér. *idem.*

sur la déchéance et la souffrance « accidentelles » causées par la maladie, mais bien sur une faiblesse que nous sentons plus générale, pour ne pas dire inhérente à sa condition d'homme (il semble davantage mourir de l'épuisement causé par la pénitence et la vieillesse que d'une cause « externe » comme la maladie qui achève son homologue de l'imprimé).

Sans extrapoler autrement, cette impression de proximité avec Conscience, qui devient presque le principe dramatique et textuel de ce que la métrique semble bien isoler comme la dernière « scène<sup>232</sup> » du protagoniste, nous semble bien illustrer la façon dont le manuscrit tend à resserrer les rapports entre Homo et les autres personnages, à créer des liens plus étroits et moins formels avec un plus petit nombre d'intervenants. Comme nous allons le voir, une analyse semblable peut sans doute s'appliquer à la relation entre l'Homme et ses tentateurs dans les deux textes. Cela ne signifie évidemment pas que Venus, par exemple, parle proportionnellement « plus » à Homo dans le manuscrit que Luxure et/ou Sensualité ne le font au Pécheur dans l'imprimé. Si l'on observe les proportions telles qu'elles semblent se dessiner, on voit simplement que là où sept interlocuteurs se partagent plus ou moins équitablement l'attention du Pécheur dans l'imprimé, le manuscrit, où Venus et Lecherie tentent tour à tour, voire ensemble, de séduire Homo, offre une approche plus concentrée voire plus réaliste qui met davantage l'accent sur le parcours du protagoniste que sur la peinture circonstanciée d'un complexe cosmos allégorique. Ainsi, au lieu d'être présenté au Monde et de travailler avec acharnement, puis de grimper à l'arbre des Vices, comme le fait le Pécheur, Homo se contente-t-il de passer le temps correspondant à ses douze premières répliques presque exclusivement à hésiter et à prendre de fragiles décisions qui, à peine prises, sont immédiatement remises en question par ses sollicitateurs et par lui-même.

À l'occasion de cette rapide incursion aux niveaux du texte et de l'épisode, nous avons déjà pu observer comment toutes les échelles auxquelles on peut étudier le texte se répondent : en effet, l'absence de certains personnages va de pair avec des divergences importantes au niveau du texte, nous l'avons vu, mais il faut aussi se demander quelles peuvent être ses conséquences à l'échelle de la pièce en tant qu'elle constitue un écheveau, un canevas d'épisodes dramatiques. Comment imaginer que la scène de l'arbre des Vices se retrouve dans le manuscrit si l'on part de l'hypothèse que presque tous les vices en sont absents ? De nombreuses possibilités s'offrent alors

---

232 Nous employons ce terme par commodité, la scène n'étant pas divisée en actes et en scènes.

– peut-être les vices sont-ils muets, mais présents tout de même dans une scène mimée, chantée, ou autre. Quoi qu'il en soit, cela nous ramène au fait que de telles 'scènes de genre', si l'on nous pardonne cette appellation, sont pour une large part essentiellement liées à certains types de personnages tout aussi codifiés, et à certains lieux<sup>233</sup>. Modifier l'un de ces éléments remet en question une bonne partie de l'édifice, et à cet égard, l'on est en droit de s'interroger sur l'ampleur des divergences *compositionnelles* qui séparent les deux versions du texte dont nous disposons.

Nous avons déjà suggéré que le « cosmos » de personnages de la pièce, telle qu'elle transparaît dans le manuscrit, semble plus concentré que celui de la pièce imprimée : ainsi le manuscrit nous semble-t-il substituer Lecherie et Venus aux autres vices, et peut-être aussi à Sensualité et Concupiscence. Or, cela entraîne des écarts notables dans la structure dramatique, même lorsque la matière traitée est similaire. Nous voyons ainsi qu'entre MS 1 et MS 2 et entre MS 6 et MS 36, les deux versions n'ont pu être rapprochées ; mais, ce qui est plus surprenant, nous retrouvons ensuite MS 15 au niveau de Vér. g vi v , puis rien à nouveau, puis MS 27 au niveau de Vér. k v v , et ensuite les textes restent proches sans être précisément en contact.

À vrai dire, c'est cette réorganisation de la matière dramatique qui constitue le principal argument pour affirmer que les vices tels que nous les voyons dans l'imprimé sont presque absents de la version de la pièce dont provient le manuscrit. Si nous regardons ce qui se produit dans le manuscrit après la 'sécession', c'est-à-dire après MS 6, nous observons, jusqu'à MS 12, une phase d'hésitation entre deux, puis trois interlocuteurs : Homo, tiraillé, ne sait à qui se vouer. Nous ne pouvons identifier précisément ces interlocuteurs puisque Dyabolus, Lecherie, Venus, Angelus et Peccatum sont tous repérables à un moment ou à un autre dans cet intervalle (presque tous parlent sauf Vénus, qui est nommée dans une didascalie<sup>234</sup>). Après MS 12, il semble décidé à suivre la voie de la 'part senestre', ce qui visiblement lui permettra d'acquérir une certaine puissance dans le monde : nous devinons qu'il suit ses ennemis, et Peccatum, Venus et Lecherie lui parlent ensuite à tour de rôle entre MS 12 et MS 26. Au niveau de MS 26 et MS 27 nous voyons les Empêchements Pudor et Timor faire leur entrée, et avec MS 27 nous retrouvons une correspondance assez nette après l'imprimé (Vér. k v v). En réfléchissant à ce passage, l'on en vient vite à la conclusion suivante : le manuscrit emploie effectivement des répliques semblables parfois mot à mot à celles de l'imprimé, mais derrière ces similitudes peut se cacher une orchestration très

233 Au sens où une taverne renferme des joueurs et des soiffards, dont les noms peuvent varier.

234 Il s'agit de la didascalie D 2, qui précède la réplique MS 8.

différente. Le chemin parcouru entre le monologue initial et la scène de taverne avec les Empêchements semble ainsi bien plus complexe dans l'imprimé que dans le manuscrit. Entre MS 1 et MS 2, l'imprimé place, en résumé :

a) une phase de séduction par Sensualité puis de doute, phase résolue en faveur des gardiens du Pécheur et à l'issue de laquelle ils l'emmènent faire la connaissance de Monde qui lui apprend à travailler (Vér. c v v – d i v),

b) une nouvelle phase de séduction par Concupiscence, qui se clôt cette fois par une victoire des alliés du Diable : le Monde se rallie à eux, et le Pécheur est emmené dans sa maison (Vér. d i v – d v i r),

c) une nouvelle phase de doute, avec la contre-attaque des gardiens et le nouvel assaut des démons (d v i r

Nous assistons ensuite à une phase d'hésitation commune aux deux versions, entre MS 2 et MS 6. Au niveau de cette nouvelle séparation, les démons Pêché et Concupiscence sont en train de se présenter à l'Homme, qui doute. C'est la suite qui fait la différence : dans l'imprimé, le Pécheur, avec les démons, chasse ses gardiens et est conduit à l'arbre des Vices, puis frappé par Maladie, et, remis sur pieds, fait bonne chère. Dans le manuscrit, il est plus difficile de distinguer ce qui se passe. Homo hésite, puis, après MS 12, se décide à suivre les démons ; il est dès lors entouré alternativement de Lecherie, Venus et Peccatum. Nous croyons comprendre qu'il est peu à peu présenté par Peccatum à Venus et Lecherie, et choisit de les suivre. On voit que ce contact est très progressif, puisque ces deux démons étaient déjà présents dans la période d'hésitation, dès D 2 pour Venus, et par l'accroche de la réplique MS 9 pour Lecherie. Cependant il ne semble vraiment faire leur connaissance qu'après MS 12. Or, cette prise de contact progressive nous empêche de les assimiler rigoureusement à une simplification de sept à deux des Vices de l'imprimé, qui attendent que les démons leur amènent le Pécheur à leur arbre, déjà disposé à les suivre.

Il nous semble donc qu'il faut :

- soit supposer que la situation est plus complexe qu'il n'y paraît, et que par-delà les didascalies et les accroches qui nous induisent en erreur, la structure dramatique est semblable, et contient l'épisode de l'arbre des Vices ;

- soit considérer que la distribution des épisodes dramatiques et celle des personnages doivent être repensées dans leur totalité pour reconstituer un récit différent et indépendant, c'est-à-dire faire le choix d'interpréter le manuscrit en se détachant de l'imprimé.

La seconde solution, au vu des éléments donnés ci-dessus, nous semble plus plausible. Elle n'exclut pas, par exemple, l'idée qu'on puisse dans la mise en scène faire référence à l'arbre des Vices, mais même cette option nous paraît discutable si l'on revient un instant au manuscrit lui-même. Dans les feuillets concernés, nous trouvons des didascalies comme *Tunc vadit ad Venerem* et *Eant ad Venerem*<sup>235</sup> : il semble peu vraisemblable qu'aucune indication ne soit donnée pour un épisode comme l'arbre des Vices, pas même le moindre signe indiquant qu'il se passe quelque chose d'autre que ce que nous lisons dans le texte, alors que le manuscrit ne se prive ordinairement pas de faire appel à de telles inscriptions<sup>236</sup>. Nous pouvons peut-être supposer que ce déplacement vers Venus en est l'équivalent. Dans ce cas, il faut supposer qu'il s'agit d'une seule didascalie pour toute la scène, car dans le cas de Lecherie, aucun déplacement de cette sorte n'a lieu. En effet, après la scène où ces deux démons séduisent le personnage, nous retrouvons la scène des dés avec les Empêchements. Il paraît donc peu probable que la scène de l'arbre des Vices ait été incluse dans la représentation dont émane le rôle de l'Homme pécheur.

Il nous semble pouvoir conclure de cette comparaison que la pièce reflétée par le rôle propose un arrangement différent des scènes de séduction par les démons et les vices qui se trouvent au début de l'œuvre, et que cet arrangement a pour principe de réduire le nombre de représentants des vices à deux : Venus et Lecherie. Ses conséquences sont difficiles à évaluer dans toute leur étendue : il est par exemple probable qu'il ait des répercussions sur les décors à employer, et sur l'espace scénique nécessaire pour ces passages. Sans vouloir à tout prix y reconnaître un phénomène voisin de la concentration du récit et des effets dramatiques que nous avons évoqués plus haut à propos du dialogue avec Conscience, force est de reconnaître que Venus et Lecherie récupèrent pour elles seules une partie de ce qui était partagé en sept. Cela pourrait donc traduire une insistance particulière du texte sur ces deux démons. D'autre part, le fait qu'elles semblent parler ensemble à Homo, ou tour à tour, et ce sans que Peccatum disparaisse (voir les répliques MS 15 à MS 25),

235 C'est-à-dire D 2, et la didascalie doublée D 4 - D 5.

236 Voir nos remarques sur le système graphique, *infra*, section B.2.2.

laisse soupçonner que l'enchaînement des répliques pourrait suivre une trame moins précise, moins circonstanciée que dans la version imprimée. Enfin, ce réarrangement a pour effet de supprimer les épisodes du travail et de l'arbre des Vices, et, semble-t-il, de mettre l'accent sur l'hésitation et les doutes d'Homo plutôt que sur une introduction dramatisée à la vie humaine telle qu'elle est imposée au Pécheur. Ce dernier point est difficile à vérifier, faute de savoir exactement ce qui se passe sur scène pendant les douze premières répliques.

Quoi qu'il en soit, si nous revenons un instant, à la lumière de cette explication, sur d'autres passages où la nomenclature des personnages semble poser problème, nous voyons que ce genre d'hypothèse peut aussi bien poser certaines questions qu'en résoudre d'autres. Ainsi, si l'on considère que les Vices tels que l'imprimé les présente n'existent pas dans le manuscrit, on n'a plus aucun mal à comprendre qu'au moment où l'Homme confesse ses péchés, aucun d'entre eux ne se répande en imprécations<sup>237</sup>, ce qui est pourtant le principe même du jeu dramatique de cette scène : une disposition en miroir entre Conscience lavée peu à peu de ses taches, et les Vices entraînés l'un après l'autre en Enfer ; cependant, la solution peut se transformer à son tour en problème aussitôt que l'on se demande si l'aspect très visuel de la scène est alors repensé pour que l'effet dramatique soit conservé (et, bien entendu, comment), mais surtout si l'on cherche à voir par 'ricochet' à quel moment il faut maintenant placer la souillure de Conscience. En effet, cet « outil dramaturgique » établissait dès le début de la pièce, avec sa dégradation sur l'arbre des Vices, le précédent nécessaire à un jeu d'écho avec la scène de sa purification. Pour résumer, le choix dont nous parlions plus tôt nous oblige bel et bien à remettre en question toute l'architecture de la pièce, et il semble que nous touchions aussi aux limites de la comparaison entre ces deux textes d'une nature si différente. Et pour cause : un autre point que rend évident notre résumé, et que nous avons déjà plus ou moins évoqué en parlant des manuscrits du théâtre médiéval<sup>238</sup>, est précisément la tendance au montage et au démontage d'épisodes divers que nous voyons ici à l'œuvre<sup>239</sup>. Comme nous l'avons évoqué dans le résumé, le texte de l'imprimé comprend un grand nombre d'épisodes qui se répondent ostensiblement, formant des jeux de miroir et de réponse globalement organisés autour du procès du Pécheur par Justice<sup>240</sup>. Ce goût

237 Ainsi, entre la réplique MS 153 et celle de Conscience qui la précède, le manuscrit n'intercale-t-il pas la réplique d'Orgueil qui devrait précéder celle de l'Homme. (Vér. t ii v)

238 Et plus précisément, de la révision fréquente des textes.

239 Il n'y a pas, semble-t-il, jusqu'aux répliques qui ne se prêtent au jeu du réarrangement : ainsi les répliques MS 61 et MS 87 (Vér. p iii v) semblent-elles bien passer, entre les deux versions de la pièce, de l'Ange à la Conscience, et vice-versa.

240 MS 62 – 81, Vér. n iiiii v – o v r.

des structures dramatiques se répétant d'une façon étudiée et élaborée se marie très bien avec celui des scènes convenues. La disposition en miroir de nombreux éléments symboliques autour du centre de gravité de la pièce, de son « milieu », c'est-à-dire le passage où l'Homme est condamné et doit chercher l'amendement, est ainsi l'une des caractéristiques premières de l'intrigue. Par exemple, l'arbre des Vices trouve un écho dans celui des Vertus, et les jeux et les ébats du personnage avec les Vices trouvent une réponse dans la pénitence et les réparations qu'il doit s'imposer pour les expier. De même, l'avilissement de Conscience est « racheté » par sa purification, et l'utilisation du livre de Conscience par le Diable pour condamner le Pécheur trouve son contrepoint dans l'échec qu'il essuie en tentant de s'appuyer dessus à nouveau devant Miséricorde. On peut sans doute encore qualifier d'effet de miroir l'opposition entre le « libelle » confus du Diable<sup>241</sup> et celui, vierge, de l'Ange<sup>242</sup> ou même les parallèles lexicaux qui unissent le premier monologue du Pécheur<sup>243</sup> à son dernier long discours<sup>244</sup>.

Quand on voit à quel point cette structure est étudiée et à quel point les motifs hérités des traditions littéraires et théologiques sont comme pensés pour s'assembler entre eux, on comprend aisément que remettre en question l'un de ces éléments oblige à en repenser un grand nombre d'autres. Ce qui, étant donné que l'une des deux versions de notre texte ne comporte qu'un seul rôle, signifie une bonne part de risque.

Un autre domaine où ces problèmes sont particulièrement visibles, de fait sans doute celui où ils le sont le plus, est celui de la quantification globale de la 'pièce fantôme'. Est-il possible, à partir du manuscrit dont nous disposons, de donner une estimation un tant soit peu vraisemblable du volume total que pouvait représenter la pièce au total ? Si l'on veut tenter un début de réponse, il paraît assez clair, en admettant la supposition faite plus haut (c'est-à-dire, qu'elle ne comporterait ni le passage de l'arbre des Vices, ni ceux que nous avons évoqués comme apparaissant dans l'imprimé entre le passage relié à MS 1 et celui relié à MS 21 : alternance de plusieurs phases bien définies de séduction et de retour à la raison autour des épisodes du travail et de la maison du monde, puis maladie<sup>245</sup>), que la pièce dont est issue notre rôle présente un début

---

241 MS 67, Vér. n v v.

242 Vér. o v r.

243 Monologue initial où il « recorde » la beauté du monde. Vér. c iii r.

244 Dans ce discours, il « recorde » encore la situation dans laquelle il se trouve à l'approche de la mort. Vér. c iii r et Vér. & iiiii v

245 C'est en effet après la viste de Maladie que le manuscrit et l'imprimé redeviennent plus cohérents, lorsque le



assez réduit – peut-être d'un tiers, voire plus ? Cependant, il est bien évident que cette conjecture, qui d'ailleurs n'en fait pas moins de la pièce telle que décrite dans le manuscrit un événement d'une taille tout à fait honorable<sup>246</sup>, n'a rien de solide et ne s'appuie que sur la vraisemblance : en se faisant l'avocat du Diable, on pourrait supposer que la 'concentration' supérieure de l'action autour de personnages moins nombreux dans le manuscrit est seulement un trait de style qui ne préjuge en rien de la longueur de la pièce car il peut se combiner à un développement plus long des passages entre les amis de l'Homme et entre ses ennemis, même s'ils sont moins nombreux. On pourrait même pousser le doute jusqu'à imaginer qu'elle ne soit qu'un mirage, que l'action reste tout aussi foisonnante et que cela signifie avant tout que le personnage de l'Homme perd de son importance, qu'il est moins omniprésent dans l'action.

Peu d'éléments concrets peuvent contredire indiscutablement ces façons de voir ; c'est donc une affaire de vraisemblance, et, si ce constat semble la première des évidences, il importe ici de la rappeler. Toutes les évaluations que nous pouvons être amenés à faire reposent sur le présupposé qu'il y a à peu près proportionnalité entre les éléments correspondants des deux pièces, présupposé qui est en lui-même invérifiable, et au mieux probable. Si l'on prend l'exemple de l'Homme, en effet, il nous semble difficile, au vu du thème de la pièce, de reléguer ce personnage au second rang : or, si l'on ajoute à cette donnée la concentration de la matière dramatique qui semble caractériser l'arrangement des épisodes opéré par la pièce telle que la donne le manuscrit, cela laisse à penser que la différence de taille à l'échelle de l'ensemble de la pièce doit à peu près suivre celle que nous constatons pour le début. L'on en viendrait presque à compter le nombre de vers dits par le Pécheur dans l'imprimé pour avoir une idée de cette proportion. Le résultat, bien évidemment, n'aurait rien d'une valeur directement applicable, mais pourrait constituer un outil précieux pour effectuer des comparaisons par passages et confronter les résultats pour les différents moments de l'intrigue, ce qui permettrait peut-être de se faire une idée plus précise, quelque incertaine qu'elle soit.

Quoi qu'il en soit, il nous semble que ce problème, tel que nous venons de l'évoquer, illustre parfaitement la difficulté qu'il y a à raisonner sur un seul rôle d'une pièce qui en comporte au

---

personnage se dispose à banqueter avec les Empêchements. MS 21, réplique correspondant à la didascalie D 9 qui indique qu'il s'assoit, est celui où nous retrouvons cette correspondance avec davantage de certitude.

