



**HAL**  
open science

## Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël

Katell Lavéant

► **To cite this version:**

Katell Lavéant. Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël. Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes = Journal of Medieval and Humanistic Studies, 2011, 22, pp.379-393. 10.4000/crm.12557 . hal-04226864

**HAL Id: hal-04226864**

**<https://hal.science/hal-04226864>**

Submitted on 9 Oct 2023

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

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



## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

22 | 2011

Les voix narratives du récit médiéval

---

# Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël

De François Briand à Barthélemy Aneau

Katell Lavéant

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crmh/12557>

DOI : 10.4000/crm.12557

ISSN : 2273-0893

### Éditeur

Classiques Garnier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 379-393

ISSN : 2115-6360

### Référence électronique

Katell Lavéant, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 22 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 15 décembre 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/crmh/12557> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.12557>

---

Tous droits réservés



## Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël : de François Briand à Barthélemy Aneau

*Abstract : Barthélemy Aneau's Chant Natal (printed in 1539) is a collection of various poetic and dramatic texts as well as Christmas songs (Noëls). These compositions were probably written for Aneau's Lyons pupils to perform and sing during the Advent, and belong to a larger tradition of similar Christmas compositions for schoolboys. Another example of such a volume was written twenty-five years earlier by François Briand (printed in 1512–13). This article compares these two volumes in order to understand their logic of composition and reading: what is their global structure? How do the authors use glosses? Which readers do they target? It also compares some texts of both authors, insisting on the specific features of Aneau's writing. Whereas Briand delivers conventionally structured theater plays, Aneau seems to blend together poetic, musical and theatrical genres and techniques, thus creating hybrid texts whose theatrical status has to be analyzed.*

*Résumé : Le Chant Natal de Barthélemy Aneau (1539) est un recueil de plusieurs textes poétiques et dramatiques ainsi que de Noëls, probablement composés pour les élèves d'Aneau au collège de la Trinité de Lyon afin d'être représentés et chantés pendant l'Avent. Ces textes appartiennent à une tradition plus large de compositions de Noël pour des élèves : un autre exemple nous est donné par un volume similaire composé vingt-cinq ans plus tôt par François Briand (imprimé en 1512-13). Le présent article compare les deux recueils afin de comprendre la logique de leur composition et de leur lecture : quelle est leur structure globale ? Comment les auteurs utilisent-ils les gloses ? Quels lecteurs visent-ils ? Il compare aussi des textes des deux auteurs. Tandis que Briand propose des pièces de facture dramatique conventionnelle, Aneau semble mêler les genres et les techniques poétiques et dramatiques, créant ainsi des textes hybrides dont le statut théâtral reste à analyser.*

S'il est nécessaire d'étudier les pièces de théâtre scolaires inspirées par le thème de la naissance de Jésus pour leurs aspects didactiques et pédagogiques, il importe également de considérer la question épineuse de la réception de ces œuvres par le public des représentations et par les lecteurs des imprimés auxquels elles furent confiées. Épineuse, car nous disposons plus d'indices que de preuves pour comprendre cette double réception de deux œuvres dont nous proposons ici une comparaison : le *Chant Natal* de Barthélemy Aneau (1539)<sup>1</sup> et un recueil antérieur moins connu, bien qu'il ait fait l'objet d'une édition (ou plutôt d'éditions

---

<sup>1</sup> B. Aneau, *Chant natal contenant sept noelz, un chant pastoural, et ung chant royal, avec ung mystère de la Nativité par personnages [...]*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1539. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque nationale de France. Nous nous référerons aussi, dans une moindre mesure, au *Lyon Marchant* du même auteur, quand des éléments s'avèrent pertinents pour la comparaison : B. Aneau, *Lyon Marchant, Satyre Françoyse [...]*, Lyon, Pierre de Tours, 1542.

fragmentaires) au début du XX<sup>e</sup> siècle, les *Novelz nouveaulx* composés par un régent d'école de la ville du Mans, François Briand, en 1512<sup>2</sup>.