246 Même en supposant que la pièce soit réduite de moitié, on en arrive tout de même à 10.000 vers : le *Mystère de saint Martin d'André de la Vigne*, d'un volume équivalent, occupe trois journées (*Le Mystère de de saint Martin : 1496*, Andrieu de la Vigne, édition par André Duplat, Droz, Genève, 1979).

moins une vingtaine<sup>247</sup>, et la précarité des conclusions qui peuvent résulter de cette démarche. Il vaut donc probablement mieux en rester à des estimations plutôt que de tenter à tout prix de calculer un « nombre de vers possible ». Ce qui pose problème, c'est que ce sont justement de telles analyses de « masse » qui pourraient permettre de rapporter le rôle à ce que nous savons de certaines représentations de *L'Homme pécheur*.

## 2.2 Les représentations connues de la pièce

Les érudits ont trouvé la trace de trois représentations de la pièce : une à Tours, une à Orléans, et une Besançon. Deux d'entre elles sont documentées par Louis Petit de Julleville<sup>248</sup>, et une troisième par Ulysse Robert<sup>249</sup>. Nous en donnons donc un bref aperçu, tout en essayant de fournir quelques points de repère quant à la délicate question de savoir si l'une des représentations pourrait être reliée au manuscrit avec plus de vraisemblance que les autres. Comme on va le voir, on est très vite rencontré à un obstacle majeur : les archives qui mentionnent des pièces de théâtre nous en disent souvent tout, sauf ce que l'on peut attendre du texte, ce qui oblige l'historien à opérer des recoupements plus ou moins hasardeux. Or, nous venons d'évoquer la difficulté qu'il y a à estimer le volume global de la pièce représentée à l'aide du rôle de l'Homme pécheur ; d'apparence secondaire, cette difficulté nous semble cependant particulièrement handicapante

---

247 Par « pièce », nous entendons bien évidemment la pièce telle qu'elle apparaît dans le manuscrit, et pas dans l'imprimé.

248 Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique...*, *op. cit.*

249 Ulysse Robert, *Les origines du théâtre à Besançon*, Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France, 1900.

lorsqu'on en arrive à devoir analyser des points de détail comme le nombre de jours nécessaire à représenter une pièce<sup>250</sup>. En d'autres termes, il nous empêche de savoir précisément ce que nous cherchons dans cette revue des représentations. Nous en donnons cependant un aperçu, d'abord parce que ces informations constituent en élément important du 'dossier' de cette moralité et méritent donc d'être rappelées, quand bien même elles ne pourraient être reliées directement au rôle que nous étudions ; mais également, et surtout, parce qu'il nous semble que la recherche en archives ne doit pas être négligée, car elle est susceptible de fournir encore de nouvelles données.

De la représentation de Tours, rien n'est connu, sinon l'allusion qui y est faite par les imprimés,<sup>251</sup> allusion qui, on l'a vu, pourrait être une marque de succès. Quand bien même elle ne prouverait rien à cet égard, elle constituerait tout de même un premier argument pour avancer que la représentation n'est pas fictive. Toutefois, là encore, rien n'est certain puisque nous ne disposons pas d'autres mentions de cette performance. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, et en s'appuyant sur la date putative d'impression de l'édition Vérard, 1494 (en tout cas avant 1499, car l'adresse donnée sur l'édition n'est celle de Vérard que jusqu'à cette date), les érudits la placent également

---

250 Que nous soit permis ici un petit encart sur ce problème des rapports entre volume textuel et temps de représentation. Tout d'abord, G .A. Runnalls estime à environ 3.000 le nombre de vers constituant la journée moyenne d'un mystère, répartis diversement selon les moments (matinée, après-dînée...). Il donne par ailleurs une moyenne de 500 vers par heure pour une pièce médiévale, contre presque le double aujourd'hui. Il va de soi que ces chiffres doivent être maniés avec précaution et en aucun cas considérés comme des références absolues valant pour tout type de pièce, à n'importe quel moment. D'autre part, qu'on nous permette de donner une idée de la place de *L'Homme pécheur* dans le paysage des grandes pièces qui s'épanouissent entre 1450 et 1550, plus spécifiquement les mystères et les moralités. Les 22.000 vers de la pièce la placent bien au-dessus du *Mystère de saint Martin* d'André de la Vigne (10.000 vers environ), qui est un texte de taille intermédiaire pour les mystères – il représente en quelque sorte une charnière vers les grands cycles. Au-delà, les chiffres grimpent vite, et *L'Homme pécheur* est rapidement dépassé. Ainsi la *Passion* d'Arnoul Gréban atteint-elle 35.000 vers, ce qui n'est pas encore vraiment énorme : il faut, pour voir à quel gigantisme on peut arriver, convoquer les poids lourds du genre, comme les deux *Passions* de Valenciennes (40.000 et 45.000 vers), puis les super-lourds, avec en tête le *Mystère du Viel Testament* qui culmine à 50.000 vers et les *Passions* de Mons et Châteaudun, estimées à des hauteurs semblables. À côté de ces mastodontes, la plus vaste moralité dont nous disposons, d'ailleurs assez similaire *L'Homme pécheur*, *L'Homme juste et l'homme mondain*, n'arrive qu'à 30.000 vers ; avec son honorable total de 22.000 vers, *L'Homme pécheur* figure donc parmi les plus vastes pièces de sa catégorie. Une troisième pièce semblable à ces deux 'petites' géantes, *Bien avisé et Mal avisé*, quoique plus archaïque, nous montre que ce n'est pas nécessairement le genre qui nécessite de telles proportions : elle ne compte que 8.000 vers. Si l'on résume, *L'Homme pécheur* est donc une pièce particulièrement longue si on la place dans le contexte de ses sœurs les moralités, mais une pièce de taille moyenne si l'on convoque ses cousins les Mystères et qu'on la considère dans le contexte plus large du théâtre religieux à grande échelle des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles . Une petite parmi les grandes, en somme. (Pour les mystères cités et les chiffres sur le nombre de vers par journée, nous prenons ces chiffres chez Graham Runnalls, *Études sur les Mystères...*, *op. cit.* ; pour les moralités, nous puisons chez Alan E. Knight : « From model to problem... », *op. cit.*)

251 Cf. *supra*, A.2.1.1.

autour de cette année<sup>252</sup>. Les dates semblant assez cohérentes entre l'imprimé et le filigrane du manuscrit, elle ne paraît pas, pour le moment, pouvoir être sérieusement éliminée, et les nombreux points communs<sup>253</sup> entre une édition qui se revendique de cette représentation et notre rôle nous interdisent de le faire, même s'ils ne nous autorisent pas pour autant à affirmer quoi que ce soit. Une recherche en archives à Tours semble nécessaire si l'on veut avancer de ce côté, et étant donné que nous disposons déjà d'éléments pour les deux autres villes.

La mieux documentée des trois représentations est, à l'heure actuelle, celle d'Orléans, pour laquelle nous disposons, grâce au travail des érudits du XIX<sup>e</sup> siècle, de trois mentions tirées des comptes de la ville. Cette représentation, selon les documents cités par D. Lottin, a lieu, semble-t-il, sur plusieurs jours, autour du 18 mai 1507. Il en donne les deux mentions suivantes, extraites des comptes de ville :

« Il fut payé XXXVIII sous par Aignan Levassor, receveur des deniers communs, a Jehan Guillaume, charpentier, pour faire selles, marche-pieds, huis, entrées, galleries des echauffaux des echevins, et faire la closture des deux costés auxdits echauffaux, pour voir jouer les mysteres<sup>254</sup> de l'homme pecheur. »

« Item, CVII livres VI sous III deniers, pour des collations que firent messieurs les echevins a l'ostel de ville, avec plusieurs bourgeois estant avec eulx aux chaffaux voir jouer les mysteres de l'homme pecheur, a diverses et plusieurs fois, audit ostel ou ils conversent<sup>255</sup>. »

Ces deux extraits, comme cela paraît logique pour des comptes, nous parlent plus des constructions liées au spectacle (les loges des échevins, qui sont fermées), et des festivités qui y affèrent (les repas, qui ne sont pas rares lors des représentations). Ils nous confirment que, comme souvent à l'époque, c'est la ville qui organise au moins en partie la représentation. Pour ce qui est

252 Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 352.

253 Voir plus haut notre résumé comparé, section A.2.1.3.

254 Le terme de *mysteres* pourrait nous induire en erreur. La perméabilité des notions génériques au Moyen Âge n'est plus à prouver, et dans la catalogue du libraire de Tours étudié par Graham Runnalls dans ses *Études sur les Mystères*, « L'Homme pécheur » apparaît en effet parmi les *mistaires* et non les *moralitez*. Il faut réfléchir sur le sens que revêt le mot dans ces deux occasions : il ne s'agit pas vraiment d'une distinction stylistique comme pourrait la faire un lecteur moderne. Ici, le terme *mystère* semble plutôt renvoyer de façon générale à une pièce relevant du théâtre religieux et public de grande envergure. En ce sens on peut suggérer que dans l'esprit de leurs contemporains, les moralités géantes comme *L'Homme pécheur* font partie de ce phénomène à la fois théâtral et éditorial qui englobe aussi les mystères.

255 D. Lottin, *Recherches historiques sur la ville d'Orléans*, A. Jacob, Orléans, 1836-1837, t I, p. 354. (Cité par Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 352.)

du moment, il est presque inutile de rappeler qu'au Moyen-Âge le théâtre est souvent intégré aux festivités urbaines et religieuses : on est ici sans doute entre l'Ascension et la Pentecôte. Eu égard à ces dates festives, il n'est pas impossible qu'il se soit agi d'une grande représentation publique, ce qui serait cohérent à la fois avec les « diverses et plusieurs fois », évoquées d'une façon trop vague pour pouvoir en tirer grand-chose, et avec les 3400 vers du rôle de l'Homme, qui, si nous avons vu qu'ils semblaient réduire le volume de la pièce, n'en font pas moins une journée entière à eux tout seuls, ce qui laisse supposer une production d'une certaine envergure. Fait quelque peu surprenant alors que l'on s'attendrait, comme cela semble généralement être le cas pour ce genre de pièce, à une performance en plein air, on trouve ici « a l'ostel de ville », et Lottin affirme en présentant ces archives que la pièce est représentée pour les échevins « dans leur hôtel ». En outre, si l'on regarde un peu plus tôt dans sa sélection d'événements survenus à Orléans, on aperçoit, à la date du 14 décembre 1499, qu'à l'occasion d'une entrée d'Anne de Bretagne, les étudiants de l'université sont autorisés à jouer une pièce dans la grande salle du même hôtel de ville. Il qualifie cette représentation de « spectacle public<sup>256</sup> », mais aucune information n'est donnée sur l'ampleur de cet événement<sup>257</sup>. Ces éléments demanderaient, pour être éclaircis, une recherche en archives à nouveaux frais ; rien ne semble pour l'instant permettre d'éliminer rigoureusement la possibilité que notre rôle ait été employé à Orléans en 1507, ni de l'affirmer.

Moins bien documentée, mais également avérée, la représentation de Besançon est seulement citée par Ulysse Robert, qui s'appuie sur les comptes et délibérations de la ville :

---

256 *Ibid.*, p.347.

257 On serait presque tentés, d'ailleurs d'interroger cette conclusion de Lottin : s'est-il fondé, sans les reproduire, sur d'autres documents qui confirment que l'on joue bien dans l'hôtel de ville, et que la préposition n'a pas ici un sens plus vague ? En regardant encore ailleurs, on trouve d'autres occasions de fête à Orléans qui pourraient nous faire réfléchir sur les *eschaffaux* qui apparaissent dans les documents cités. En effet, à la faveur d'une entrée royale en 1499 (*ibid.*, p. 346) et des festivités données pour la naissance du fils de François Ier en 1517 (*ibid.*, p. 365), des réjouissances sont organisées partout dans la ville, clairement en extérieur, et l'on retrouve ces constructions éphémères à l'occasion de tableaux vivants et autres divertissements que la circonstance comporte, alors que la pièce des étudiants déjà citée, jouée sans ambiguïté en intérieur, ne donne apparemment pas lieu à leur édification. Aucune mention n'est faite, en revanche, de spectacles donnés en intérieur à ces occasions. On pourrait donc avoir l'impression que l'emploi de ces *eschaffaux* (mot dont Runnalls a souligné la polysémie, en tout cas dans le domaine du théâtre, puisqu'il peut désigner une partie de la scène, des loges... Voir Graham A. Runnalls, « The staging of André de la Vigne's *Mystère de St Martin* » dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*) soit plutôt lié aux grandes manifestations en extérieur, mais ce n'est là qu'une supposition et, faute de pouvoir vérifier directement dans les archives s'il y a d'autres documents pour la représentation de 1507 et éventuellement pour d'autres spectacles, ce qui nous semble souhaitable, il faut pour le moment s'en tenir aux dires de Lottin...

« À l'occasion du renouvellement des gouverneurs, en 1533, une moralité, intitulée : *L'homme pécheur*, fut représentée trois jours consécutifs, à la fête de la Décollation de Saint Jean-Baptiste, le vendredi, puis le samedi et le dimanche. Ce fut Nicolas Boncompain, un des élus, qui tint le rôle de *l'homme pécheur*. La dépense de bouche s'éleva à 21 francs, 6 gros, 5 engrognes et 3 deniers tournois.<sup>258</sup> »

L'intérêt majeur de ce document pour nous est qu'il nous donne une information précise sur la durée de cette représentation, alors que les archives orléanaises restaient assez vagues. Il est à peu près impossible pour ce que nous savons d'une journée théâtrale moyenne, c'est-à-dire environ 3000 vers<sup>259</sup>, que l'intégralité des 22.000 vers de la version imprimée de la pièce ait pu tenir en trois journées seulement. Le texte joué était bien plus court. Est-il probable que le rôle, tel qu'on le voit dans notre manuscrit, ait été joué ainsi dans une représentation où il aurait représenté environ un tiers du texte joué ? Ce n'est certes pas impossible, et nous avons évoqué la masse probablement moindre du manuscrit, et son apparemment recentrage sur le parcours de l'Homme avec un nombre moindre de personnages annexes. Toute affirmation en la matière resterait néanmoins invérifiable, ne serait-ce que parce que 'l'attraction' représentée par le manuscrit ne doit pas nous aveugler sur le fait qu'avant l'entrée d'Homo, dans notre 'angle mort', la pièce dont provient le manuscrit a très bien pu représenter également les épisodes qui précèdent son apparition dans l'imprimé. De plus, les dates données par le filigrane nous portent à croire qu'il serait exagéré de vouloir rapprocher le manuscrit de la représentation de Besançon, qui est de trente ans postérieure aux dates repérées pour le papier

On voit, pour résumer les résultats de cette rapide enquête sur les représentations, qu'aucun résultat définitif ne semble se dessiner nettement. La conjonction du manque relatif d'informations archivistiques et de la nature lacunaire du rôle ne permet pas vraiment de dégager une hypothèse particulièrement convaincante, si ce n'est, peut-être, que la représentation de Besançon semble très éloignée de la fabrication du papier ayant servi au manuscrit, à la fois dans

258 Ulysse Robert, *Les origines du théâtre à Besançon*, Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France, 1900, p. 42-43.

259 Suivant les chiffres proposés par Graham Runnals (« Le compte de la Passion de Châteaudun de 1510 : les manuscrits », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*s) nous calculons en effet, sur une base de 2000 à 3000 vers par jour, que la totalité de *L'Homme pécheur par personnages* tel qu'édité par Vêrard aurait occupé environ une semaine.

le temps et dans l'espace, ce qui tendrait plutôt à nous faire favoriser l'une des deux autres représentations... ou une tierce partie. Pour toutes ces raisons, l'exploration des archives nous semble une étape importante si l'on tient à relier le manuscrit à une représentation, et ce, particulièrement, pour éclaircir les circonstances de la représentation de Tours. D'autre part, le registre des entrées de la Bibliothèque nationale mentionne le vendeur comme étant un chanoine d'Auch : une recherche dans le Gers pourrait donc également s'avérer utile, bien que les chances soient sans doute moindres.

### 2.3 Les textes et la scène

Si l'on s'intéresse au problème de la performance, de la représentation dont notre manuscrit tire son origine, l'un des éléments principaux sur lesquels on peut s'appuyer est avant tout l'ensemble d'indications scéniques, et en premier lieu de didascalies et de signes divers, que nous trouvons, épars, dans le manuscrit : au même titre que le texte, ces signes peuvent, selon les cas, donner lieu à une réflexion comparative comme à une approche privilégiant le seul manuscrit. En d'autres termes il s'agit, là encore, de ne pas sacrifier à la comparaison avec un texte imprimé dont le statut reste problématique par rapport au rôle la cohérence interne de ce dernier, tel qu'il nous est parvenu.

Trois types d'éléments 'non textuels' s'offrent au lecteur du manuscrit : les noms des personnages, les didascalies à proprement parler et un ensemble plus complexe de signes et de chiffres. On peut comprendre tous ces éléments dans plusieurs logiques différentes : celle du manuscrit (compris

comme un espace régi par des conventions graphiques), celle du texte théâtral (en tant qu'il suppose une *actio*, un jeu, dont les indices sont disséminés en son sein), celle de la scène (en tant qu'elle est le lieu où ces indices se réunissent pour former ce jeu). Toutefois, il faut bien supposer qu'ils contribuent à permettre au rôle de remplir sa fonction, c'est-à-dire préparer un acteur à la scène. Bien entendu, tous les éléments en question ne sont pas affiliés de façon également importante à chacun de ces trois espaces. Nous en ferons donc un résumé, pour réfléchir au rôle qu'ils pouvaient jouer dans cette préparation au jeu, et à la façon dont les trois logiques que nous avons dégagées se combinent plus ou moins dans le système graphique du manuscrit.

### 2.3.1 Les noms de personnages

Nous avons déjà évoqué la première de ces trois catégories : celle des noms de personnages. Ils sont écrits dans des caractères assez larges et, la plupart du temps, isolés du texte par le rejet dans la marge, voire, si l'espace ne donne pas de possibilités suffisantes, par une sorte de cadre. Leur écriture diffère quelque peu de celle du corps de texte, ce qui pourrait conduire à se demander s'ils ne sont pas l'œuvre d'une 'deuxième main' qui pourrait aussi avoir tracé une partie des didascalies et des signes du rôle. Le fait même qu'ils apparaissent, on le sait, ne va absolument pas de soi. Exceptionnelle parmi les rôles, cette catégorie des noms de personnages n'est pas sans évoquer l'abrégé de Mons<sup>260</sup>. Son incidence la plus immédiate sur le manuscrit consiste, nous semble-t-il, à donner une vision remarquablement nette de l'action. Cette caractéristique compte particulièrement quand il s'agit d'un abrégé, document dont le but même est de présenter une idée claire du déroulement de l'action tout en développant les indications scéniques. Aussi le livre de Mons donne-t-il le meilleur exemple de cette recherche de lisibilité, avec des répliques réduites à une ou deux lignes (accompagnées d'un chiffre signifiant le nombre de vers qu'elles représentent). Toutefois, au risque de nous répéter, le rôle de l'Homme pécheur n'en reste pas

---

260 Gustave Cohen, *Le livre de conduite du régisseur...*, *op. cit.*



moins remarquable à cet égard si on le rapporte aux autres. La façon dont il met les noms de personnages en exergue n'est que l'une des composantes d'un ensemble de choix dans la disposition des éléments sur la page qui vise principalement à faciliter encore la lecture (déjà aisée de par la netteté de l'écriture) et le repérage dans ce texte assez volumineux.

Cependant, le volume du texte en soi n'explique pas tout : de nombreux manuscrits bien plus imposants, parce que leur usage ne le nécessite pas, ne font pas l'effort de clarté que l'on retrouve à tous les niveaux du rôle. De plus, ce rôle est certes volumineux, mais nous avons observé que L'Homme Pécheur est loin d'être la plus vaste pièce du répertoire : il semble bien que les acteurs du Moyen Âge en aient eu de plus imposants encore à apprendre (comme ceux qui jouaient Jésus dans des Passions de 50.000 vers...). L'intérêt qu'il y a, pour l'acteur, à trouver les noms de personnages dans le manuscrit, ne se limite donc probablement pas à une facilité de lecture. Nous y voyons deux autres fonctions essentielles, du reste liées entre elles : faciliter le repérage des éléments du texte, et faciliter sa mémorisation. En effet, les noms nous paraissent rejoindre un aspect essentiel de la mémorisation telle que le rôle nous la laisse imaginer : l'intégration par l'acteur de l'enchaînement des répliques en tant qu'elles portent la progression d'une scène. Nous avons déjà, à cet égard, évoqué l'importance de la rime mnémonique<sup>261</sup> : pour Véronique Dominguez<sup>262</sup>, cette rime sculpte certaines scènes et valorise l'enchaînement d'un dialogue souple et dynamique en créant des « cellules de vers fonctionnant deux à deux », des « cellule[s] de rythme et de son<sup>263</sup> » qui aident à la création du sens. En d'autres termes, la rime mnémonique est le témoin d'une pratique de la mise en relief de l'information qui associe intimement l'écriture et la forme d'une réplique à sa *fonction* dramatique, trait déjà remarqué par Runnalls<sup>264</sup>. C'est la même pratique que nous pensons retrouver dans la notation des noms de personnages sur le rôle : ses deux fonctions, repérage et mémoire, nous semblent liées ici : autour de l'idée de mise en relief.

G. A. Runnalls comme V. Dominguez bâtissent leurs analyses sur la notion de dialogue,

261 Voir plus haut p. xxx note 76.

262 Véronique Dominguez, « La rime mnémonique : une expérience dramatique du vers (XIIIe-XVIIe siècles) », dans *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, édité par Jean-Charles Monferran, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2013.

263 *Ibid.*, p. 25

264 G.A. Runnalls, « Monologues, dialogues et versification dans le Mystère de Judith et Holofernés », dans *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen. Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, édités par Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*

dont ils montrent chacun à leur façon la complexité pour le théâtre médiéval, en s'appuyant (notamment pour Runnalls) sur les différents usages qu'il en fait. Or, dans un manuscrit 'à sens unique' comme le rôle, c'est bien le dialogue qui pose problème : difficile de s'imprégner des dynamiques d'un dialogue, si l'on est en train d'apprendre son rôle avec pour seuls partenaires une suite d'hémistiches anonymes auxquels il faut seulement 'raccrocher' un texte qui en deviendrait presque indifférencié. Dans le cadre d'un rôle court où l'effort mémoriel est moindre, cela ne semble pas particulièrement fâcheux, mais pour les trois mille vers de l'Homme, la question mérite d'être posée. Il va sans dire que du point de vue du repérage pur et simple, la masse de texte est déterminante, et que les noms des personnages apportent à cette masse de quarante ou cinquante vers par feuillet une différenciation, et même une hiérarchisation précieuses ; à vrai dire, le soin qui est apporté à cette hiérarchisation des éléments du manuscrit nous semble même suggérer assez nettement que le rôle était utilisé pendant les répétitions. En revanche, pour l'apprentissage, les choses restent plus difficiles à cerner : c'est pourquoi nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses.

Malgré l'habitude de l'apprentissage par cœur, les noms de personnages peuvent ainsi être compris comme un moyen de donner aussi tôt que possible dans l'apprentissage un 'contenu' aux répliques que l'on tente de mémoriser, une signification qui dépasse le simple constat qu'il y a un texte à apprendre. C'est donc aussi, d'une certaine façon, mettre en avant leur nature théâtrale<sup>265</sup>, la rendre plus palpable que d'assigner des noms à ces hémistiches pour les tirer de leur « orphelinat ». Ce qui ne peut qu'aider un acteur à se préparer à la scène en lui permettant de faire coïncider aussi tôt que possible texte et structure dramatique dans sa répétition personnelle du rôle, c'est-à-dire faire naître un « jeu ». Du reste, ne peut-on pas se risquer à avancer qu'en raison de la nature même du théâtre dont provient *L'Homme pêcheur*, formé d'épisodes dont beaucoup sont des scènes classiques, voire convenues<sup>266</sup>, le nom d'une allégorie comporte à lui seul beaucoup de points de repères à la fois, surtout lorsqu'au fil des répétitions, l'acteur commence à connaître la pièce ? Un nom peut notamment dire dans quel type de scène le personnage qu'il désigne est susceptible d'apparaître (et en ce sens il permet à l'acteur d'apprendre à se repérer dans

265 La question de ce qui distingue un texte de théâtre d'un texte qui n'en relève pas, au Moyen Âge, peut être assez épineuse : aussi n'entrerons-nous pas dans ce débat. Marie Bouhaïk-Gironès en donne une approche très intéressante dans l'article qu'elle lui consacre : « Qu'est-ce qu'un texte de théâtre médiéval ? Réflexions autour du *Jeu de Pierre de la Broce* », dans *Performance, drama and spectacle in the medieval city : essays in honour of Alan Hindley*, dirigé par C. Emerson, A. P. Tudor et M. Longtin, Peeters, Louvain-Paris-Walpole, 2010.

266 Voir plus haut, A.2.1.4.

le texte à partir d'indices internes), puis quel type de répliques il est susceptible d'appeler. Pour résumer, quand il voit sur un feuillet, en révisant son texte ou en le répétant, Justice, le Diable et Miséricorde, l'acteur sait immédiatement qu'il est au milieu du Procès de Paradis et que l'une doit être crainte et convaincue, l'autre défié et « desdit », et la troisième suppliée. Le nom apposé à l'accroche permet donc peut-être de la rendre bien plus vivante et signifiante, de donner de la « matière » à la mémoire en ajoutant à un simple hémistiche toute une épaisseur supplémentaire de significations. C'est en cela qu'on peut émettre l'hypothèse que le nom de personnage possède plusieurs fonctions et que ces dernières se combinent dans une aide à 'l'apprentissage' et à la maturation du jeu d'acteur, à la fois comme texte et comme dynamique : il aiderait à la fois au repérage dans le texte, tant au niveau de l'œil (en rendant plus lisible la hiérarchie) qu'à celui de l'esprit (en évoquant des schémas bien connus), et à sa mémorisation (en créant des attentes).

### 2.3.2 Les didascalies

On aura remarqué que, pour des raisons évidentes, seul le manuscrit a été évoqué dans le cas des noms. Cela tient bien évidemment à la nature très différente des deux sources et à leurs usages supposément très différents, voire opposés. Cependant, ces supports comportent tous deux des didascalies dont certaines se retrouvent d'ailleurs plus ou moins de l'un à l'autre. Cette situation relativement floue nous semble bien dénoter le statut plus particulier et les caractéristiques plus complexes des didascalies.

Le manuscrit comporte un bon nombre de didascalies<sup>267</sup>, mais elles sont loin d'être omniprésentes. La pièce imprimée est elle-même assez riche en didascalies (nous avons tenté de rendre cette richesse dans notre résumé) ; il est évident qu'étant à peu près sept fois plus longue, elle en comporte un nombre bien supérieur, et que, son point de vue étant celui de la

---

<sup>267</sup> Pour une vue d'ensemble, se référer, dans les compléments de lectures, à la table des didascalies.

représentation dans son ensemble, elle offre une vue plus générale. La première conclusion qui s'impose, aussi évidente soit-elle, est donc que le rôle n'est ni la seule source pour ces éléments, ni la plus complète, d'autant plus qu'en tant que seul 'représentant' connu de sa pièce, il est tout à fait isolé : y chercher une image globale de la mise en scène dont il est rescapé ne permettrait que de trouver quelques indices. S'il était encore besoin de le préciser, on voit bien qu'à l'égard des didascalies, un certain nombre de questions resteront sans réponse certaine, comme c'était le cas pour le texte en général. Il nous semble toutefois que, comme pour le texte, la comparaison entre manuscrit et imprimé, faute de permettre une mise en parallèle indication par indication, autorise d'une part à confronter les couples identifiables et d'autre part à s'interroger sur l'absence des didascalies que l'on ne trouve pas dans l'un des deux. Plus généralement, on peut essayer, en optant quelques pistes de comparaison, de dégager les spécificités des systèmes employés par l'une et l'autre versions du texte.

Une première observation donne des résultats assez prévisibles, mais réserve aussi quelques surprises. La tendance générale dans le manuscrit est à un usage des didascalies plus ciblé, plus ponctuel, et parfois plus 'accidentel' que dans l'imprimé, qui cherche au contraire à donner une vision d'ensemble des mouvements qu'il faut que le lecteur imagine sur la 'scène mentale' où il produit sa lecture. Si, en effet, on observe les didascalies de l'imprimé, on se rend compte que tout au long du texte, une bonne partie des didascalies semble s'adresser directement au lecteur pour lui faire comprendre l'esprit du jeu scénique. Les didascalies sont assez régulières et n'hésitent pas à donner des listes qui précisent l'attitude de chaque personnage devant un changement de situation : ainsi précise-t-on que « Confession menera le Pecheur devant le siege de Misericorde, et le suivront le bon Ange, Conscience, Sensualité, Franc Arbitre, Raison et Entendement.<sup>268</sup> », mais également que « Adonc Péché avec Sensualité seulement entreront en la maison, et sercetemement le Monde et les autres seront dehors tant qu'il sera vestu et paré de ornemens sumptueux, et Concupiscence s'en yra au Diable et a Pechié<sup>269</sup>. » à la volonté d'englober tous les participants d'une même action répond celle d'individualiser le comportement de chacun des membres du 'cosmos' allégorique de la pièce lorsque le besoin s'en fait sentir. Même si Franc Arbitre n'a plus vraiment de rôle après le passage de l'arbre des Vices, il fait partie des gardiens du pécheur, et ne disparaîtrait pas sans justification, ou au moins sans l'assurance qu'il « retournera en son lieu »<sup>270</sup>,

---

268 Vér. x iii r.

269 Vér. d vi r.

270 C'est ce que certains critiques ont pu surnommer l'aspect 'réaliste' de ce type de théâtre. La moralité, le mystère

l'une des expressions consacrées<sup>271</sup> (avec 'retourner en son siège'). Le lecteur peut donc tout comprendre et tout interpréter, à la fois dans les rapports entre les entités que ce type de mouvements suggère, et dans la traduction scénique de ces mouvements – mise en scène qu'il est invité assez explicitement à se représenter. Ce dernier aspect nous semble assez important pour se faire une idée de l'esprit des didascalies telles que l'imprimé les présente. Nous avons déjà évoqué la mention quasi systématique de la représentation de Tours dans les titres des diverses éditions<sup>272</sup> ; or, il semblerait que l'on ait affaire, avec les didascalies, à un phénomène semblable. Le souci de tenir le lecteur au courant paraît, par endroits, s'approcher d'une sorte d'assimilation à un potentiel meneur de jeu. Cette insistance sur une sorte d' 'ailleurs' du texte, que nous comprenons comme un mélange entre une convention de langage et une sorte de référence à la représentation mentale de la pièce que l'on invite le lecteur à se faire, passe par deux grandes ruses d'énonciation. Ce sont le futur de l'indicatif (le plus courant) et l'impératif « notez » (moins courant), parfois les deux : « Notez que le Prestre doit mener le Pecheur a Penitance<sup>273</sup> », « Pause. Notez icy que le Diable, Pechié, Concupiscence, le Monde et Sensualité conduient l'Omme au Pommier du Monde, la ou sont les sept Pechiés mortelz, et Conscience sera derrière l'Omme, et la suivent le bon Ange, Franc Arbitre, Entendement et Raison, et en allant l'Omme dit à Franc Arbitre ce qui s'ensuit<sup>274</sup> » Difficile de se prononcer sur la finalité de cette 'fiction', de faire la part entre conventions linguistiques (la didascalie telle que nous la connaissons, impersonnelle, est à l'évidence une convention comme une autre) et faits réellement significatifs, bref de se prononcer précisément sur ce qu'un lecteur recherche dans la lecture et l'impression qu'on veut lui donner, le rapport au texte qu'on cherche à susciter en lui. Ainsi, pour illustrer cette difficulté, une rapide comparaison avec l'abrégé de Mons<sup>275</sup> nous révèle-t-elle que ce dernier présente de nombreux emplois de « notez » ; et s'il préfère le subjonctif et l'indicatif présent au futur, le type de formules

---

sont des pièces où le noir, le rideau, n'existent pas. L'action n'est pas aussi médiatisée : la scène reste visible tout le temps. Ainsi les personnages mangent vraiment lorsqu'il y a un banquet, assemblent (c'est le cas à Mons selon le livre du régisseur édité par Gustave Cohen, *Le livre de conduite...*, *op. cit.*,) sur scène un accessoire pré-assemblé si sa construction fait partie de l'intrigue, restent sur scène même quand ils ne font pas partie de l'action principale... Ce souci d'exprimer la logique et la cohérence du monde représenté par cette mise en scène de la continuité des choses a pu être interprété comme une traduction sur la scène de l'ordre divin du monde, de l'idée que la Création englobe toutes choses indifféremment, qui permet de créer une sensation de proximité avec le public, de simplicité. Voir la synthèse de cette tendance à « tout montrer » donnée par Charles Mazouer : *Le théâtre français...*, *op. cit.*, p. 183.

271 Par exemple pour Confession, Vér. s iii v.

272 Voir plus haut, A.2.1.1..

273 Vér. x vi v.

274 Vér. f vi r.

275 Gustave Cohen, *Le livre de conduite...*, *op. cit.*

et de syntaxes employées pour les didascalies est le même. Déterminer dans quelle mesure ce qui ressemble fort à une imitation des conventions employées par les manuscrits eux-mêmes tient à une sorte de lexicalisation, correspond juste à une révision minimale des manuscrits employés pour établir le texte, ou bien cherche précisément à conserver cet aspect « réel » et faire de la mention d'une représentation un principe publicitaire à part entière, nous semble nécessiter une approche bien plus globale qu'il ne nous appartient pas de traiter ici.

Si l'on observe notre manuscrit à présent, le seul point commun avec ce type d'adresse au lecteur continuellement employé par l'imprimé est la formule « tunc », qui répond très clairement au « adonc » de l'imprimé et au « lors » du livre de conduite de Mons. On voit bien, cependant, qu'il s'agit ici purement d'une convention linguistique servant à placer la didascalie dans la suite des actions. La prétention 'encyclopédique' des didascalies de l'imprimé ne saurait avoir cours dans un manuscrit de rôle. Aussi le manuscrit, comme on pourrait s'y attendre, procède-t-il souvent à des interventions plus ponctuelles relevant de la mise en place d'une action précise. Il nous faut cependant distinguer deux types de didascalies.

On peut émettre quelques doutes sur le nombre de mains intervenant dans le manuscrit. Il faut donc distinguer ici les didascalies qui sont *indubitablement* du fait du copiste, de celles dont le cas semble plus douteux<sup>276</sup>. Les premières présentent la même écriture appliquée et lisible que le reste du manuscrit, et une encre qui ressemble visiblement à celle utilisée pour copier le texte. Les secondes sont plus problématiques : elles sont tracées plus vite, d'un geste moins appuyé. Ce manque d'appui peut expliquer à la fois leur tendance à s'effacer, et le fait qu'elles soient de façon générale plus claires que le reste du texte, mais il faut aussi envisager l'hypothèse qu'une autre encre ait été employée, ce qui pourrait constituer un argument supplémentaire en faveur d'une seconde main, que l'on aurait immédiatement, et sans doute à raison, tendance à supposer être celle de l'acteur. La différence n'est pas nécessairement très sensible, et pour cause : même à supposer qu'il y ait effectivement deux mains différentes, elles tracent leurs lettres de la même manière. Venant des professionnels de l'écriture que sont les clercs qui prennent régulièrement part au jeu comme à la copie des pièces de théâtre du Moyen Âge, ce n'est d'ailleurs pas surprenant.

Si l'on prend, par exemple, le folio 35 v. du manuscrit, qui présente trois didascalies, on remarque

---

276 Voir, pour une vue d'ensemble, la table des didascalies proposée en complément de lecture.

aussitôt une différence entre la première<sup>277</sup> et les deux qui la suivent<sup>278</sup> : D 32 semble avoir été écrite de la même façon que le corps du texte, sans hésitation possible. D 33, elle, est clairement plus cursive. En revanche, on peut hésiter au sujet de D 34 : l'encre est plus claire que pour D 32, mais la formation des lettres plus nette que pour D 33. Elle semble constituer comme un intermédiaire, en ce qu'elle est proche par la formation des lettres de l'écriture plus posée du reste du manuscrit, mais tout de même plus cursive, et formée d'une encre plus claire. C'est le caractère flou de cette démarcation qui nous fait hésiter à conclure que deux mains différentes œuvrent aux didascalies. Quoi qu'il en soit, si l'on observe la répartition des didascalies et leurs caractéristiques, on constate par exemple que les *mentions* « pausa » se répartissent en deux groupes : si D 35 et D 30 sont écrites assez loin dans les marges, dans une écriture assez claire, D 25 est au contraire bien plus sombre et presque intégrée au corps de texte, mais soulignée pour l'en détacher, et D 3 est également sombre et relativement proche de la colonne centrale, mais insérée par un tiret. En outre, les deux premières (la chose est moins certaine pour D 35 car la deuxième partie est en grande partie cachée, mais il le semble bien au vu des quelques légers traits qui se montrent) contiennent le pronom *mibi*, ce qui n'est pas le cas des secondes. On l'aura compris, il paraît bel et bien qu'une distinction soit à faire entre les didascalies écrites avec le reste du texte au moment de la copie, et celles rajoutées par l'acteur, sans doute au fil des répétitions. Il semblerait à cet égard que celles que rajoute l'acteur soient moins liées aux grands moments de la progression dramatique : ainsi la mention *Stultus despoliet Peccatorem*<sup>279</sup>, qui représente un moment important à la fois parce que c'est une sorte de mi-parcours pour l'Homme (le début de son redressement) et parce qu'elle correspond à un acte hautement symbolique, est-elle visiblement écrite avec le texte.

Considérations graphiques mises à part, les différences entre les deux supports sont assez fortes, même si cela n'est pas nécessairement suprenant. Là où Vérard se contente d'évoquer seulement ce qui doit être fait pour en donner une vision claire, car sa mission s'arrête là, le manuscrit montre par endroits, en accord avec sa nature plus « technique », une véritable prise en considération de la durée des actions impliquées par les indications scéniques qu'il donne au moment de la représentation. Ainsi, si nous comparons la façon dont D 27 (*Aperiat*) est placée

---

277 D 32 : *Prostratus ad orationem*.

278 D 33 : *Recedit Angelus*, et D 34 : *Tunc eant iterum ad vicarium*.

279 D 21

dans le texte par rapport à son équivalent chez Vérard<sup>280</sup>, nous constatons qu'elle apparaît à la réplique MS 150, c'est-à-dire celle qui précède la réplique où le résultat de cette action se fait sentir dans le texte du Pécheur, qui est la réplique MS 151. Autrement dit, le manuscrit encourage l'acteur à anticiper, à inspecter le Livre de Conscience avant de devoir réagir à ce qu'il voit, afin de fluidifier cet enchaînement. Un seul mot suffit à cette consigne : l'acteur sait de quoi il s'agit et n'a pas besoin de plus.