Force est de constater que l'on est là face à un dossier lacunaire. D'abord, nous ne disposons pas actuellement de renseignements d'archives permettant de reconstituer les conditions de représentation des pièces de Briand et d'Aneau, ce qui rend plus difficile la compréhension de leur réception par un public dont il faut également tenter, malgré le manque d'informations, de cerner les contours. Ensuite, on n'a pas conservé l'imprimé des *Novelz* de Briand, puisque l'unique exemplaire ayant apparemment survécu jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle a disparu de la bibliothèque de Bourg-en-Bresse où il était conservé au moment de son édition par H. Chardon. Il ne nous reste donc, pour tenter de reconstituer ce recueil, que l'édition moderne du texte, ainsi que les éléments que l'éditeur livre sur l'imprimé et sur son parcours avant que la bibliothèque citée ne l'acquière. Enfin, il faut tenir compte de la spécificité de la matière dramatique et de l'écart toujours possible entre un état du texte au moment de sa représentation, et un autre lors de son passage à l'imprimé : dans quelle mesure ces auteurs ont-ils pu remanier leur texte pour l'édition ?

Pour autant, malgré ces difficultés, nous pensons qu'il est possible d'avancer un certain nombre d'hypothèses sur la réception de ces pièces, au moment aussi bien de leur représentation que de leur lecture, et la comparaison des deux recueils peut certainement nous y aider. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur une réflexion autour des représentations des pièces de Briand et d'Aneau, pour en éclairer à la fois le contenu et le contexte de jeu, et pour tenter de retracer, autant qu'il est possible, l'histoire des volumes imprimés ensuite. Nous serons ainsi amenée à nous interroger sur la possible réception de ces textes. Nous proposerons à cet effet des pistes de réflexion pour cerner le public des représentations des pièces des deux auteurs. Nous nous interrogerons également sur le possible lectorat de leurs imprimés, à la fois d'après des éléments d'analyse de l'histoire et de la composition des recueils, et d'après la présence dans ces volumes de gloses marginales. Cette mise en perspective comparatiste permettra de mieux cerner la spécificité de chaque recueil.

### *Quelles pièces pour quels élèves ?*

François Briand est le régent des écoles de la cathédrale Saint-Benoît du Mans quand il compose les pièces qui doivent être représentées et les Noël qui

---

<sup>2</sup> Le titre complet est le suivant : « Se ensuyvent les novelz nouveaulx de ce present an mil cinq cens et douze dont en y a plusieurs notez a deux parties dont l'une n'est que le plain chant. Avecques quatre histoires par personnages sur quatre evangilles de l'Advent a jouer par les petis enfans les quatre dimenches dudit Advent. Composez par maistre François Briand, maistre des escolles de Saint Benoist en la cité du Mans » (ci-après *Novelz*). Ce recueil, contenant des chants de Noël parfois accompagnés de partitions ainsi que les quatre pièces mentionnées, a été publié sous forme de plusieurs petits ouvrages par Henri Chardon entre 1903 et 1906. Nous ferons ici uniquement référence au fascicule publiant les pièces ainsi qu'une introduction sur l'auteur et son recueil : François Briand, *Quatre histoires par personnages sur quatre évangiles de l'Advent, à jouer par les petis enfans les quatre dimenches dudit Advent, composez par maistre François Briand, maistre des escolles de Saint-Benoist, en la cité du Mans*, éd. H. Chardon, Paris, Champion, 1906.

doivent être chantés par ses élèves pendant les quatre dimanches de l'Avent 1512<sup>3</sup>. On peut immédiatement voir une similarité et une différence entre Briand et Aneau. Ils ont en effet une position académique comparable au moment où les pièces sont mises en scène. Cependant, alors qu'Aneau est régent d'un collège, école séculière subventionnée par la municipalité lyonnaise<sup>4</sup>, Briand s'inscrit dans la tradition des écoles-cathédrales médiévales dans lesquelles un maître est employé par des autorités religieuses (ici le chapitre de Saint-Pierre du Mans, qui contrôle les différents niveaux d'écoles attachés à la cathédrale)<sup>5</sup>. La page de titre du livre de Briand ne comporte pas de nom d'imprimeur ni de lieu d'édition, mais indique la date de 1512 ancien style. Les pièces de théâtre étant alors traditionnellement imprimées après représentation, on peut donc considérer que l'impression a eu lieu entre Noël 1512 et Pâques 1513<sup>6</sup>.