Une autre didascalie présente à ce sujet des caractéristiques intéressantes. Du point de vue de l'écriture, la didascalie D 27 que nous avons évoquée se place parmi les didascalies plus « posées » ; c'est aussi le cas d'une autre didascalie, D 21, mais cette dernière est encore plus surprenante dans la façon dont elle anticipe le temps nécessaire à sa propre exécution : en effet, elle matérialise cette donnée pour l'acteur au double moyen d'un trait montant de l'autre côté de la colonne de texte, et d'une disposition verticale au lieu d'horizontale – au lieu de rester parallèle au sens de l'écriture du texte, elle grimpe sur toute la page ou presque<sup>281</sup>. Comment expliquer cette originalité, sinon par la prise en compte du temps qu'il faut à l'acteur pour se laisser dévêtir<sup>282</sup> puis rhabiller en pèlerin par le fou – ou au contraire par une façon purement graphique de donner une instruction sur le temps que cette action *doit* prendre ? Dans les deux cas, celui qui a écrit a visiblement voulu se montrer prévoyant, trouvant une solution tout à fait éloquente<sup>283</sup> pour donner une indication technique au destinataire du rôle.

La didascalie D 21 présente un autre point d'intérêt : ce format « vertical » se trouve au niveau d'un passage que le manuscrit détaille davantage que l'imprimé<sup>284</sup>, s'attardant tour à tour sur chacune des parties de l'habit riche du personnage tandis qu'il les retire pour revêtir le *vestement d'umilité*. Nous avons vu que cette disposition met sans doute en valeur le temps qu'il faut à l'acteur pour jouer ce passage avec le fou, mais il semble également légitime de se demander si la description circonstanciée des vêtements ne donne pas une indication sur l'ordre dans lequel ils doivent être retirés par le fou, joignant son geste à la parole du personnage. Le vers qui suit la didascalie évoque son nouveau vêtement (*cest vestement noir je prendray*) : peut-être indique-t-il aussi à quel moment le vêtement doit être enfilé. Cet exemple peut donc amener à suggérer que

280 Vér. s vi v, « Adonc le Pecheur ouvrera le livre de Conscience en se admirant. »

281 Voir le fac-similé proposé dans les compléments de lecture.

282 On voit en effet, dans l'évocation méthodique des vêtements les uns après les autres, la possibilité d'un jeu où ils sont un à un retirés.

283 Solution qui va, en outre, jusqu'à s'offrir le luxe d'évoquer matériellement la conduite trouble de l'acrobate, chanteur, humoriste, improvisateur et homme à tout faire qui revêt le héros de ses attributs de pénitent.

284 Voir MS 91, Vér. p vi v.



dans une certaine mesure, les didascalies peuvent être « intégrées » au texte. D'autres répliques comportent des passages évoquant explicitement le jeu de scène. ; or, certaines de ces répliques ne reçoivent pas de didascalie, alors que l'action évoquée semble tout à fait indiquée sur scène. On peut à ce sujet évoquer un passage de la réplique MS 170 :

Mais a l'arouser pourvoy  
De larmes, et de fait feray  
Au Dieu plaisir.

Il est difficile de ne pas imaginer que ces mots ne soient pas suivis d'effet, ne serait-ce que parce que le verbe *pourvoy* apparaît au présent. Or, au début de la scène, la didascalie D 26 donnait une indication claire : *cum lacrimis lavet*. Cette didascalie n'est répétée à aucun moment du long passage de la confession, dont nous avons vu que dans l'édition Vérard, il joue pour chacun des Vices sur le même ressort de la toilette de Conscience par les larmes ; or, le silence du rôle ne veut sans doute pas dire que ce jeu de scène soit absent de la version de la pièce qu'il illustre, car le personnage fait plusieurs fois allusion au fait qu'il pleure<sup>285</sup>. Il paraît donc assez clair que l'on n'a pas jugé utile de répéter l'instruction autant de fois qu'on ne l'aurait fait si l'on avait voulu être exhaustif. Sans doute a-t-on considéré que la mémoire acquise pendant les répétitions suffirait, mais d'autre part, la clarté avec laquelle ce type de « didascalies verbales » sont inscrites dans les répliques même du personnage n'a pu qu'inciter à faire l'économie de didascalies supplémentaires.

Inversement, les didascalies de l'imprimé détaillent l'action sans prendre en compte ce genre de paramètres. Le Pécheur répète qu'il pleure tout autant que son homologue du manuscrit, mais on ne se dispense pas pour autant de le préciser par une didascalie : ces instructions « sous-entendues » que le rôle confie à l'intuition, à la mémoire de l'acteur ne peuvent valoir pour le public à qui l'édition est destinée. Dans le même ordre d'idées, on n'a pas non plus pris la peine de donner au lecteur la mesure du temps nécessaire à certaines actions, comme nous avons vu que c'était le cas pour la didascalie D 27 : le lecteur y suppléait sans doute de lui-même en imaginant la scène, tandis que l'acteur peut avoir davantage besoin d'une distinction technique expliquant à quel moment il faut amorcer un geste que d'une description de tout ce qui se passe sur scène.

<sup>285</sup> Voir par exemple v. 3037 : *et sur ceste taches plourray*. Il s'agit certes du futur, mais cela semble bien indiquer que le personnage va pleurer à nouveau – peut-être à la fin de la réplique, ou peut-être un peu plus tard.

Cette distinction entre la didascalie telle que la pratique le manuscrit, que l'on pourrait nommer « fonctionnelle », et celle de l'imprimé, que l'on dirait plutôt « formelle », ne surprend pas vraiment, mais il est important d'établir qu'elle est généralement valable ; toutefois, il faut aussi observer qu'elle n'est pas aussi nette qu'on pourrait le croire. En effet, le manuscrit lui-même combine plusieurs logiques dans les didascalies, en fonction, semble-t-il, du rédacteur et du moment de la rédaction : toutes n'ont pas la même histoire et ne doivent pas se comprendre dans le même contexte. Même sans confirmer qu'il y ait ou non deux mains à l'œuvre, on remarque que D 3 et D 12 sont toutes deux visiblement écrites par la même main, qui est la même que pour le texte, mais que cela ne les empêche pas d'être présentées différemment, l'une étant plus proche du corps du texte, dans la marge de droite, et en latin, et l'autre étant plus éloignée, dans la marge de gauche, et en Français ; on a ressenti la nécessité d'ajouter un tiret pour souligner le point d'insertion de la première, mais ce n'est pas le cas pour la seconde. D'autres éléments viennent compliquer la situation des didascalies : par exemple, comment comprendre la présence des mentions *recedit Angelus* et *provideatur de mensa ut preparetur*<sup>286</sup> ? Ces indications ne concernent pas directement l'Homme, et pourtant une main assez cursive, dont nous avons émis l'hypothèse qu'elle pourrait bien être celle de l'acteur, a jugé important de les noter, pour une raison qu'il nous est encore difficile d'expliquer avec certitude. Cet élément montre lui aussi qu'il convient de rester prudent dans l'approche des didascalies du manuscrit.

Un dernier détail appelle commentaire : on pourrait avoir l'impression, suite à ce qui vient d'être dit, que la didascalie du manuscrit précise et rend plus net le jeu de scène qui, dans l'imprimé, peut paraître plus vague. Cette affirmation se vérifie au sens où le manuscrit donne des indications plus techniques, mais il faut tout de même rappeler que pour être plus attentive à la matérialité du jeu, plus spécifique, disons plus *nette*, sa pratique de la didascalie n'est pas pour autant plus *précise* : on observe plutôt le phénomène inverse. Ce qu'une didascalie comme D 27 gagne en efficacité<sup>287</sup> par rapport à son équivalent dans l'imprimé, elle le perd en clarté. Le manuscrit ne décrit pas les didascalies comme l'imprimé, il les met en effet : c'est là la grande différence entre les deux et, faute d'un abrégé ou autre document offrant une vision d'ensemble, cela rend certains éléments plus sibyllins. Ainsi aurait-on aimé avoir plus d'informations que

286 Respectivement D 33 et D 6.

287 Au sens où elle est orientée vers l'action.

*sedeat* pour expliquer la didascalie D 8, qui se situe hors de la zone de concordance entre les deux textes (où le pécheur s'assoit-il ? Est-ce un équivalent proposé par Venus au trône d'Orgueil, ou à l'échelon de Luxure sur l'arbre des Vices ? Difficile à dire.). Si D 27 s'était elle aussi située hors de cette zone de concordance, la compréhension en aurait été plus difficile. En d'autres termes, l'ironie du sort veut que nous ne soyons capables d'apprécier le travail des didascalies issues d'une mise en scène dont l'intérêt réside largement dans les divergences de son texte avec celui de l'imprimé, que grâce aux renseignements contextuels fournis par ce dernier.

### 2.3.3 Les signes

Pour achever ce bref tour d'horizon des indications scéniques telles que les présente le manuscrit, nous devons enfin évoquer les signes qui le ponctuent. Nous nommons *signes*, par convention, une catégorie d'indication qui, sans avoir nécessairement d'unité propre, ne s'intègre pas ou s'intègre mal dans le groupe des didascalies. Comme la didascalie, le signe est une indication qui accompagne le texte, mise en évidence sur la page par son placement dans l'espace ou autre arrangement permettant de le mettre en valeur du point de vue graphique. En revanche, l'objet et la nature de l'indication qu'il donne interdisent à notre avis de les confondre. La didascalie est une indication verbale portant sur le jeu de scène de l'acteur (et éventuellement sur sa diction<sup>288</sup>), tandis que le signe n'est pas nécessairement composé de mots et ne donne pas directement une indication de jeu : son utilité est autre. Si, là encore, il n'a pas été possible d'élucider tous les cas, nous présentons tout de même quelques perspectives.

Tout d'abord, deux types d'éléments entrent dans ce que nous nommons *signes* : des éléments

---

288 Nous n'en avons pas d'indice net dans le rôle de l'Homme pécheur, mais il semble que la didascalie D 10 puisse se rapprocher d'une indication de ton. En effet, *eshaby ung pou* peut fort bien désigner un temps d'arrêt où le personnage est sonné et incapable de parler, mais s'étendre sans doute par la suite au ton qu'il emploie ; dans D 13, le participe *penitendo* pourrait aussi constituer une indication quant à l'intention à mettre dans la diction. Toutefois, aucun de ces deux exemples n'est assez précis pour prouver indiscutablement que c'est bien la diction de l'acteur qui est commentée.

verbaux, et des éléments non-verbaux que nous dirons *graphiques*. Les premiers se présentent comme des didascalies ou d'une façon semblable, mais ne donnent pas d'information directe sur le jeu. Cette catégorie contient plus précisément :

- une suite d'ordinaux, en latin : *primus, secundus, tertius* et *quartus*<sup>289</sup>,

- deux mots isolés : *visu* et *auditu*<sup>290</sup>.

- trois membres de phrase, en français : « Va t'en d'icy », « comme quoy » et « trouver encore »<sup>291</sup>,  
En observant le contexte où ils apparaissent, l'on en vient à la conclusion que ces trois éléments suivent deux logiques différentes. Les mots latins sont comme des titres de chapitre : ils indiquent certains éléments de structure qui permettent de mieux se repérer dans le texte et de mieux en mémoriser la progression. Ainsi, les ordinaux sont tous placés à un moment de transition du point de vue dramatique : l'entrée de l'un des Empêchements. Ils sont inscrits dans la marge, et se présentent comme des abréviations formant des caractères d'une taille comparable à celle des noms de personnages. Deux d'entre eux (*secundus* et *quartus*) sont en outre mis en évidence et séparés du texte par un encadrement en forme de coin. Le premier, *primus*, consiste en un *p*- surmonté de deux abréviations, à savoir une abréviation en *-i* au-dessus de lui, et une abréviation en *-us* ; les trois autres sont constitués d'un chiffre arabe (2, 3, 4) et de la même abréviation. Du fait de cette forme lourdement abrégée, il est difficile de dire s'il s'agit ou non de la même main que le corps du texte, mais l'écriture ne semble pas particulièrement posée, ce qui peut laisser supposer qu'il ne s'agit pas de celle du copiste.

*Visu* et *Auditu*, quant à eux, sont écrits en toutes lettres ; ils sont placés en marge au niveau d'une réplique où l'Homme s'accuse d'avoir péché par ses sens. Il fait dont le tour, en une seule réplique, des cinq organes sensoriels, et dit en quoi il a péché par chacun d'eux. Or nous voyons clairement que cette réplique a été séparée par des tirets. Chaque organe fait l'objet de ce que nous appellerons un paragraphe, séparé du précédent par l'un de ces tirets ; les deux mots dont nous parlons sont placés dans la marge, à gauche du texte, et au niveau du paragraphe qui évoque le sens en question. Sans doute faut-il supposer que celui qui les a écrits a considéré qu'ils suffisaient à rendre évidente la suite pour l'acteur, et qu'il n'était pas nécessaire de faire apparaître les trois autres rubriques.

289 Respectivement au niveau ou à la suite des répliques MS 94, MS 101, MS 109, MS 118.

290 Les deux sont insérés dans la réplique MS 148.

291 Respectivement au niveau ou à la suite des répliques MS 52, MS 153 (v. 2165-2166), MS 194.

Le cas des réclames<sup>292</sup> est un peu plus complexe. Écrites de la même main que le reste du texte, le fait qu'elles emploient le français tient à leur nature même : elles donnent, tout en bas à droite de l'un des feuillets du manuscrit, les premiers mots du texte présent sur le feuillet suivant. En revanche, il est plus surprenant qu'elles ne soient qu'au nombre de trois, et que leur position dans le manuscrit n'indique aucune régularité (fol. 7 v, 24 v, 33 v) alors que les feuillets sont tous de même dimension : on peut même se demander si elles étaient bien destinées à vérifier la cohérence du texte. Il semblerait presque qu'elles aient pu servir au copiste lui-même, peut-être à l'occasion de pauses dans la copie, mais on voit mal dans quel but. En tout cas, c'est sans doute le copiste qui est impliqué : les interventions menées sur le manuscrit après le pli des feuillets ont coupé les traits plongeants des lettres basses de deux d'entre elles<sup>293</sup>, ce qui laisse imaginer que ces traits descendaient fort bas (à supposer, comme cela paraît logique, que l'on n'a pas cherché à couper la moindre partie du texte...) et donc que les réclames ont bien été écrites avant le pliage, c'est-à-dire au moment de la copie ou immédiatement après. Sans doute ont-elles fait partie des excédents de papier ébarbés une fois les feuilles pliées, ou éliminés lors de la reliure. Quoi qu'il en soit, nous ne sommes pas en mesure à l'heure actuelle d'offrir une hypothèse assez convaincante pour remplacer celle d'une aide à la disposition des feuillets une fois pliés.

Ces trois catégories de signes verbaux confirment le principe, du reste assez évident, que nous évoquions : en employant les marges et l'espace libre sur la page, ou en recourant au soulignement, elles sont pensées pour être différenciées du texte au premier coup d'œil. Le cas des réclames est un peu à part, et c'est, semble-t-il, le seul vestige des aspects techniques de la réalisation du manuscrit ; pour les deux autres, il s'agit visiblement d'une sorte de rubrication s'ajoutant aux autres éléments qui permettaient à l'acteur, et peut-être même au copiste, de se repérer dans le texte. Du reste, peut-être ces éléments appelaient-ils un jeu de scène ; mais dans ce cas, ces indications n'étaient pas explicites et pouvaient faire référence, par exemple, à des actions convenues avec le metteur en scène. Étant donné qu'elles n'apparaissent pas, on ne peut pas parler de didascalies *stricto sensu*.

D'autres signes semblent jouer sur un implicite, sur un certain nombre d'éléments

---

292 Dans un livre manuscrit ou imprimé, le terme *réclame* désigne la mention, au bas d'un feuillet, du début du texte du feuillet suivant. Cette indication, qui se résume, comme dans notre rôle, à quelques mots, permet de contrôler l'assemblage des différents cahiers du livre, notamment au moment de le relier.

293 Les -y de *quoy* et *d'ycy*.

connus de l'acteur sans qu'il y en ait trace dans le rôle : c'est notamment le cas d'une partie de ceux que nous nommerons par convention *non-verbaux*, ou *graphiques*. Les signes graphiques du manuscrits sont de nature diverse : ils vont du tiret au pied de mouche. L'usage qui pouvait en être fait peut donner lieu à des hypothèses tout aussi diverses, mais il est difficile, sans rapporter le rôle à un autre manuscrit issu de la même représentation, d'être certain de quoi que ce soit. Nous prendrons ici quelques exemples, principalement orientés vers les signes 'extraordinaires', ceux qui sont les moins courants. En effet, la frontière est parfois ténue entre un signe chargé de sens et un signe plutôt grammatical ; or, les tirets et autres traits verticaux en biais se distinguent par la diversité de leurs significations, qui met à mal cette frontière<sup>294</sup>. Nous nous concentrerons donc d'abord sur les signes les moins courants, qui semblent véritablement pointer vers des 'à côté' du manuscrit, et qui, en cela, nécessitent quelques explications. Sans prétendre, une fois de plus, à l'exhaustivité, ces signes offrent quelques aperçus intéressants sur le moment du passage d'un texte à la scène, moment pour lequel le rôle de l'Homme pécheur constitue l'un de nos plus précieux documents.

Toutefois, ces éléments ne frappent pas par leur clarté : à supposer qu'ils fassent références à des conventions, ces dernières ne nous sont pas connues. Si, par exemple, on s'intéresse au pied de mouche visible au fol. 13 v, deux solutions au moins nous semblent envisageables. La première serait de le relier à *primus* : il pourrait indiquer le début de la séquence des Empêchements, soit en mettant en relief la mention *primus* elle-même, qui se trouve juste au-dessous, soit en signalant à l'acteur qu'il doit se souvenir du jeu de scène mis au point pour cette scène. Une autre option serait de considérer qu'il indique non pas le début de la scène, mais plutôt un jeu de scène qui se déroule avant qu'elle ne commence : par exemple, une chorégraphie du début du voyage vers la cour de Miséricorde, avant que n'arrivent les Empêchements, et qui pourrait être accompagnée de chants, etc. Le pied de mouche servirait alors à matérialiser cet élément de la mise en scène, éventuellement en renvoyant aux détails contenus dans un autre document, peut-être un abrégé, ou encore un autre document plus personnel : en d'autres termes, ce pied de mouche serait un proche parent du « croche » qu'évoque Darwin Smith dans son édition du *Jeu Saint Loys*<sup>295</sup>. Étant donnée l'importance que revêt la matérialisation scénique de ce type de symboles pour la pièce, et

294 Nous avons donc fait le choix de les évoquer plutôt en tant qu'éléments du système graphique du manuscrit. Cf. *infra*, B.2.2.

295 Darwin Smith, *Édition critique du « Jeu Saint Loys », manuscrit B. N. Fr. 24331*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean Dufournet, soutenue à l'université de Paris III, 1987, pp. 265-279.

particulièrement pour la version dont témoigne le rôle<sup>296</sup>, cette seconde hypothèse paraît assez probable.

Le travail de Darwin Smith se fonde toutefois sur le repérage systématique d'un seul signe, qui est utilisé à de nombreuses reprises dans le manuscrit ; or, le signe que nous observions ne suit visiblement pas tout à fait cette logique, puisqu'il est isolé. Nous ne trouvons que peu de signes graphiques, et qu'un seul exemple de la plupart d'entre eux : il est donc impossible qu'ils s'emploient exactement de la même façon. Ailleurs dans le manuscrit, les autres signes visibles peuvent intervenir dans des contextes très différents qui montrent que si le mode de renvoi (à un document externe par exemple) peut être commun à tous, c'est peut-être bien le seul élément qui le soit. Nous en donnerons encore deux exemples. Ainsi, au fol. 9 r., entre les répliques MS 61 et MS 62, la page de texte est-elle ornée d'un signe encore plus exotique, et bien plus volumineux, qui ressemble à une sorte de grand signe de dièse<sup>297</sup>. Si l'on observe les environs, on se rend vite compte que ce signe quelque peu énigmatique correspond à un moment encore plus capital de l'intrigue : il est placé au niveau de l'hémistiche qui conclut la première semonce de Justice à l'Homme. C'est donc à la convocation au Procès de Paradis que correspond ce signe, et il est difficile de croire que cela puisse être un hasard ; cependant, une fois que l'on a remarqué cela, il est tout aussi difficile de dire à quoi ce signe pouvait renvoyer. Était-ce la fin d'une première journée de jeu ? Vu l'importance de l'épisode qui suit et le caractère dramatique de ce retournement de situation, ce n'est pas impossible. Un bref détour par l'imprimé nous montre d'ailleurs que le manuscrit accentue cet aspect pour faire de ce moment un véritable coup de théâtre. Entre MS 61 et MS 62, l'imprimé ajoute en effet un passage<sup>298</sup> où le Pécheur commence à se repentir et promet à Conscience de prendre soin d'elle, ce qui fait paniquer le Diable qui va donc immédiatement quérir Justice, d'où l'appel à comparaître à la suite duquel les deux versions se retrouvent (au niveau de MS 62). Ce passage est visiblement absent du manuscrit, du moins comme tel (il comprend des répliques de l'Homme, qui apparaîtraient nécessairement). On peut

296 Il suffit pour s'en convaincre de se remémorer la scène que nous évoquions plus haut, où l'Homme est dépouillé par le fou de ses vêtements et prend ceux du pénitent : non seulement le passage est assez développé, légèrement plus que dans l'imprimé, mais en outre la didascalie D 21 fait l'effort de se montrer aussi suggestif que possible, visuellement parlant. De façon générale, plus un manuscrit est lié de près à la scène, plus il paraît logique qu'il porte les traces de la matérialité de la performance.

297 Faute d'un meilleur mot, nous parlerons d'une dièse.

298 Voir Vér. n iii r – n iiiii v.

donc raisonnablement en conclure qu'au moins la partie la plus « indulgente » avec le personnage, celle où il commence à montrer une certaine (bonne) volonté, ne se retrouve pas. Tout ce qu'il est capable de répondre à ses gardiens, dans la version que nous transmet le rôle, est le contenu de la réplique MS 61, à savoir qu'il regrette, mais que son cœur est trop endurci et qu'il n'est plus capable de se racheter ; et c'est sur cet aveu de faiblesse, voire de résignation au mal, que Justice vient le chercher, ce qui donne un coup de théâtre tout aussi fort que dans la version imprimée. Dans l'absolu, il n'est donc pas absurde de penser à la fin d'une première journée qui se finirait sur ce renversement de situation. Cependant, non loin de ce signe se trouve la didascalie D 23, que nous lisons comme *Eat ad Contrition, et finis pro isto die, et Stultus loquitur*. Si la lecture de *et finis* n'est pas particulièrement évidente, le fait que le Fou parle semble la corroborer.

À la lumière de ces éléments, l'interprétation du signe de « dièse » comme signifiant une coupe correspondant à la fin d'une journée paraît fragile, même si elle n'est pas indéfendable : ces deux journées seraient alors étrangement rapprochées, ou bien l'Homme aurait très peu parlé lors de la deuxième (or, il est au centre de l'action à ce moment, puisqu'il dialogue avec Conscience puis se défend de son mieux face à Justice). Quoi qu'il en soit du sens « fort » que nous pourrions ainsi supposer au signe, il peut en recevoir d'autres non moins intéressants. Il s'agit d'une des grandes charnières de l'intrigue, et par conséquent la présence d'une pause ne paraît pas surprenante – au sens très actif que ce mot peut avoir dans un manuscrit de théâtre<sup>299</sup> : rien n'interdit de penser plutôt à un intermède, un jeu de scène particulier ou autre élément dramaturgique dont le manuscrit ne conserve pas la trace.

Enfin, il faut préciser que tous ces signes ne renvoient pas nécessairement à un élément extérieur, à une sorte de didascalie en un sens « virtuelle », qu'il faudrait chercher dans un autre document. On remarque au fol. 37 r un signe qui ressemble à un pied de mouche, sans véritablement en être un (il n'est que de le comparer à celui que nous évoquions plus haut). Il est là encore difficile de dire avec certitude à quoi ce signe peut correspondre, mais comme nous

299 Dans les conventions du théâtre médiéval, une pause ne semble pas désigner un arrêt sur image : bien au contraire, elle signifie souvent un déplacement, une animation du fou, un chant. Comme nous le remarquons plus tôt, le théâtre dont provient *L'homme pécheur* est un théâtre sans rideau, sans 'noir', qui donne comme une liste des événements en continu. Voir, pour le thème de la pause en particulier, Mario Longtin, « Conventions de lecture: l'exemple de la pause dans le Mystère de sainte Barbe en cinq journées », dans *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre, Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen*, réunis par Jean-Pierre Bordier, Champion, Paris, 2002.



sommes presque à la fin de la pièce, deux grandes interprétations nous semblent plausibles : une pause courte (par opposition à la fin d'une journée) ou autre jeu de scène, ou une façon particulière de jouer la réplique. Or il nous paraît clair que toute la réplique MS 224 est concernée par ce signe. Non seulement il présente un trait vertical assez étiré vers le haut, mais deux tirets horizontaux semblent également le compléter (l'un au début de la réplique et l'autre à la fin, juste au niveau du signe), et les trois indications se trouvent réunies dans la marge de gauche. Si l'on regarde dans les alentours, on repère une pause peu de temps avant (D 35). Au vu de ces quelques indices, il nous paraît donc plus logique de considérer que le signe ne désigne pas un élément ponctuel comme un pause mais s'applique bien à toute la réplique, ce qui indiquerait plutôt un arrangement spécifique dans le jeu, et peut-être plus spécifiquement de diction. Le mètre ne mue pas, mais on remarque un travail spécifique du jeu de rimes : si l'on prend en compte la réplique qui précède, on trouve le schéma AABABBCBC, qui est l'une des possibilités métriques d'une forme fixe constituée de neuf vers, le neuvain. Or, le neuvain à trois rimes, comme nous le trouvons ici, est souvent composé en octosyllabes. Peut-être le signe que nous avons vu a-t-il pour fonction de souligner la forme fixe et de rappeler au comédien de la mettre systématiquement en valeur. La fin de la pièce approche, aussi importe-t-il d'autant plus que l'Homme mette en valeur le texte de cette réplique, dont l'importance tient à ce qu'elle met en scène le plaisir qu'il y a à trouver en soi-même le courage de vivre en bon chrétien, en compagnie de Persévérance.

Si cette dernière supposition est difficile à prouver dans l'état actuel des choses, il nous semble toutefois qu'elle a le mérite de proposer une analyse d'un signe graphique qui ne renvoie pas à un élément extérieur au texte. En effet, les deux autres signes observés nous ont mené à supposer qu'il fallait voir dans ces conventions un moyen de noter sur le rôle quelque chose que l'on n'avait pas voulu y copier et que l'on n'avait pas la place d'y ajouter<sup>300</sup> ; ce troisième exemple permet d'apporter une nuance à la lecture que l'on peut proposer de ces signes, tout en sachant, une fois encore, que l'on ne peut être certain que cette lecture soit appropriée.

Pour résumer, il semble que deux grandes logiques de 'signalisation' du rôle puissent être imaginées, sans nécessairement être incompatibles : une logique qui renverrait de façon

---

300 Comme le formule Darwin Smith, « des éléments extrinèques au contexte dans lequel il [le crochet] apparaît ». Darwin Smith, *Édition critique du « Jeu Saint Loys »*, op. cit., p.277.

systématique à un document externe, qu'il soit de nature officielle ou non, et une autre plus ponctuelle, plus conjoncturelle. Nous avons bel et bien pu établir que deux de ces signes se trouvent à deux endroits importants de l'intrigue, ce qui semble tout de même esquisser une démarche quelque peu cohérente. Le pied de mouche et la dièse pourraient, par exemple, figurer des renvois à une suite de notes prises par l'acteur sur une feuille indépendante au fil des répétitions, ou à un document annexe prévu par le copiste pour ne pas encombrer le manuscrit<sup>301</sup>. Dans ce cas, ils représenteraient deux exemples d'une sorte de code ayant une cohérence interne : un signe pour une didascalie. Notons au passage que cette hypothèse appuierait l'idée selon laquelle il y a bel et bien deux mains sur le manuscrit, même si l'une d'elles se limiterait peut-être à ces quelques signes. En outre, on remarquera que le nombre de ces signes est relativement réduit : nous n'en avons relevé que quatre dans tout le manuscrit<sup>302</sup>. Émettre l'hypothèse qu'il y ait une feuille séparée où l'acteur lui-même noterait le détail de trois ou quatre passages codifiés, voire chorégraphiés, ne paraît donc pas plus improbable<sup>303</sup> que de supposer que les acteurs se référaient tous à l'abrégé quand ils avaient un doute, et que leurs manuscrits y étaient tous référencés, ce qui soulèverait des problèmes de logistique évidents. On pourrait alors imaginer que ces chorégraphies n'étaient pas déterminées à l'avance mais réglées au fil des répétitions, ce qui expliquerait que le copiste n'ait pas lui-même détaillé quoi que ce soit. Néanmoins, il faut rappeler que la rareté des documents liés à la scène nous empêche à la fois de rejeter et d'affirmer fermement une grande partie de ces hypothèses : c'est donc une lecture prudente que l'on fera de ces signes.

Dans cette enquête sur les différentes fonctions que pouvaient peut-être remplir les signes dans notre manuscrit de rôle, nous avons évoqué trois grands domaines. Les deux premiers s'adressent à l'acteur : il s'agirait d'abord dans une première hypothèse, comme le suggèrent les autres éléments de la disposition matérielle du manuscrit, de rendre plus facile le repérage en offrant de façon plus efficace une vision surplombante de ce qui concerne le personnage dans le

301 Une sorte d'abrégé personnel en somme, contenant par exemple les éventuels chants, les didascalies les plus longues, ou même des corrections trop volumineuses...

302 Les trois que nous avons présentés, et un quatrième : il s'agit d'une sorte d'anneau de Moëbius. Fol. 23, entre les vers 2132 et 2133.

303 Surtout si l'on conclut, avec A. Vitale-Brovarone, que le livre des secrets de la Passion provençale., : *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale des Medioevo : note per la messa in scena d'une Passione*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1984.

déroulement de la pièce. Ce serait donc une affaire de hiérarchisation des contenus du manuscrit, hiérarchisation que les manuscrits de théâtre opèrent d'une façon assez originale. Une seconde interprétation serait, comme nous venons de le voir, la référence à un contenu extérieur. À cette démarche, nous avons allégué deux raisons possibles : d'une part le fait que les jeux de scène se développent au fil des répétitions de la pièce, ce qui empêche de les consigner dans le rôle dès le départ<sup>304</sup>, et d'autre part le souci de garder le rôle aussi clair et lisible que possible en évitant l'ajout de didascalies trop longues. Enfin, le troisième domaine évoqué, spécifique aux réclames, pourrait s'adresser plutôt au copiste : il s'agirait des notes du copiste à lui-même que nous avons supposées.

Avant d'achever cette introduction aux éléments graphiques qui nous donnent quelques indices sur la façon dont le texte a pu être porté à la scène, il faut revenir sur un point problématique évoqué plus haut. Nous nous sommes concentrés, dans cette dernière partie de l'étude, sur les signes les plus « spectaculaires », parce qu'au même titre que les didascalies, ce sont des mentions particulièrement repérables sur le manuscrit, et qu'ils distinguent spécifiquement quelques points de la structure dramaturgique et de la mise en scène de la pièce jouée à partir du rôle de l'Homme pécheur (et des manuscrits avec lesquels il fut copié), telle que nous avons tenté de la caractériser en comparant ce rôle à l'imprimé.

Cependant, cela ne signifie pas que d'autres signes plus courants soient dénués d'intérêt, bien au contraire. L'ensemble du texte est semé de traits horizontaux et verticaux, de points, de toutes sortes de signes dont l'interprétation n'est pas aisée mais qui commentent les répliques de diverses façons. Ils dessinent un mélange où il est par moments difficile de distinguer une ponctuation « grammaticale » d'une ponctuation « rythmique », c'est-à-dire destinée non pas à mettre en relief la logique syntaxique de la phrase, mais la façon dont elle doit apparaître à la diction. Cette indifférenciation ne se présente pas comme un conflit : ces deux objectifs sont fondamentalement complémentaires, rien n'étant plus étrange qu'une contradiction totale entre diction et syntaxe dans un discours parlé, mais il peut toutefois arriver que l'un des deux soit particulièrement mis en relief, à un moment ou à un autre. C'est en raison de ce statut trouble qu'il ne va pas de soi de considérer un tiret horizontal, par exemple, comme une indication scénique à part entière. Outre

---

304 Runnalls rappelle ainsi que les originaux eux-mêmes sont souvent corrigés par plusieurs mains, ce qui suppose plusieurs moments de correction successifs. G.A. Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*

le problème de l'interprétation du texte et des indications scéniques du rôle, ces signes engagent à discuter l'interprétation de son système graphique.



## CONCLUSION

Nous avons, dans ce dossier introductif, voulu souligner l'importance d'une mise en relation de l'étude du texte contenu dans le rôle avec celle de ce support original et problématique. Parmi les manuscrits théâtraux, le manuscrit de rôle est, comme l'ont fait remarquer les érudits, l'un des plus rares et des plus mystérieux<sup>305</sup> : ce texte ne doit donc pas être pris comme allant de soi, que ce soit dans l'édition ou dans l'étude. Ses rapports à la scène, s'ils semblent transparaître en de nombreux endroits, n'expliquent pas nécessairement tous les aspects de sa présentation, et notamment la netteté de l'écriture. Il est pour le moins difficile de distinguer s'il était ou non utilisé aux répétitions (voire sur scène, même si c'est peu probable), et la propreté du document inciterait presque à croire qu'il était destiné à être conservé. Nos doutes quant à l'usage du manuscrit nous ont contraint à formuler un grand nombre d'hypothèses portant sur de nombreux aspects du manuscrits, tant textuels que codicologiques. Les analyses qui ont été faites de tous ces éléments mettent en évidence tout au plus des faisceaux de vraisemblances qui semblent désigner, ensemble, un usage plutôt qu'un autre : l'objet du dossier a donc permis, plus que de tirer des conclusions spécifiques, d'explorer et de préciser l'étendue de la « distance critique » qui nous sépare du manuscrit.

Cette distance se ressent le mieux dans les difficultés de compréhension qui se présentent au fil de la lecture : le texte tel que le donne le manuscrit pose un certain nombre de problèmes de compréhension. Dans les passages les plus complexes, comme on le verra au fil de l'édition, c'est parfois la comparaison avec l'imprimé qui permet d'y voir plus clair, grâce aux ressemblances souvent prononcées entre les deux versions. La question des relations entre les deux textes se pose

---

305 « *arguably the most fascinating and problematic of all.* » G.A. Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 375.

d'autant plus fortement, sans qu'il soit possible d'émettre d'hypothèses précises sur les relations qui les unissent (antériorité ou postériorité, présence ou non d'un lien génétique direct).

Malgré les indéniables difficultés qui ont été évoquées, il faut aussi retenir l'intérêt des traits du manuscrit. Certaines observations de détail suggèrent des perspectives plus larges et susceptibles d'être approfondies. Ainsi la question de la gestion comparée de la temporalité dans les didascalies du manuscrit et de l'imprimé mériterait-elle sans doute d'être reprise, et étendue à un corpus plus large. De même, par le résumé et les comparaisons présentés, on n'a évidemment pu que suggérer l'étendue des analyses qui pourraient être menées sur le texte du point de vue littéraire, notamment en lien avec l'imprimé – que ce soit en termes quantitatifs, structurels, ou dans la comparaison précise des répliques communes. Il reste aussi à replacer cette comparaison dans une démarche plus large qui permettrait peut-être de trouver, dans l'un des deux témoins, davantage d'éléments permettant de déterminer les relations qui les unissent. Enfin, une recherche en archives pourrait s'avérer tout aussi utile dans la mesure où l'un des grands problèmes du rôle est de ne pas présenter de contexte documentaire exploitable à ce jour. En somme, le regard porté sur le manuscrit dans ce dossier a cherché à le mettre en contexte pour en explorer la plupart des aspects, mais les lectures qu'il esquisse gagneraient donc à être précisées et réorientées vers des analyses à la fois plus amples et plus spécifiques.

## B. INTRODUCTION À L'ÉDITION





Outre les problèmes d'édition communs à tous les manuscrits, le rôle de l'Homme pécheur comporte un certain nombre de caractéristiques linguistiques et matérielles, qui introduisent certaines difficultés supplémentaires. Les choix éditoriaux que nous proposons ont pour objectif de rendre le texte lisible tout en rendant compte d'une façon aussi précise que possible des caractéristiques originales qui font son intérêt et sa complexité. Il s'agit pour l'éditeur, autant que faire se peut, d'éviter que son intervention n'éloigne trop radicalement le contenu du manuscrit de son contexte d'écriture, c'est-à-dire une mise en scène de la pièce dont les circonstances sont encore inconnues.

L'intervention de l'éditeur s'est cependant avérée nécessaire, ou du moins souhaitable, pour expliciter de nombreux passages ou signaler les diverses dimensions du manuscrit ; certains de ces aspects restent d'ailleurs problématiques en dépit du travail d'édition.

Comprendre le texte en tant que discours, dans sa dimension « grammaticale », est la première difficulté à laquelle se heurte le lecteur : la langue n'en est pas toujours claire, et certains passages ne présentent pas d'explication évidente. Ce premier degré de difficulté, sur lequel nous reviendrons<sup>306</sup>, correspond à la lisibilité syntaxique du texte.

Outre ces obstacles grammaticaux la nature lacunaire du manuscrit peut entraîner un certain nombre d'hésitations quant au sens de certains passages que l'on peut désigner comme des questions de « compréhension ». À cet égard, le résumé que nous proposons plus haut et plus généralement la lecture de l'imprimé se sont révélés essentiels dans notre approche, sans pour autant la conditionner entièrement. L'objectif étant de donner à lire le manuscrit sans l'étouffer sous un appareil excessif, il est vite apparu qu'une comparaison en continu sous la forme de notes de bas de page prendrait une place excessive par rapport au texte. De même, des notes en fin de volume auraient extrêmement ralenti la lecture ; c'est pourquoi nous avons préféré offrir au lecteur des outils de comparaison sous la forme du résumé comparé donné plus haut<sup>307</sup>, qui est accompagné d'une numérotation des répliques pour permettre un système de références plus rapide. Dans certaines situations, nous nous permettons des références à l'imprimé dans l'apparat : ce sont principalement des situations où les difficultés de compréhension peuvent être

---

306 Voir plus bas, B.2.1.

307 Voir plus haut, A.2.1.3.

levées grâce à la comparaison, par exemple lorsque la réplique de l'Homme comporte une référence directe à ce qui vient d'être dit par son interlocuteur, ou à un autre élément important pour la réplique que l'on ne peut que difficilement percevoir sans faire référence à l'imprimé, et que ce dernier explique de façon satisfaisante. Par exemple, si le personnage répond à l'un de ses interlocuteurs « je le sais bien » ou « je le ferai », nous tentons d'expliquer à quoi renvoie « le ». Dans ces situations, nous employons l'apparat pour suggérer ces pistes de compréhension.