Le titre du recueil de Briand ne semble en tout cas pas laisser de doute sur l'âge des acteurs : l'expression « petis enfans » renvoie à des écoliers qui ont en général entre six et douze ans. À cette époque, l'enseignement primaire est en effet divisé entre la petite école et la grande école. Dans la première, on enseigne aux plus jeunes élèves les rudiments de la lecture et de l'écriture, ainsi que du latin, tandis que la grande école se charge de poser les bases des arts libéraux pour les élèves de douze à seize ans environ. Briand fait donc apparemment jouer ses pièces par ses plus jeunes élèves, ce qui expliquerait la préférence du français comme langue de jeu<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Sur le profil de Briand et pour une première analyse des pièces qu'il a composées, voir ces articles : K. Lavéant, « Les pièces de l'Avent de François Briand (Le Mans, 1512) : l'écriture dramatique et ses visées didactiques et pédagogiques », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, dir. X. Leroux, Paris, Champion (collection Babeliana, 14), 2011, p. 243-264 et I. Ragnard, « Perspectives musicales autour des *Nouelz* de François Briand (1512) », *Ibidem*, p. 265-87.

<sup>4</sup> B. Biot, « Un projet innovant pour un collège humaniste. Le *Formulaire et Institution du Collège de la Trinité de Lyon* par Barthélemy Aneau (4 mai 1540) », *BHR*, LVI, 2 (1994), p. 445-464.

<sup>5</sup> Briand est en poste de 1508 à 1512-1513, voire jusque dans les années 1520. Sur les éléments biographiques que l'on peut rassembler sur cet auteur, voir K. Lavéant, « Les pièces de l'Avent de François Briand », art. cité, p. 246-248.

<sup>6</sup> L'indication dans le titre qu'il s'agit de « quatre histoires par personnages [...] a jouer par les petis enfans les quatre dimanches dudit Advent » (et non pas « jouées les quatre dimanches », nos italiques) peut certainement être considérée comme une reprise littérale du titre du manuscrit par l'imprimeur. Ceci indique que ce dernier a donc eu entre les mains le manuscrit d'auteur, utilisé pour la représentation, et non pas un manuscrit fait après la représentation. Sur la typologie des manuscrits de théâtre, lire D. Smith, « Les manuscrits 'de théâtre'. Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33 (1998), p. 1-10, et G. A. Runnalls, « Towards a Typology of Medieval French Plays Manuscripts », *The Editor and the Text. Mélanges Anthony J. Holden*, dir. P.E. Bennett et G. A. Runnalls, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 96-113.

<sup>7</sup> Gardons cependant à l'esprit que les associations petite école/français – grande école/latin ne sont pas automatiques, comme Mathieu Ferrand le montre dans son étude du *Chant Natal* et du *Lyon Marchant* d'Aneau.

Ces textes témoignent de l'environnement scolaire spécifique dans lequel elles ont été composées. Les quatre pièces, destinées à être représentées lors des quatre dimanches de l'Avent, s'inscrivent en effet dans un cadre religieux et liturgique bien défini. La première pièce, « de *adventu Cristi in carnem*, sur l'évangille *Missus est* [Lc 1, 26-36] à six personnages », est un court mystère reprenant deux scènes essentielles des grandes pièces de théâtre sur la Passion composées aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le Procès de Paradis et l'Annonciation<sup>8</sup>. La seconde pièce, « pour le second Dimanche de l'Advent sur l'évangile : *Erunt signa*. Luc XXI [25], à quatre personnages » est une mise en scène des signes annonçant l'Apocalypse et le Jugement dernier, dans la bouche de la Sibylle et d'autres personnages allégoriques, l'Apocalypse, le Prophète et l'Évangéliste. « La tierce hystoire est sur l'évangille du tiers jour de l'Advent : *Sanctus Johannes in vinculis Herodis* (Mt XI [*sic*]) [Mt 14, 1-12] » : cette pièce contient un prêche de Jean-Baptiste, suivi d'une farce de l'aveugle et de son valet et d'un miracle de Jésus redonnant la santé à ces deux personnages<sup>9</sup>. La quatrième pièce, enfin, « est sur l'évangille de la vigille de Nouel (Mt I, [18-25]) » et illustre les doutes de Joseph puis son acceptation de sa paternité du Christ, une autre scène souvent représentée dans les Passions.