Il arrive également que le texte semble fautif et qu'une solution semble évidente, qu'elle tienne de la logique syntaxique de la phrase ou de la cohérence du propos. Selon l'ampleur des difficultés que peuvent causer les passages concernés, nous avons été conduits à annoter le texte pour proposer des solutions et, parfois, à le corriger. Afin de distinguer clairement les modifications éditoriales des leçons originelles du manuscrit, toute correction est mise entre crochets, signalée dans l'apparat et justifiée autant que possible : là encore, nous tentons d'appuyer notre raisonnement sur une comparaison des leçons du manuscrit avec celles de l'imprimé dans les cas où il offre des répliques semblables, ou une progression semblable de l'intrigue. Sans nécessairement suivre l'imprimé à la lettre, nous évoquons la version qu'il présente dans la plupart des passages difficiles, si elle semble pouvoir éclairer le texte du manuscrit. Bien évidemment, cet usage de l'imprimé n'a pas pour but de remplacer l'approche systématique que constitue le résumé mais de fournir des analyses de détail sur quelques points problématiques ; de même, son utilisation pour éclairer le sens de certaines formulations ou des références à de précédentes répliques reste tout à fait ponctuel, et s'inscrit dans une démarche de compréhension ponctuelle, et non pas une approche comparative à grande échelle.

Enfin, la dernière grande difficulté que nous évoquerons ici est celle que constitue la matérialité du manuscrit. Outre l'établissement du texte, certes indispensable, la compréhension que nous pouvons avoir du rôle est aussi une analyse à la fois littéraire et historique du manuscrit comme objet matériel et comme indice d'une performance. Cette analyse repose en partie sur le texte *in abstracto*, mais aussi sur ses caractéristiques matérielles, comme nous avons tenté de le montrer plus haut. C'est pourquoi les choix d'édition ont tenté de prendre en compte la matérialité du manuscrit pour laisser apparaître les divers indices possibles de jeux de scène (signes divers, tirets), qui sont commentés en note dès que nous pensons pouvoir apporter une explication ou, à défaut d'explication, fournir des éléments pertinents.

## 1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Le rôle de l'Homme pécheur est un manuscrit exceptionnel, et ce par plusieurs aspects. Son texte est long et riche, et permet d'esquisser une réflexion sur le texte dont il est la seule manifestation connue, mais il est lacunaire et, livré à lui-même, ne permet pas toujours de dégager un sens satisfaisant. En outre, sa richesse et sa complexité proviennent pour une large part de sa condition matérielle étonnante. Il a donc fallu, pour que l'édition rende compte de cette complexité, adapter les choix et compromis éditoriaux à ces caractéristiques textuelles et codicologiques particulières : il s'agissait, autant que possible, de rendre le texte présenté dans le manuscrit lisible et compréhensible (deux adjectifs qui ne sont pas toujours équivalents puisque le rôle est par essence lacunaire) sans éliminer les traits significatifs de sa mise en page et de son système graphique.

Tous ces aspects n'ont pu être rendus avec la même fidélité ; les choix éditoriaux s'appuient par conséquent sur le fait que la présente édition n'est qu'un nouveau témoin du texte. Le manuscrit<sup>308</sup> et l'imprimé de Vérard<sup>309</sup>, ainsi, d'ailleurs, que celui d'Eustache<sup>310</sup>, sont aisément accessibles ; nous ne nous sommes donc pas privé d'exploiter cette ressource, et invitons le lecteur à faire de même. Aucune édition diplomatique ne rendrait assez bien l'aspect d'un manuscrit pour se substituer à l'original, et le fait que ce dernier soit accessible librement et à tout moment nous a encouragé à ne pas accorder trop de place aux aspects imitatifs de l'édition : nous avons choisi avant tout de rendre le texte lisible. Ce souci de lisibilité signifie pour nous qu'il est souhaitable de présenter un texte où la suite des mots et des phrases ne soit pas excessivement brouillée par l'inscription de détails graphiques (notamment les initiales, les majuscules et une partie de la

---

308 Accessible en ligne, à l'adresse suivante : [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503438q](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503438q) (Consulté le 23/08/2014)

309 British Library, IB. 41213. Werner Helmich (éditeur), *Moralités françaises*, Slatkine, Genève, 1980, t. I.

310 Accessible en ligne, à l'adresse suivante : [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111263h](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111263h) (Consulté le 23/08/2014)

punctuation). Le rôle de l'Homme pécheur est un manuscrit particulièrement bien présenté, hiérarchisé et presque « aéré », mais il regorge également de tels détails qui, si on les reproduisait fidèlement, pourraient aisément devenir gênants à la lecture. Nous avons donc décidé d'éviter une édition trop imitative et de ne pas inscrire ces éléments dans le texte édité.

De même, le parti pris qui consisterait à accompagner le texte d'un appareil critique foisonnant rendant compte de tous les détails du manuscrit qui n'ont pas été inscrits, des points communs avec l'imprimé et des corrections « bénignes » (celles qui n'apportent aucun élément décisif à la compréhension ou à l'analyse), n'a pas été suivi. La plupart des éditions de textes médiévaux fondent une part de leur démarche sur la nature multiple du texte édité, c'est-à-dire sur le repérage et la hiérarchisation des variantes ; le rôle de l'Homme pécheur est certes un exemple de manuscrit dit « unique » (c'est-à-dire qu'il n'y a aucun autre manuscrit avec lequel on puisse comparer les leçons qu'il présente), mais l'imprimé propose souvent des répliques quasi-identiques ; on aurait donc pu imaginer un système semblable. Cependant, les variations entre les deux versions sont trop irrégulières : certaines répliques sont tout à fait identiques, d'autres ne se ressemblent que lointainement. Il était donc impossible de présenter cette comparaison sous la forme de notes sans que de nombreuses pages ne soient réduites à quelques vers seulement, d'où notre choix de ne pas présenter de comparaisons systématiques dans l'apparat.

Puisqu'il est difficile de présenter les éléments d'analyse et de compréhension dans le texte sans l'encombrer, nous avons pris le parti de le libérer autant que possible, ce qui a d'ailleurs permis de retirer du corps de texte certains détails significatifs pour les rejeter dans l'apparat (c'est le cas, par exemple, des corrections qui nous ont paru intéressantes). Les éléments critiques qui n'ont pas été introduits de façon linéaire dans le texte sous la forme de notes de bas de page ont donc été abordés dans les synthèses thématiques de l'introduction, et les outils critiques que nous avons introduits sous la forme du résumé de la pièce<sup>311</sup>, du glossaire<sup>312</sup> et des compléments de lecture<sup>313</sup>. Le texte présenté dans l'édition s'appuie donc sur l'existence de ce dossier critique, et se

---

311 Voir plus haut, A.2.1.3..On tirera, nous semble-t-il, un certain profit de l'utilisation du résumé si l'on se sent perdu dans la lecture du rôle, et ce de plusieurs manières : que l'on trouve le contexte approprié à la compréhension d'un accroche et de la réplique qui la suit, ou que l'on obtienne la confirmation qu'il s'agit d'un passage difficile que l'imprimé n'aide pas à comprendre, le résumé vise à la fois à étendre la compréhension du texte du rôle, et à en offrir une première mise en perspective.

312 Voir glossaire, en fin de volume.

313 Voir compléments de lecture, en fin de volume.

donne pour but de proposer une lecture aussi adéquate et complète que possible du manuscrit, comprise comme une lecture paléographique précise et un éclaircissement principalement grammatical et lexical du texte. L'apparat a donc pour fonction principale de commenter les éléments qui, dans le domaine de la paléographie ou dans celui de la langue, paraissent problématiques. Ce commentaire peut toutefois faire appel à des éléments critiques, ou à des questions de compréhension et d'analyse : par exemple, outre les références directes que nous évoquons plus haut (reprise syntaxique par l'Homme d'un élément de la réplique précédant la sienne), nous avons jugé nécessaire d'utiliser les leçons de l'imprimé pour corriger ou commenter celles du manuscrit, ou de faire appel à l'intrigue telle qu'elle s'y trouve pour éclairer certaines formulations. À d'autres endroits, des commentaires faisant appel à des références plus générales que le texte et ses différentes versions ont été nécessaires à l'éclaircissement de passages problématiques à divers titres.

L'objectif de ces compromis est donc de préserver l'un des aspects principaux du rôle en tant que manuscrit, c'est-à-dire l'effet de clarté qu'il dégage, tout en le rendant aussi lisible que possible pour un lecteur contemporain grâce à l'effacement des corrections et d'une partie de la ponctuation ainsi qu'à l'apparat, qui propose des pistes de compréhension et d'interprétation grâce aux outils d'analyse et aux synthèses thématiques présentées dans l'introduction. Il peut par moments convoquer d'autres références, mais d'une façon relativement restreinte. C'est dans cet esprit que nous avons tenté de développer des conventions d'édition cohérentes avec les outils qui sont fournis.



## 2. L'ÉCRITURE DANS LE MANUSCRIT

### 2.1 Les complexités de la langue du rôle : quelques remarques

En ce qui concerne l'emploi de la langue, la première caractéristique du rôle est d'être bilingue : à côté du français, il emploie régulièrement le latin. En effet, non seulement les didascalies sont principalement rédigées dans cette langue, mais le texte contient aussi un certain nombre de citations, dont la plupart sont données dans un latin soucieux de s'adapter au vers français. Ce latin n'est pas, d'ailleurs, exempt d'erreurs : ainsi trouvons-nous *Sulte, hac nocte repente* au lieu de *Stulte, hac nocte repetunt*<sup>314</sup>. Les citations sont principalement des versets de la Bible, des prières, et une citation du *Tractatus de interiori Domo, seu de conscientia ædificanda*, œuvre attribuée à saint Bernard.

---

314 v. 1672 - 1673.



Le moyen français écrit dans le manuscrit a, lui aussi, quelques originalités. De fait, il se révèle dans certains passages relativement difficile à comprendre, pour des raisons qui peuvent être diverses. Graham Runnalls a noté que le soin apporté à l'écriture de ce genre de rôle est souvent très relatif<sup>315</sup> ; si l'on a vu que ce trait ne s'applique pas vraiment à la présentation et à l'écriture du rôle de l'Homme, l'état de la langue dont il use est plus problématique. À bien des égards, la langue du texte est assez compréhensible, mais elle se fait par endroits quasi énigmatique : la présence de structures syntaxiques assez complexes dans de nombreux passages, notamment les répliques les plus longues, s'accompagnent de « licences poétiques » qui peuvent parfois surprendre, et de traits lexicaux qui peuvent laisser perplexe. Nous donnerons ici quelques exemples illustrant ces difficultés ; on verra d'ailleurs au fil du texte que toutes n'ont pas pu être résolues d'une façon convaincante.

Le premier trait remarquable de la syntaxe du manuscrit, et sans doute le plus évident, est qu'il ne craint pas d'enchaîner les phrases longues et complexes. Ce caractère peut d'ailleurs surprendre, compte tenu du fait que le texte est censé avoir été joué. Outre le monologue initial, où l'émerveillement de l'Homme devant la nature engendre de longues énumérations, de nombreux autres passages proposent des répliques de plusieurs dizaines de vers qui ne se privent pas de faire appel à une syntaxe difficile même pour un texte écrit. Il faut parfois chercher des dizaines de vers en amont ou en aval l'explication de ces difficultés. Ainsi, dans la réplique MS 98, une seule phrase, la deuxième<sup>316</sup>, remplit une trentaine de vers :

« Mais aussi vray certainement  
 Que je tiens et croy fermement  
 Que Dieu ciel et terre crea,  
 Qui puy son filz nous envoya,  
 Lequel fut en terre reçeu  
 Par le Saint Esprit et conçu,  
 Et de la douce Virge né  
 Com j'en suys bien acertené,  
 Puy sousfrist mort et Passion  
 Pour l'umaine redempcion,  
 Pour laquelle en la croix pendit,  
 Et puy en Enfer descendit

315 Graham Runnalls, « Towards a typology of medieval French play manuscripts », repris dans *Études sur les Mystères...*, *op. cit.*, p. 376.

316 Il n'est d'ailleurs pas strictement nécessaire qu'il y ait deux phrases dans cette réplique. Nous avons précisément choisi de mettre un point d'exclamation dès le premier vers (« Tu en parles bien a ta guise ! ») pour alléger la syntaxe et rendre la phrase un peu plus lisible, bien que *mais aussi* puisse sembler étrange en début de phrase.

Et hors en mist tous ses amys  
 Esqueulx fut par sa mort remis,  
 Puy ressuscita au tiers jour,  
 Et que sans fere long sejour  
 Après il monta és sains cieulx  
 Et a la vraye destre de Dieux,  
 Son benoist Pere tout puissant,  
 Se seit com vray obeissant ;  
 Et que je croy sçelon l'escrypt  
 De mon cueur ou vray Sainct Esprit,  
 En sainte Eglise catholique,  
 En laquelle Dieu sans replique  
 Veille mectre vraye union,  
 Et mesmes en la communion  
 Des sains, je croy leallement  
 Que pecheur ne puet nullement  
 Tant desordonnement pecher  
 Ne sa conscience tacher  
 De peché, de vice et d'ordure,  
 Puis que contrit y mect sa cure  
 A soy confesser nectement,  
 Que Dieu ne puisse purement  
 Et cent foiz plus luy pardonner.<sup>317</sup> »

Il suffit d'observer les premiers mots de chaque vers pour se rendre compte de la complexité syntaxique de cette phrase. On voit clairement que toute cette phrase est 'une longue suite de propositions interdépendantes ou simplement juxtaposées, de coordinations, de relatives etc. Si l'on regarde, d'ailleurs, le vers *Des sains, je croy leallement*, on se rend rapidement compte qu'il n'y a qu'une seule possibilité : il reprend les trois premiers vers de la réplique (*Mais aussi vray certainement / que je tiens et croy fermement / que Dieu ciel et terre crea*) pour former une seule unité syntaxique qui s'étend sur toute la longueur de la réplique. Quand bien même on diviserait cette phrase unique en plusieurs phrases indépendantes, ces dernières n'en renverraient pas moins constamment les unes aux autres. Pour un texte censé être lu devant un public qui ne dispose pas d'autre support que ce qu'il entend, un tel niveau de complexité est assez surprenant. Toutes les répliques ne sont pas aussi complexes, mais elles peuvent aussi se faire assez allusives :

---

317 v. 1229-1263. Pour conserver la lisibilité des citations, nous prenons la liberté de ne pas donner une transcription tout à fait diplomatique des passages cités (notamment en ce qui concerne les conventions graphiques, et plus précisément le développement des abréviations) dans les cas où cela n'affecte pas la démonstration. Pour une transcription plus exacte, on voudra bien se référer aux passages correspondants de l'édition.

« Car sans que besoing nullement  
 M'en fust, je me suys appliqué  
 A mal et ay communiqué  
 O gens qui estoient en sentence,  
 Sans point fere d'elle doubtance,  
 En mesprisant elle, et ainsi  
 Les clefs de sainte eglise ; aussi  
 Ay perturbé [le] saint service  
 Divin et par mon injustice  
 De l'Eglise turbez les droiz ;  
 Dont suys coupable en maints endro[iz],  
 Et vous en requiers humblement  
 Estre asoubz.<sup>318</sup> »

Ici, le terme *en sentence* peut renvoyer à de nombreuses peines différentes sans que l'on sache précisément lesquelles ; on peut supposer qu'il s'agit de condamnés à qui le personnage aurait remis les clefs d'une église, raison pour laquelle nous proposons de ne pas mettre de majuscule à ce terme, mais cette supposition met elle-même en valeur le caractère général, voire vague, de cette formule, surtout si on la compare avec les récits bien plus circonstanciés que fait l'Homme de ses péchés « économiques » et sociaux, notamment de ceux qu'il a commis en tant qu'usurier<sup>319</sup>. Par ailleurs, cette interprétation suppose de relier *ay communiqué* au groupe *les clefs de sainte eglise*, ce qui constitue une autre difficulté dans le cadre d'une représentation. Dans d'autres cas, la syntaxe est certes explicite, mais tout de même assez sophistiquée. Ainsi :

« Je me suys depuys recordé  
 Que contre moy donnas sentence,  
 Que la benoiste sapience  
 De Dieu dist, et je t'en acten  
 A vray tesmoingn<sup>320</sup> ».

Dans cet exemple, deux points soulèvent des questions syntaxiques complexes. Tout d'abord, le fonctionnement cataphorique de *depuys ... que*, dans un texte censé être compris dans une situation de transmission orale, peut surprendre dans la mesure où le premier vers ne peut être compris que rétrospectivement, ce qui demande là encore un certain effort d'attention, d'analyse et de mémorisation. Ensuite, cette construction a pour effet de brouiller la nature du

318 MS 142, v. 3019 – 3031.

319 Voir réplique MS 153.

320 v. 1052 - 1056

second *que*, qui apparaît au vers suivant : il y a effet stylistique d'anaphore en *que*, mais cet effet ne suit pas la logique grammaticale du passage. En effet, on pourrait s'attendre à ce que la seconde occurrence du relatif renvoie à *depuys* selon le même mode que la première, mais ce n'est pas le cas. Elle y renvoie certes également, mais non pas pour ajouter une seconde circonstancielle : elle représente au contraire le retour à la principale.

Un critère intéressant, quant il s'agit de juger de la complexité relative du texte contenu dans le rôle, réside dans la comparaison avec l'imprimé. Cette démarche n'a malheureusement pas pu être menée à l'échelle de la pièce entière mais quelques cas seront tout de même évoqués dans l'édition, principalement pour expliquer que la complexité souvent moindre de l'imprimé ne permet pas toujours d'apporter des solutions satisfaisantes aux problèmes que pose le manuscrit. En effet, si nous avons pu évoquer l'aspect plus « resserré » du manuscrit, et le fait qu'il soit sans doute plus court<sup>321</sup>, il ne faut pas pour autant en déduire qu'il soit plus simple. Si l'on s'intéresse, par exemple, à la réplique MS 50 (Vér. m vi v – n i r), on remarque une structure très similaire à partir du vers *car le memoire si me gresve* (Vérard) / *le memoire de ce me griesve* (manuscrit). Les deux versions sont presque identiques (avant ce vers, le manuscrit propose des vers que ne note pas l'imprimé), mais un membre de phrase attire l'attention : le manuscrit note *et non autre vient des dampner*, là où l'imprimé propose *et non autre donc laisse moy*. Or, si le vers de l'imprimé se rattache sans difficulté à la suite de la phrase (*laisse moy sauver au damner*), ce n'est pas le cas de celui qu'offre le manuscrit, qui note *et non autre vient des dampner / lesse moy sauver ou dampner / et ouvrer a mon aventure*<sup>322</sup>. On remarque un membre de phrase excédentaire par rapport à la leçon de Vérard : *vient des dampner*. Ce fragment n'a pu trouver d'explication tout à fait satisfaisante. Il ne semble notamment pas qu'il puisse s'agir d'une allusion à un élément donné dans une autre réplique, c'est pourquoi il illustre bien le fait que le manuscrit, texte *a priori* écrit pour être dit et entendu, peut se révéler à bien des endroits<sup>323</sup> plus complexe que l'imprimé, pourtant destiné à la lecture.

Parallèlement à cette syntaxe assez recherchée qui demande par endroits un véritable effort d'analyse, la morphologie du texte, et même son lexique, peuvent parfois surprendre. Ainsi

321 Voir plus haut, A.2.1.4.

322 Ce dernier vers marque d'ailleurs la fin du passage quasi identique entre les deux versions.

323 Pour un autre exemple de cette tendance, on pourra par exemple se référer à la réplique MS 88 (Vér. p iiiii v).

les formes *portaignes*, *sourseans* ou bien *derelice*<sup>324</sup>, qui entrent tous trois parfaitement dans le mètre des vers où ils se trouvent (si ce n'était pas le cas, on pourrait plus aisément suspecter des erreurs de copie), n'ont-ils pu être expliqués. D'autres formes, comme *enboe*<sup>325</sup>, qui est un participe passé féminin, peuvent être attribuées à des oublis. Dans ce cas précis, étant donné que le mètre du vers exige un mot de trois syllabes et que presque tous les participes féminins suivent la graphie *-ee*, nous restituons un second *-e*.

Les verbes peuvent aussi témoigner de quelques formes inhabituelles. Ainsi trouve-t-on *vieux*, assez peu attesté, pour *veu(l)x*<sup>326</sup>, mais aussi un emploi étrange de certains temps et modes verbaux, comme ici l'imparfait du subjonctif pour rendre le mode hypothétique, étendu à toutes les composantes de l'hypothèse (la conditionnelle et la proposition exprimant l'action qu'elle entraîne) :

« Car a quelque autre des humains  
Fust auchun bien, les mains  
Mectre y pusse sans estre veu,  
Cil a qui estoit desporveu  
S'en trovast<sup>327</sup> »

Tout comme les formes *ad ce que croit sainte eglise* ou *ad ce faire je suys inclin*<sup>328</sup>, il semble ici que ce passage au subjonctif pour marquer le mode hypothétique doive beaucoup au latin. En outre, le conditionnel présente par endroits une forme irrégulière, en ce qu'il emprunte celle de l'imparfait : ainsi trouve-t-on *ung tiers desiroye a mouvoir*<sup>329</sup>, là où la forme régulière serait *desireroye*. Pourtant le mètre montre clairement que cet emploi est délibéré, et il se retrouve ailleurs dans le texte.

Dans ce dernier cas, sans doute faut-il attribuer la forme inhabituelle prise par le verbe à la nécessité de conserver une certaine fidélité du vers au rythme octosyllabique, et d'inscrire cette fidélité dans les graphies. Cela ne la rend pas moins anormale, mais nous rappelle que certains des

324 Respectivement v. 128, v. 390 et v. 1180.

325 v. 1843

326 v. 230, 1051, 1855 et 2478.

327 v. 2186 - 2190

328 Respectivement v. 3007 et 3247.

329 v. 250

traits irréguliers relèvent peut-être autant d'une tentative de maintenir la constance du mètre que de l'anomalie . C'est probablement par le même genre de « licence poétique », ou du moins métrique, qu'il faut expliquer la présence dans le texte des formes *cest parolle* et *cest huille*<sup>330</sup>, alors que la majeure partie des démonstratifs féminins emploient la forme *ceste*. La graphie semble permettre, dans ces deux vers, d'attirer l'attention sur le raccourcissement du mètre nécessaire à l'équilibre du vers. Au fil de l'édition, nous aurons l'occasion de signaler d'autres cas où la graphie a pu permettre de suggérer de tels phénomènes ; sans constituer une règle tout à fait certaine, il semble que ce paramètre puisse par moments être pris en compte avec profit dans la mesure où il permet d'éviter des corrections trop hâtives.

Autre trait appartenant spécifiquement au vers, il faut remarquer le souci d'accorder graphiquement deux mots qui riment ensemble, même quand cela n'est pas correct du point de vue morphologique. Comme on le verra à la lecture, il arrive même qu'un mot soit écrit selon la graphie courante dans la langue, puis corrigé pour que sa terminaison corresponde mieux au mot avec lequel il rime. C'est par exemple le cas aux vers 3078 - 3079 : dans *lessé a\_cesser de mal faire / en plesant a\_mo[n] adversaire*, l'infinitif *faire* était originellement épelé *feve*, ce qui est la graphie majoritaire dans le texte, mais il a visiblement été corrigé *a posteriori*.

Devant ces difficultés, nous appliquons deux principes. D'une part, lorsqu'il y a manifestement erreur de copie, ou qu'une graphie semble fautive et trouve des contre-exemples dans le texte, nous corrigeons la ou les lettres concernées dans le texte entre crochets carrés, et justifions l'intervention en notes. D'autre part, nous tentons d'expliquer, plutôt que de les corriger systématiquement, les formes problématiques qui sont attestées plusieurs fois dans le texte, celles dont l'emploi est attesté dans d'autres textes du corpus du moyen français, ou celles qui s'expliquent par le contexte (principalement la rime ou le mètre, comme nous venons de le voir).

Les difficultés de syntaxe que nous évoquions dans les paragraphes précédents sont également éclairées, dans la mesure du possible, en notes. Cette démarche permet également d'expliquer quelques points de lexique (plus particulièrement un certain nombre de locutions) et certains choix de ponctuation. Lorsque c'est pertinent, notamment lorsqu'une de nos corrections s'éloigne sensiblement du texte du manuscrit (chose qui reste néanmoins rare), nous nous aidons de

---

330 Respectivement v. 1499 et 1989.

l'imprimé pour définir et justifier une démarche qui nous paraisse adaptée. De façon générale, nous nous efforçons de privilégier les solutions les plus simples, surtout dans les cas où la syntaxe semble déjà peu claire. Une traduction pourra également être proposée pour certains passages problématiques ; loin de revendiquer une valeur absolue, elle vise avant tout à expliciter les tournures du texte en les reformulant et donne, à titre indicatif, une possibilité d'interprétation du passage concerné. Cela ne signifie évidemment pas que toutes les difficultés aient été résolues : nous tentons simplement de dégager les diverses options de compréhension qui s'offrent au lecteur et de comparer leurs mérites.

## 2.2 Notes sur le système graphique du manuscrit

Nous avons déjà observé que la rime, à de nombreuses occasions, est sanctionnée par la graphie. Sans doute utile au repérage et à l'apprentissage du texte, la notation « homographique » de mots rimant ensemble bien qu'ils soient de nature différente<sup>331</sup> n'est que l'une des caractéristiques que l'on pourrait presque qualifier d'« aides à la lecture ». En effet, plusieurs autres habitudes d'écriture se retrouvent constamment dans le texte et paraissent le commenter, peut-être pour en éclairer les différents aspects (rythmiques, syntaxiques, dramatiques) : on peut notamment évoquer l'emploi des majuscules ou des initiales pour certaines lettres à certaines positions, l'emploi des tirets et l'emploi de ce que nous appellerons, faute d'un meilleur terme, les « ponctuations verticales ». Le manuscrit porte aussi un certain nombre de points, mais leur

---

331 Par exemple un verbe et un nom commun, comme dans l'exemple donné ci-dessus.

interprétation est plus difficile car il est très malaisé de distinguer entre le repos de la plume et une notation délibérée : par conséquent, les paragraphes suivants se concentreront sur les autres types de hiérarchisation « diacritique » des informations du texte pour illusrer leur fonctionnement et expliquer les conventions éditoriales par lesquelles ils ont (ou non) été rendus.

Nous n'avons pas pu identifier tous les usages des initiales et majuscules des lettres, ce qui demanderait un travail considérable du fait de la multiplicité des lettres et la complexité des formes, qui ne se distinguent pas toujours aisément. Cependant il y a bien une distinction entre ces deux formes, et toutes les lettres ne disposent pas d'une initiale et d'une majuscule ; certaines ne présentent d'ailleurs ni l'une ni l'autre.

L'initiale est une version de la lettre utilisée lorsqu'elle est en première position dans le mot, y compris en milieu de vers, et qui se distingue de son tracé habituel de façon plus ou moins nette selon les cas, soit par une taille légèrement supérieure, soit par une forme différente, soit par les deux. La majuscule, elle, se distingue de la forme courante de la lettre par sa taille, qui est largement supérieure, et éventuellement par son tracé, mais surtout, elle n'apparaît jamais au milieu d'un vers, sauf pour ouvrir une citation ou marquer une rupture syntaxique.

Majuscule et initiale peuvent donc se distinguer par la taille, mais aussi par l'usage. Pour le texte, nous notons que les lettres suivantes disposent d'une majuscule, que ce soit deux ou trois fois dans le cas de *p-* et *h-* ou à de nombreuses reprises pour la plupart des autres : *a*<sup>-332</sup>, *b*<sup>-333</sup>, *c*<sup>-334</sup>, *d*<sup>-335</sup>, *e*<sup>-336</sup>, *g*<sup>-337</sup>, *h*<sup>-338</sup>, *ij*<sup>-339</sup>, *m*<sup>-340</sup>, *n*<sup>-341</sup>, *o*<sup>-342</sup>, *p*<sup>-343</sup>, *q*<sup>-344</sup>, *r*<sup>-345</sup>, *s*<sup>-346</sup>, *t*<sup>-347</sup>, *u/v*<sup>-348</sup>. Pour l'initiale, la situation est légèrement plus complexe, car elle est plus difficile à distinguer de la lettre standard.

---

332 Cf. *A celle dame*, v. 1174.

333 Cf. *Bien estoit*, v. 330

334 Cf. *Com j'en suys*, v. 1236

335 Cf. *Dieux, et qu'ay je veu*, v. 685

336 Cf. *Et les estoilles*, v. 32

337 Cf. *grandement suys*, v. 525

338 Cf. *Homo*, v. 1-2

339 Cf. *Je doy bien*, v. 105

340 Cf. *M'avient ces chouses*, v. 108

341 Cf. *Ne il n'est*, v. 109

342 Cf. *Oulre plus*, v. 2236.

343 Cf. *Primus*, à la suite de la réplique MS 94.

344 Cf. *Qui tant est cler*, v. 6

345 Cf. *Regarde tous leurs mouvemens*, v. 34

346 Cf. *Suys plus*, v. 781

347 Cf. *Tu en parles*, v. 1228

348 Cf. *Verité de soy*, v. 29



Il faut toutefois noter, parce que cela peut aider au compte des jambages, les traits descendants de *n*-<sup>349</sup> et *m*-<sup>350</sup>, le grand trait descendant incurvé de *i/j*-<sup>351</sup> et le trait initial montant de *v*-. En termes d'usage, on peut noter que seule la première lettre d'un vers peut recevoir une majuscule, sauf dans le cas d'une citation commençant en milieu de vers<sup>352</sup>. Ce n'est pas systématique pour toutes les lettres, mais il semble notamment que cela le soit pour *e*-, *c*-, *i*-, *v*- (ou au moins l'initiale pour les deux dernières). Ce trait ne paraît donc pas dénoter une mise en relief particulière : c'est avant tout une habitude d'écriture.

En revanche, les initiales peuvent plus souvent servir à détacher des mots au sein d'une ligne : par exemple, le *v*- est systématiquement sous sa forme initiale quand il débute un mot, même au milieu de la ligne. C'est également presque toujours le cas pour les autres lettres à jambages (*i/j*-, *m*-, *n*-) et pour *t*- et *r*- ; *i*- non initial est, en outre, souvent pointé dans les situations où il peut être confondu avec d'autres jambages. Le souci de clarté s'ajoute ici aux conventions enseignées lors de l'apprentissage de l'écriture : si la différenciation de deux formes de *s*- est systématique à l'époque, ce n'est pas tout à fait le cas pour les lettres à jambages. Enfin, en finale, *-s* et *-r* ont chacun une forme distinctive qui les rend assez reconnaissables (respectivement basse et ronde), tandis que *e*-, *t*- et *c*- tendent à se ressembler. Comme c'est souvent le cas dans l'écrit ancien, et plus particulièrement médiéval, le phénomène est plus général pour *-c* et *-t* : si, après certaines lettres, le *-t* au milieu d'un mot conserve son trait vertical distinctif<sup>353</sup>, ce n'est pas toujours le cas, notamment en ligature avec *i*-. Or, le manuscrit présente de très nombreux mots en *-tion* ou *-ition*. Pour ces mots, comme le problème semble insoluble du point de vue paléographique<sup>354</sup> nous proposons par convention de les présenter avec un *-c*, car il existe des formes en *-ct*<sup>355</sup>. En outre, en ligature avec *s*-, les deux lettres sont à peu près impossibles à différencier car des contre-exemples se trouvent systématiquement dans le manuscrit.

349 Cf. « n'en pov[o]ient », v. 1409

350 Cf. « mon saulvement », v. 1328

351 Cf. « j'en deveroye », v. 1374

352 Cf. « *Quacumque hora* », v. 997

353 Cf. « abatre », v. 1219

354 Cela reviendrait en effet, dans les quelques cas où c'est possible, à différencier deux mots de tracé quasiment identique pour la seule raison que l'un des deux a un trait vertical plus pononcé d'un millimètre. Or certains de ces couples « dissemblables » riment ensemble (voir par exemple *admiracion* et *situacion*, v. 10 - 11) et nous avons vu l'importance que revêt l'identité des graphies à la rime. Si ce principe amène à transformer *esclardir* en *esclardiz* au v. 849, il serait improbable que l'on y fasse exception au titre d'une différenciation graphique qui ne se fait véritablement que plus tard dans l'histoire de l'écriture.

355 Voir par exemple le couple à la rime *ficiton* / *contriction*, v. 1002 - 1003. Et, plus généralement, toutes les occurrences de ces deux termes, ainsi que d'*affliction*.

Quoi qu'il en soit du *-c* et du *-t*, il est important de cerner ces phénomènes car ils expliquent certaines difficultés quant à la lecture ou à la distinction des graphies telles que nous les rencontrerons dans le texte. Le découpage des mots, par exemple, prend en compte la présence d'une forme initiale de *v-* en ligature avec l'élément qui précède : pour la séquence *a vice* par exemple, nous considérons les mots comme séparés si cette forme initiale est présente et, par conséquent, nous n'ajoutons pas de signe de séparation.

Tout aussi intéressante est la question de ce que nous avons désigné sous l'appellation de « ponctuations verticales ». Ces traits verticaux, qui descendent en biais de la droite vers la gauche, ont en effet plusieurs usages. Entre deux mots écrits trop près l'un de l'autre, ils permettent de mettre en évidence la séparation : ainsi, au v. 2704, trouve-t-on *en fait endit et en/pencé*, c'est-à-dire *en fait, en\_dit et en\_pencé*. Ils servent également, avec le soulignement et l'emploi d'une majuscule ou au moins d'une initiale, à séparer les citations du corps de texte, comme des guillemets. Ce rôle se retrouve même lorsqu'il ne s'agit pas d'une citation en latin, mais d'un discours rapporté :

« Il dit / peché a / seulement  
Et ne dit ou quoy ne comment<sup>356</sup> »,

dit l'Homme en parlant du Diable qui l'accuse. En outre, ces mêmes signes verticaux sont utilisés comme une ponctuation courante à certains endroits du manuscrit, pour mettre en valeur une incise par exemple, ou tout autre élément du discours à mettre en évidence :

« A mon confesseur je puy / sans  
Vergoigne / ce m'est bien advis  
De tous mes maulx fere devis :  
(...) Ce sçay ge bien et qu'il est tel  
Que je suys / plus pecheur peult estre<sup>357</sup> ».

Nous avons donc affaire à une coupe tour à tour graphologique, grammaticale<sup>358</sup> et en quelque

---

356 v. 847

357 v. 1346 – 1353

358 Ce peut notamment être le cas lorsqu'une phrase se finit au milieu d'un vers, mais pas toujours. La logique syntaxique d'un tel emploi n'est pas toujours claire.

sorte « élocutionnelle » ; mais elle peut encore se faire rythmique, au sens littéraire du terme. Ainsi, au vers 641, trouve-t-on : *Las ! Donne moy / paix je te prie*, et au vers 1636 : *Le commun dit / qu'as dit davant*. Ces deux exemples montrent clairement une coupe à l'hémistiche que l'on suppose destinée à rappeler à l'acteur de marquer le rythme. En termes de répartition, l'utilisation de ces traits verticaux est variable selon les passages. Il est possible que tous n'aient pas été inscrits par le même intervenant, le copiste ayant déjà mis ceux qui séparent les citations du reste du texte alors que l'acteur en aurait ajouté un certain nombre par la suite, aux passages qu'il souhaitait ponctuer de la sorte. Toutefois, il paraît délicat de proposer une analyse graphologique de différentes mains sur de simples traits verticaux<sup>359</sup>.

La diversité des fonctions de ce trait vertical est remarquable, mais elle présente, pour une édition, les inconvénients majeurs d'entrer en collision avec la ponctuation proposée par l'édition, et de densifier visuellement le texte. Pour des raisons de lisibilité, nous avons donc fait le choix de ne pas les inclure, sans pour autant s'interdire d'y faire référence en notes dans les cas où cela s'avère utile à l'analyse paléographique ou à la compréhension syntaxique.

Enfin, un dernier élément du système graphique attire l'attention : les tirets. Ce sont des traits horizontaux sur la page, souvent insérés dans le corps du texte ou au niveau des didascalies, et dont la forme varie. Ainsi, au fol. 2 r du manuscrit, on observe des tirets assez clairs, assez courts, de forme ondulée, et positionnés en retrait dans la marge de gauche ; ces tirets semblent séparer entre elles des propositions ou des phrases<sup>360</sup>. En revanche, au fol. 21 r<sup>361</sup>, ils sont bien plus appuyés, plus longs, droits, et s'insèrent directement dans le texte. En outre, ils découpent en paragraphes une colonne où nous avons déjà vu qu'étaient ajoutées deux mentions de catégories, à savoir *Visu* et *Auditu*. Il nous semble assez net, au vu de ces éléments, qu'il y a au moins deux types de tirets, dont l'usage varie avec la forme. Dans le cas du passage cité, où l'Homme confesse les péchés de ses cinq sens, il n'est pas impossible, étant donnée leur importance, qu'ils aient correspondu à un jeu de scène particulier qu'ils étaient censés rappeler. En effet, la réplique ne se distingue pas par sa longueur, qui n'est pas particulièrement frappante par rapport à d'autres répliques géantes comme le monologue initial, et on ne voit pas réellement pourquoi elle seule

359 La piste d'étude la plus adéquate à ce stade, que nous n'avons pu proposer ici, serait sans doute d'observer la répartition dans le manuscrit de ces signes ; s'ils semblent présents partout, peut-être trouverait-on quelques clivages permettant une analyse plus précise.

360 v. 104 - 105, 110 - 111.

361 v. 1920 - 1921, 1926 - 1927.

aurait bénéficié d'un tel appareil de signes diacritiques.

Contrairement aux traits verticaux dont nous parlions plus haut<sup>362</sup>, les tirets n'entrent pas en conflit avec la ponctuation contemporaine; ils n'alourdissent pas non plus la présentation. Nous avons donc décidé de les donner à lire avec le reste du texte. Cependant, nous ne distinguerons pas les différentes « catégories » de tirets que nous avons évoquées, car leur typologie serait sujet à discussion: pour cet aspect de la matérialité du manuscrit comme pour les autres, l'édition ne saurait suffire. Tous les tirets apparaîtront donc sous la forme suivante : « — », avec, dans le cas où ils sont insérés entre deux vers, un renvoi à la ligne. Pour être nécessaire à leur bonne distinction et au rendu fidèle de leur placement dans la colonne de texte, cette convention ne correspond pas parfaitement à l'usage du scribe, qui les insère dans un espace bien moindre ; toutefois, c'est sans doute l'artifice graphique qui lui correspond le mieux. Pour une vision plus précise, l'on voudra bien se reporter au manuscrit lui-même où à la numérisation<sup>363</sup>.