Chaque pièce a donc pour source un passage bien défini de l'Évangile, mais il faut également noter que deux pièces s'inscrivent plus spécifiquement dans la liturgie de Noël. En effet, la deuxième pièce est une amplification du Chant de la Sibylle (le *Cantus Sibyllae* souvent désigné par les mots qui l'ouvrent : *Judicii Signum*), annonçant l'Apocalypse rendue nécessaire par la naissance du Christ, et chanté lors du deuxième dimanche de l'Avent<sup>10</sup>. La présence d'une farce insérée dans la troisième pièce s'explique quant à elle par le fait qu'elle est représentée lors du troisième dimanche de l'Avent, le dimanche de *Gaudete* (l'*introit* de la messe ce jour-là). C'est ce lien direct avec la liturgie de l'Avent qui explique la présence de ces pièces *a priori* surprenantes dans ce cadre : une méditation peu réjouissante sur le Jugement dernier et une farce dont le sujet et la tonalité s'éloignent des autres thèmes testamentaires que l'on pourrait juger plus habituels pour des pièces de Noël.

Notons enfin, pour offrir une vue globale de ce recueil, qu'il ne faut pas négliger les liens entre textes proprement dramatiques et parties musicales, puisque, comme le souligne Isabelle Ragnard, il faut tenir compte de l'insertion des Noëls chantés dans les pièces décrites ci-dessus<sup>11</sup>. Ce lien entre musique et théâtre se retrouve chez d'autres auteurs de Noëls de la période (Jean Daniel et Nicolas Martin notamment) et est présent jusque chez Aneau, dans le *Chant Natal* comme dans un

<sup>8</sup> On pense évidemment pour le XV<sup>e</sup> siècle aux Passions composées entre autres par Eustache Mercadé et Arnoul Gréban. Pour une vue d'ensemble sur ces textes de Passions manuscrites, imprimées ou intégrées à des cycles imprimés plus larges, nous renvoyons à G. A. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, Paris, Champion, 1999, qui propose également une liste du corpus des mystères manuscrits.

<sup>9</sup> Sur l'inscription de cette farce dans une tradition bien établie, voir l'introduction de J. Dufournet, éd., *Le garçon et l'aveugle : jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2005.

<sup>10</sup> Le Chant de la Sibylle est notamment analysé par M. Galley, « À propos du chant prophétique de la Sibylle : *Judicii signum* », *Diogène* 219 (juil.-sept. 2007), p. 45-57.

<sup>11</sup> I. Ragnard, « Perspectives musicales », art. cité.

autre recueil de poèmes non dramatiques sur la Nativité, le *Genethliac*<sup>12</sup>, bien que la composition de ces recueils et en particulier le statut des textes y soient bien différents des pièces de Briand.

Le volume de Barthélemy Aneau peut, à première vue, apparaître comme plus mixte – et plus éloigné de la situation de représentation. En effet, il contient davantage de textes poétiques que dramatiques. On y trouve d'abord deux dizains qui encadrent le volume<sup>13</sup> : dans le premier, Aneau s'adresse « A ses disciples » (a1<sup>v</sup>) ; dans le second, il compare la venue du Christ à celle de Charles Quint en France en 1539 (d3<sup>v</sup>). Suit ensuite le texte, sans notations musicales, de huit Noëls (sept au début du recueil, a2 à b2 ainsi qu'un autre, intitulé « Noël mystique », à la fin, d2<sup>v</sup>-d3) et d'un « Chant Royal » qui donne la parole à six Rois sur le refrain « Où il est né, afin que je l'adore » (d1<sup>v</sup>-d2<sup>v</sup>). Restent deux textes que l'on peut qualifier de dramatiques selon une définition traditionnelle : d'une part, le « Chant Pastoural » (b2-c1), un dialogue chanté par trois bergers et une bergère, et d'autre part le « Mystère de la Nativité » (c1-d1<sup>v</sup>). Ce texte peut être divisé en quatre parties : la recherche par Marie et Joseph d'un logis et le refus de l'Hôtelier de leur donner un toit ; la naissance du Christ dans l'étable, et son adoration par Marie et Joseph ; l'annonciation par l'ange aux bergers ; la venue et l'adoration des bergers. Cette pièce est en fait construite sur des passages chantés sur l'air de chansons connues à l'époque (« mystere [...] par personnaiges sur divers chants de plusieurs chansons »). On voit donc que même dans le cas des pièces de théâtre, la musique joue un rôle clé et unit dans le recueil les textes joués, récités et chantés<sup>14</sup>.

On reviendra sur la structure globale du recueil et les rapports des textes les uns aux autres et à la musique, mais on peut déjà noter, si l'on compare le « Chant Pastoural » et le « Mystère de la Nativité » aux pièces de Briand, que les textes d'Aneau trouvent leur inspiration non dans la liturgie, mais dans les passages testamentaires les plus connus directement liés à la naissance et à l'adoration du Christ. En ceci, Aneau s'inscrit dans une tradition entrée dans le domaine du profane à la fin du Moyen Âge *via* la représentation des grandes Passions, là où Briand insère encore ses représentations théâtrales dans un contexte liturgique. Ces derniers éléments peuvent-ils nous livrer des pistes pour envisager quel pouvait être le public de ces pièces, et dans quels lieux elles ont pu être représentées ?

### *Le public : hypothèses sur la réception des représentations*

Si nous n'avons pas à notre disposition de documents d'archives permettant de comprendre les conditions de la représentation des pièces de Briand et Aneau, il est en revanche possible de croiser ce que nous savons de leurs textes avec des mentions d'archives concernant des représentations scolaires dans d'autres régions de langue française au XVI<sup>e</sup> siècle.

Quand on évoque le cas d'Aneau, on pense bien sûr au théâtre des collèges et notamment à la situation parisienne, mais il faut également prendre en compte ce qui

<sup>12</sup> B. Aneau, *Genethliac : noel musical et historial de la conception, et nativité de nostre Seigneur Jesus Christ, par vers et chants divers*, Lyon, Godefroy Beringen, 1559.

<sup>13</sup> En l'absence de pagination, nous indiquons les feuillets au moyen des signatures.

<sup>14</sup> Sur le rôle de la musique dans les œuvres théâtrales d'Aneau, lire F. Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Clarendon Press, Oxford, 1992, p. 59-77.

se passe sur le plan municipal (et ecclésiastique dans le cas de Briand) dans d'autres villes. Or on dispose de mentions qui attestent de la présence des autorités municipales lors des représentations dramatiques scolaires dans des régions aussi diverses que le Nord de la France (appartenant alors à l'espace des Pays-Bas), l'Est du pays, ou encore la Suisse Romande<sup>15</sup>. De fait, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, malgré une multiplication des petites écoles privées ouvertes par des maîtres indépendants, ainsi que le développement des collèges s'inspirant des principes humanistes, les écoles principales de nombreuses villes – et notamment la grande école – se trouvaient encore sous l'autorité du Chapitre de la cathédrale. Cependant, il apparaît que les autorités municipales avaient leur mot à dire sur l'organisation de l'enseignement dans la ville, notamment sur son financement. Les mentions d'archives évoquées plus haut nous incitent à penser qu'il était naturel pour les soutiens de l'école qu'étaient les échevins d'être informés des progrès des élèves par le biais de ces représentations théâtrales, et ce d'autant plus si les élèves en question étaient leurs propres enfants, comme on peut raisonnablement le penser. De même, les élèves du collège de la Trinité à Lyon sont des enfants de bourgeois aisés, marchands-banquiers, hommes de lois et riches artisans, parmi lesquels se recrute aussi un certain nombre d'échevins. De plus, les Consuls ont très tôt été impliqués dans le financement de l'établissement, dont ils surveillent de près la bonne marche, après les troubles qui s'y sont produits en 1539<sup>16</sup>. Bien que l'on n'en ait pas gardé de trace écrite, on peut donc envisager la possibilité que les échevins aient été présents pendant la représentation des pièces de Noël au collège de la Trinité, ainsi que pendant celle du *Lyon Marchant*.

Ce détail n'est pas anodin, car il change la façon dont on peut lire ces pièces en termes d'effet sur le public. En parallèle aux propositions de Mathieu Ferrand sur le fonctionnement de ces pièces pour un public de jeunes élèves du collège, il apparaît qu'il faut également considérer leur valeur pour un public adulte et éduqué sinon érudit, à l'instar de l'analyse proposée par Estelle Doudet sur le décryptage des allusions politiques du *Lyon Marchant*<sup>17</sup>. De fait, ne peut-on pas considérer que ce public adulte était à même – autant, sinon plus que les élèves – de comprendre les références liturgiques et bibliques des textes du *Chant Natal* et d'être touché par la dévotion populaire dans laquelle ils s'inscrivent ? Étant donné la tradition bien établie que suit le spectacle d'Aneau, il est certain qu'un public adulte était d'autant

---

<sup>15</sup> Pour le Nord, on dispose de nombreux relevés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui, pour être anciens, n'en forment pas moins un bon point de départ pour une recherche plus approfondie, mais il existe également des recherches plus récentes, comme, à titre d'exemple, celles sur la Suisse Romande d'E. Pibiri, *Sous la férule du maître. Les écoles d'Yverdon (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Université de Lausanne (Cahiers Lausannois d'histoire médiévale, 23), 1998, p. 145-149. Pour une bibliographie plus complète et des exemples précis, nous renvoyons à notre article, K. Lavéant, « Le rôle du théâtre dans la formation scolaire et péri-scolaire au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de synthèse* (à paraître).