---

362 Voir paragraphe précédent.

363 Accessible en ligne, à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503438q>. (Consulté le 25/10/2014)



### 3. CONVENTIONS D'ÉDITION

#### 3.1 Disposition des éléments du texte sur la page

Pour proposer une expérience de lecture qui ne diverge pas trop lourdement de celle qui s'offre au lecteur du manuscrit, nous avons tenté de rendre non pas l'apparence exacte de ce dernier mais une disposition qui offre une lisibilité semblable à partir des mêmes éléments. Ce souhait n'est pas particulièrement naïf dans la mesure où il s'agit en grande partie de catégories et de types d'informations qui, *mutatis mutandis*, se retrouvent largement dans le théâtre tel qu'il est édité depuis l'époque de l'édition Vérard (nom et texte des personnages, didascalies, informations supplémentaires)<sup>364</sup>. Conserver le principe du décalage des éléments textuels sur la page nous a semblé la meilleure option possible. D'une façon générale, nous organisons la page en deux grandes zones autour d'une colonne centrale qui contient le texte du personnage.

---

<sup>364</sup> Parmi ces informations, on pourrait par exemple inclure la numérotation moderne des actes ; sans proposer de divisions dramaturgiques, nous numérotions toutefois les répliques, et signalons la présence des autres « signes ».

Les répliques sont légèrement excentrées sur la gauche, afin d'offrir plus de place à droite pour laisser distinguer les autres éléments du manuscrit. Chaque réplique est précédée d'un numéro d'identification unique, qui permet de la relier au résumé présenté dans l'introduction. Ce numéro est donné en chiffres romains entre deux points hauts au-dessus de la réplique, pour le faire apparaître plus clairement. En revanche, pour des raisons de lisibilité, il est donné sous la forme MS 1, MS 24... dans le résumé, l'introduction et certains compléments de lecture (mais pas dans les notes, qui conservent le chiffre romain). Les réclames sont traitées de la même façon que le texte, mais en italique : dans les trois cas où elles apparaissent, elles sont données à la suite du texte avant la marque de foliotation, et leur statut particulier est signalé en note.

Les noms des autres personnages et les accroches qu'ils donnent à l'acteur sont placés à peu près au milieu de la page, donc légèrement excentrés vers la droite par rapport aux répliques de l'Homme. Par souci de clarté, le texte de ces personnages apparaît en minuscules, tandis que leurs noms ont été mis en majuscules ; l'Homme, en revanche, n'étant pas nommé dans le manuscrit après la première réplique, nous n'avons pas jugé opportun d'alourdir la présentation du texte en faisant tout de même figurer le sien. Nous n'avons pas non plus fait précéder les accroches de points de suspension, ni maintenu des minuscules à leurs premières lettres au lieu des majuscules, le lecteur étant averti du type de convention qu'elles représentent (c'est-à-dire, que ce ne sont pas des répliques entières, ni des vers entiers). De même, nous n'avons pas souligné les parties abrégées de leurs noms, car ces abréviations sont relativement constantes et ne constituent pas un réel enjeu de lecture<sup>365</sup>.

Les didascalies sont présentées en italique, alignées à droite de la page, près de la marge. Qu'elles soient en latin ou en français ne change pas leur disposition. Elles ne sont pas précédées de leur numéro d'identification car leur volume est bien moindre que celui des répliques, et que cela équivaldrait seulement à alourdir le texte. Le tableau récapitulatif donné dans les compléments de lecture permet d'en avoir une vue d'ensemble et de les retrouver dans le texte.

Les signes spéciaux sont rendus, autant que possible, de façon réaliste ; quand ce n'est pas possible, ils sont nommés entre crochets carrés. Nous les insérons parmi les vers en les centrant, et en donnant en note une description plus précise. Les tirets, eux, sont donnés sous la forme suivante : « — », et ne font pas systématiquement l'objet de notes détaillées.

---

365 A l'exception notable de deux noms de personnages qui n'en sont pas vraiment, *Omnes Dyaboli* et *Omnes*. Nous les donnons dans la typographie des personnages mais ils nous semblent également relever des didascalies, en ce qu'ils supposent d'eux-mêmes un jeu commun de la part des personnages entourant l'homme.

Les informations critiques qui accompagnent le texte édité, c'est-à-dire la numérotation des vers et celle des folios, sont données à gauche du texte. Les vers sont numérotés de 5 en 5, dans la marge de gauche. Sont inclus dans la numérotation les vers prononcés par l'Homme et ceux prononcés par les autres personnages, à l'exclusion de tous les autres éléments, notamment les réclames<sup>366</sup>. La foliotation, placée juste avant la marge de gauche, est donnée entre crochets carrés, sous forme abrégée : [fol. 31 r] pour *folio 31, recto*.

Pour finir, les notes emploient un certain nombre de conventions lorsqu'elles citent le texte : de façon générale, l'Italique est employé pour les formes de moyen français, tandis que les formes en français moderne sont données en caractères romans et entre guillemets. Certains cas particuliers (citations contenant elles-mêmes des citations, et autres exceptions) peuvent faire appel à des jeux de guillemets et de caractères supplémentaires que nous nous efforçons de rendre aussi clairs que possible.

## 3.2 Les éléments du discours

### Les phrases

Au sein des répliques, certaines phrases se distinguent des autres, souvent par leur langue

---

<sup>366</sup> Bien que les réclames donnent des éléments qui font partie du texte, ces éléments ont une fonction tout à fait étrangère à sa notation. C'est pourquoi nous ne les incluons pas dans la numérotation des vers.



et toujours par leur statut au sein du discours : les citations. Elles sont donc données dans le corps de la réplique, mais entre guillemets. Celles qui sont formulées en latin sont également en italique. Lorsque le personnage traduit une citation latine juste après l'avoir donnée, nous renouvelons les guillemets pour différencier au mieux traduction de la citation et glose personnelle : en effet, les commentaires du personnage accompagnent souvent les citations qu'il propose (voir par exemple son commentaire de la citation *quacumque hora ingemuerit peccator peccatuù, non recordabor iniquitatem ejus*, réplique MS 85).

La ponctuation est adaptée à l'usage moderne, cependant, lorsqu'il peut être utile de préciser celle qu'emploie le manuscrit, nous la donnons en notes. Nous avons tenté de la réduire en laissant le vers marquer les ponctuations les plus faibles, et en respectant le principe généralement admis de séparer les éléments de même nature si le texte ne le fait pas<sup>367</sup>. Cependant, la syntaxe souvent complexe du texte, que nous évoquions plus haut<sup>368</sup>, a régulièrement mené à découper le texte d'une façon parfois très forte, au moyen du point-virgule et des deux-points. D'autre part, un certain nombre de phrases, évidemment exclamatives ou interrogatives, demandaient une ponctuation adaptée. Toutefois, cette démarche n'a été étendue aux accroches qu'avec parcimonie, et seulement pour les interrogatives, car elles peuvent inverser la signification des hémistiches et informer radicalement la lecture que nous faisons des répliques qui suivent, ce qui justifie par endroits la prise de risque que constitue une ponctuation portant sur un fragment de phrase.

### Les vers

Le manuscrit est versifié et rimé dans sa quasi totalité. Le rythme fondamental est l'octosyllabe, et la rime la plus basique est la rime suivie ; toutefois, le manuscrit donne de nombreux contre-exemples et les schémas de rimes qu'il illustre sont assez variés, tout comme son usage du mètre. Ces modulations peuvent correspondre à des jeux de scène, ou à des passages plus travaillés ; quoi qu'il en soit, l'impression qui ressort est celle d'un relatif soin apporté à la versification et aux rimes, dont nous avons vu qu'elles pouvaient influencer la forme même des mots employés en fin de vers<sup>369</sup>.

<sup>367</sup> Voir Olivier Guyotjeannin et Françoise Vieillard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*. Éditions du CTHS : École des chartes, Paris, 2001.

<sup>368</sup> Cf. *supra*, B.2.1

<sup>369</sup> Cf. *supra*, B.2.1

D'autre part, le manuscrit fait un usage fréquent de l'élision selon les règles de la versification française ; nous signalons l'exception à l'élision de *-e* muet par un tréma, et les autres exceptions par des notes. Si, malgré cela, le mètre paraît déséquilibré, on sera sensible à la position du vers dans la réplique : s'il se trouve en tête ou en dernière position, il n'est pas nécessairement opportun de proposer une correction avant d'avoir observé l'accroche, les jeux de rimes, etc. Nous commentons d'ailleurs en notes les cas que nous avons identifiés comme problématiques.

### Les mots

La séparation des mots, tout d'abord, constitue un compromis entre l'usage du rôle et l'usage moderne ; elle a pour but de rendre à la fois le tracé du manuscrit (qui n'est pas uniforme et contient un grand nombre de cas difficiles à trancher) et la syntaxe du texte. Les apostrophes sont donc employées d'après l'usage moderne : *au jour d'huy*. Lorsque deux mots qui peuvent être distingués en termes de grammaire apparaissent sans espace dans le manuscrit, nous nous fondons si possible sur le type de lettre qui ouvre le second : si c'est une initiale, nous les faisons apparaître normalement. Si ce n'en est pas une, ou si, pour d'autres raisons, il convient de séparer les mots, nous séparons par un tiret bas : *tres\_chiere*. Dans le cas où un mot apparaît disjoint et où il paraît souhaitable de le rassembler, nous employons un tiret moyen : *tous-jours*. De façon générale, la séparation des mots est faite lorsqu'elle influe sur la compréhension (*en-vers, pour-quoy*) et, lorsque c'est possible, en observant les diverses occurrences du mot pour voir si le détachement ou le rattachement est majoritaire. On observera d'autre part à la lecture qu'un grand nombre de cas où deux mots nécessairement distincts sont attachés implique des mots-outils ou mots de liaison : déterminants, prépositions constituent des éléments volontiers agrégés aux suivants. Le phénomène est plus rare pour les mots sémantiquement chargés, sans être inexistant.

Les abréviations développées dans les mots, français comme latins, sont soulignées<sup>370</sup>. Nous ne soulignons que la partie concernée par l'abréviation, c'est-à-dire les lettres qui ne sont pas écrites sur la ligne du texte<sup>371</sup>. Le développement des abréviations, de façon générale, se fait de la façon la

370 L'emploi de l'italique aurait pu causer un problème de distinction, notamment dans les passages où une réplique contient une ou plusieurs citations.

371 Cela concerne donc aussi les lettres suscrites. Il est à noter que les noms de personnages constituent une exception à cette pratique, pour des raisons de clarté. Ils sont de toute manière abrégés d'une façon constante, et ces abréviations sont données dans la table des noms de personnages. Voir compléments.

plus économique possible lorsque le reste du texte ne permet pas d'émettre une hypothèse convaincante, mais lorsque c'est le cas, nous adoptons la leçon majoritaire, c'est par exemple le cas pour *voustre*.

Les mots corrigés, rétablis, manquants ou devinés dans leur intégralité sont donnés entre crochets carrés, et systématiquement expliqués en notes. Si la modification est partielle, seule les lettres concernées sont comprises entre les crochets. D'autre part, les quelques lettres que l'on voit apparaître isolées dans certains vers, sans aucune explication possible sinon que le copiste avait commencé d'écrire un mot mais s'est ravisé en omettant de biffer le début de lettre tracé, ne sont pas reproduites dans l'édition, pour des raisons de lisibilité.

#### Les lettres

Nous avons déjà abordé le problème du *-c* et du *-t* dans les mots en *-cion*<sup>372</sup> : nous n'y revenons pas. En dehors de ce cas, les lettres sont transcrites telles qu'elles apparaissent sur le manuscrit. Dans le cas d'une correction portant sur quelques lettres du mot, ces lettres apparaissent entre crochets carrés et la correction est expliquée en notes. La même convention est employée pour restaurer une partie effacée d'un mot.

Le cas des majuscules, pour les allégories qui sont à la fois des idées et des personnages, est assez épineux dans une moralité comme *L'Homme pécheur* : il est souvent difficile de dire dans quelle mesure le mot *conscience* renvoie à la notion ou au personnage qui se tient à côté de l'Homme, puisque le principe même de la pièce est de confondre ces deux données<sup>373</sup>. Nous tentons, dans chaque cas, de discerner l'aspect qui prime selon le contexte, c'est-à-dire la « valeur » de l'évocation de cette allégorie dans la scène où elle intervient. D'une façon générale, quelques lignes directrices objectives ont aidé à guider nos choix, sans toutefois suffire à évaluer toutes les situations :

- Lorsque l'allégorie évoquée l'est de telle façon que la mention qui en est faite appelle une réponse ou autre réaction dramatique, d'une façon ou d'une autre, à ce que dit le locuteur, il s'agit

372 Cf. *supra*, B.2.2

373 Il suffit de parcourir le passage suivant pour s'en convaincre : *Et m'acuse après, et me semble / que c'est droit, du rameau de Guerre / que très souvent j'ay voulu querre / et avoir pour peu d'achaison* (v. 2743-2746). Guerre est ici à la fois le vice, représenté par un rameau qui fait peut-être référence à une métaphore semblable à celle de l'arbre que nous avons vu dans le résumé (cf. *supra*, A.2.1.3), et sa manifestation concrète, c'est-à-dire les disputes que le personnage a eues avec autrui.

plutôt d'une évocation à caractère « personnel » et c'est plutôt le personnage qui est désigné (c'est notamment dans le cas d'une apostrophe ou d'une injonction).

- Si la mention de l'allégorie est accompagnée d'un complément du nom ou d'un possessif, il s'agit sans doute plutôt d'une évocation à valeur neutre, plutôt « notionnelle » que personnelle. Dans ce cas, il est rare que le propos appelle une réaction directe de la part de l'allégorie concernée.

Ainsi, si le nom de Conscience apparaît dans une injonction comme *Suis-moi, Conscience !*, il sera moins discutable de le gratifier d'une majuscule que s'il apparaît dans une phrase comme *Ma conscience est soulagée*. De façon générale, nous essayons de justifier systématiquement ce genre de décisions dans l'apparat ; les variations dans le rendu graphique de l'édition ne visent pas à imposer des catégories rigides (notion/personnage) à une pensée qui est étrangère à ce mode de fonctionnement, au moins dans ce contexte, mais plutôt à permettre de traduire par le jeu des majuscules les variations sur la personnalisation des facultés et notions environnant le personnage.

Par ailleurs, les majuscules d'usage (Dieu, Diable et autres personnes sacrées prises au sens courant, Église...) sont employées, mais afin d'éviter un trop grand nombre de majuscules dans certains vers et de conserver la lisibilité du texte, nous n'étendons pas cette convention aux possessifs et autres pronoms personnels. Ainsi noterons nous *Dieu dans sa bonté* et non *Dieu dans Sa bonté*.

Enfin, une dernière catégorie de majuscules doit être abordée ici : le personnage emploie souvent le terme de *dame* pour s'adresser aux allégories qui l'entourent. Là encore, nous tentons de discerner les différents usages que le texte propose. Dans le cas d'une apostrophe, ou quand le mot est employé comme un titre pour désigner un personnage à qui l'Homme s'adresse, nous proposons une forme avec majuscule. Cependant, lorsque cet emploi est accompagné du nom de l'interlocuteur, nous ne multiplions pas les majuscules et nous contentons de celle que porte le nom. Enfin, quand l'emploi du terme semble purement lexical, par exemple quand il s'agit d'une périphrase équivalent à un pronom à la troisième personne, nous conservons la minuscule. Nous notons donc, pour résumer :

- *O, ma douce Dame !*

- *O, douce dame Patience !*

- *cette douce dame que je vois.*

- *tu es une dame très douce.*

Nous appliquerons les mêmes distinctions à tous les titres de ce genre (seigneur...).

*Remarques sur les Voyelles*

- - *e* tonique final est accentué dans les terminaisons et les monosyllabes en *-e* et *-es* : *elevé, trompés, après, més, nés.*

Pour la valeur métrique des groupes de deux et trois lettres qui peuvent permettre une diérèse, on les considérera par défaut comme monosyllabiques. Le cas contraire sera signalé par un tréma, sauf pour les ensembles de lettres qui suivent, qui sont systématiquement plurisyllabiques (les exceptions seront données en notes) :

- les digrammes – *ia, - ea, - eo, - io* valent systématiquement deux syllabes.

- les mots monosyllabiques en *- ieu, -ien* le restent constamment (*bien, lieu*) avec quelques exceptions signalées par un tréma (*Dieu*), mais les plurisyllabiques reçoivent une diérèse : (*sapience* et *curieux* dans le texte édité valent *sapience* et *curieux*).

*Remarques sur les consonnes*

- - *cz* et – *c* cédillé : le couple *cz-* existe dans le manuscrit : aussi est-il édité comme tel (*cza val*) alors que *-ç* est un ajout de notre fait, opéré dans les cas où le Français moderne a supprimé le *-c* (nous notons *çavoir, selon* mais *escient* et non pas *esçient*).

- - *i* consonne est édité *-j*.

- - *u* et *-v* ne renvoient pas au même son dans le texte : ainsi trouve-t-on *pouvoir*, mais aussi *puez* et *pouhair*. Le mètre et la rime ne suffisent pas nécessairement à trancher entre plusieurs formes : dans ce cas, nous distinguons les emplois autant que faire se peut selon la grammaire et le compte des syllabes. Ainsi, *povez* et *pouvoir* ou *pouez* et *pouvoir* peuvent tous être disyllabiques, mais rendre ces formes avec un *-u* peut poser des problèmes de confusion (*pouez* avec *puez*...) tandis que la graphie en *-v* permet de mieux les différencier tout en levant l'ambiguïté sur leur valeur métrique.

- - *u* et *-n* peuvent être difficiles à distinguer du point de vue graphique ; dans les rares cas où le

tracé semble très fortement aller contre les habitudes de la langue (par exemple quand la seconde lettre de ce que l'on identifie comme la conjonction *ou* présente un second trait réellement bombé et arrondi vers l'intérieur), une note explique la situation et explique la conduite adoptée.

**Résumé :** Ce mémoire constitue la première étape d'une thèse de l'École nationale des chartes à soutenir au cours de l'année universitaire 2015-2016. Il présente une première approche qui consiste en l'édition critique (208 p.) d'un manuscrit conservé à la BnF sous la cote N.A.F. 6514, précédée d'une introduction (149 p.) et suivie d'un glossaire partiel (6 p.), d'annexes (14 p.), d'une bibliographie (6 p.) et d'une table des matières (2 p.). Ce travail sera étendu et approfondi dans la thèse d'école.

Le texte du manuscrit a été édité et annoté dans son intégralité. Il s'agit d'un manuscrit dit « de rôle » : il contient le texte d'un seul des personnages d'une pièce de théâtre. Depuis l'historien du théâtre Louis Petit de Julleville, cette pièce est rattachée au genre de la moralité et connue sous le nom de L'Homme pécheur ; elle est attestée dans diverses sources, notamment imprimées, à la fin du XVe siècle. L'introduction ouvre quelques pistes de réflexion quant à certains des nombreux problèmes soulevés par ce « rôle » : sa datation, sa provenance, ses caractéristiques codicologiques et les rapports entre le texte qu'il contient et celui qui nous est parvenu par les sources imprimées.

**Mots-clés :** édition critique, moyen français, théâtre médiéval, moralité, manuscrit de rôle, rôle de l'Homme pécheur.