<sup>16</sup> B. Biot, « Un projet innovant », art. cit., p. 445-446 et 453-454 ; B. Biot, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion, 1996, p. 113-126.

<sup>17</sup> Voir leurs articles dans le présent volume.



plus capable d'identifier le cadre de référence dramatique et biblique évoqué que les pièces et les chants évoquant la Nativité étaient très en vogue à l'époque<sup>18</sup>.

En ce qui concerne les pièces de Briand, on peut envisager une représentation soit devant les autorités municipales de la ville du Mans, soit devant le Chapitre de Saint-Pierre directement responsable du régent des écoles. Dans la deuxième pièce, celle de la Sibylle, le personnage du Prophète clôt la représentation en s'adressant directement à « Messeigneurs » (v. 238), ce qui semblerait indiquer la présence de l'un ou l'autre public. Cependant, la même pièce s'adresse également à d'autres spectateurs avec des interpellations à caractère moral, dont une qui s'adresse à un public mixte, « chascun et chascune » (v. 166). Du fait du lien important qui existe entre les pièces et la liturgie de l'Avent, nous voulons donc proposer une troisième hypothèse. On peut en effet se demander si les pièces n'ont pas été jouées après la messe pendant une représentation publique, voire, au moins pour la Sibylle, pendant la messe, étant donné les liens forts qui unissent ces textes et la liturgie de l'Avent. Ceci coïnciderait avec les renseignements que l'on possède sur les représentations en public par des écoliers au XVI<sup>e</sup> siècle. Si les spécialistes du théâtre médiéval n'ont eu de cesse, depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de s'opposer – à juste titre – à la vision stéréotypée d'une activité dramatique religieuse cantonnée au parvis des églises, il n'en reste pas moins que dans un certain nombre de cas, le théâtre conserve des liens forts avec la liturgie, encore à l'aube de la Renaissance. Les pièces de Briand sont ainsi un bon exemple de la complexité d'une situation qui ne peut être résumée à une évolution du drame liturgique prenant place dans l'église avant le XII<sup>e</sup> siècle vers un théâtre profane libéré de la tutelle de l'Église à la fin du Moyen Âge. De plus, ces textes dramatiques mettent en scène des moments bien connus des sermons de Noël : utilisés dans le cadre de la messe, ils pouvaient être appréciés par un large public qui n'avait pas nécessairement besoin de saisir les allusions littéraires et religieuses plus spécifiques pour suivre le déroulement des pièces. On s'inscrit là dans une dimension du théâtre qui, à notre sens, dépasse sa simple utilisation comme exercice scolaire, entre condisciples. Elle souligne en effet le rôle possible des écoliers dans l'espace de la ville (si l'on envisage une représentation en public après la messe), voire dans le cadre religieux (si l'on accepte l'idée d'une action dramatique accompagnant la liturgie).

On doit enfin tenir compte de la réception de ces pièces au-delà de la représentation lorsqu'on analyse la manière dont elles ont pu toucher un public plus large grâce à l'imprimé, et s'interroger sur le lectorat que ces recueils pouvaient viser – et atteindre.

### *Les lecteurs : hypothèses sur la réception des recueils imprimés*

Il nous semble important de nous interroger sur le but visé par la publication des recueils de Briand et Aneau, malgré le manque d'informations permettant de proposer des réponses définitives à ces questions. Dans les deux cas, les références au cadre scolaire initial sont conservées. Elles subsistent dans le titre du volume de Briand, comme on l'a vu plus haut, par le fait que la catégorie d'âge des jeunes

<sup>18</sup> C. Chapman, « French Renaissance Dram. Soc. : The plays of B. Aneau », dir. A. Howe et R. Waller, *En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, Liverpool, Liverpool University Press, 1978 (p. 5-26), p. 9.

acteurs est soulignée (voir la n.2). De même, le recueil d'Aneau s'ouvre sur un dizain adressé à ses élèves (« À ses disciples »), dans lequel l'auteur, par deux références empruntées aux Psaumes 8 et 112, souligne que c'est l'innocence que Dieu confère aux enfants qui leur permet particulièrement de célébrer la naissance de l'Enfant Jésus :

Louez Enfans, le seigneur, et son nom.  
 Les chants qu'a vous je dedie, chantants  
 Chants, mais quelz chants, de poesie. Non,  
 Mais chantz natalz, que requis ha le temps.  
 Car des enfans et petitz allaictants  
 Dieu par leur bouche ha parfaict sa louange  
 Et tout esprit celestiel ou ange  
 Chante avec vous de l'enfant la naissance  
 Qui faire vient de Dieu a l'homme eschange,  
 Donnant a vous, et a tous innocence. (al<sup>v</sup>)

Les premiers destinataires des textes et l'inscription initiale dans un contexte de représentation bien défini ne sont donc pas effacés au moment de l'impression pour viser un public plus large, comme c'est souvent le cas pour les recueils de théâtre publiés à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Faut-il en conclure que les deux auteurs visaient d'abord et essentiellement un lectorat d'élèves et de maîtres d'école ? Les informations supplémentaires dont on dispose sur les imprimés peuvent nous orienter pour répondre à cette question.

On sait que le *Chant Natal* a été imprimé à Lyon en caractères romains dans l'atelier de Sébastien Gryphe (imprimeur et érudit actif à Lyon des années 1520 à sa mort en 1556). Cela peut surprendre : on sait qu'Aneau et Gryphe étaient amis et collaboraient dans l'atelier de ce dernier, mais le *Chant natal* est le seul ouvrage d'Aneau publié par Gryphe, qui s'était spécialisé dans la production de livres en latin. Ainsi, en 1538, un an avant d'imprimer le *Chant Natal*, il publiait cinquante-six ouvrages, dont un seul en français : les poèmes de Clément Marot. Tous les autres étaient des textes en latin d'auteurs romains (Cicéron, Macrobe, Justin), de la fin du Moyen Âge (Martial d'Auvergne), mais surtout humanistes (Érasme, Melanchthon, Alciat, Scaliger...) <sup>20</sup>. Si l'on compare cette édition avec celle du *Lyon Marchant*, imprimé en lettres gothiques par Pierre de Tours trois ans plus tard, on peut en déduire que les deux volumes visent des publics différents. Comme le montre Estelle Doudet dans notre dossier, le choix de ce dernier imprimeur, les caractères d'imprimerie employés et la composition du recueil (textes et paratexte)

<sup>19</sup> Sur les stratégies d'édition des textes de théâtre, nous renvoyons à l'importante réflexion sur la logique d'impression des farces et sotties proposée par J. Koopmans, « Du texte à la diffusion ; de la diffusion au texte. L'exemple des farces et des sotties », *Le Moyen Français*, 46-47 (2000), p. 309-326.

<sup>20</sup> R. Bats *et al.*, « Étude de deux années dans la production éditoriale de Sébastien Gryphe : 1538 et 1550 », in R. Mouren, dir., *Quid Novi ? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450<sup>e</sup> anniversaire de sa mort. Actes du colloque 23 au 25 novembre 2006, Lyon – Villeurbanne*, Lyon, Presses de l'Enssib, 2008 (p. 59-83), p. 69-71.

tendent à indiquer qu'Aneau destinait certainement le *Lyon Marchant* à un public local, peut-être celui même des consuls et autres édiles lyonnais qui avaient pu assister à la représentation. Du fait de ses allusions précises au contexte local, le volume a pu être conçu comme s'adressant essentiellement à un cercle de lecteurs lyonnais, en prenant une valeur commémorative : les lecteurs pouvaient avoir vu ou entendu parler de la représentation et vouloir en relire le texte ; cette logique préside à la publication des livrets décrivant des entrées royales, qui se multiplient à la même époque<sup>21</sup>. Si le *Lyon Marchant* visait un public local mais non nécessairement érudit, on en vient donc à se demander si le *Chant Natal* n'était pas au contraire destiné à un petit cercle de lettrés à Lyon même, mais aussi au-delà des limites de la ville. C'est du moins ce que peuvent laisser penser les choix différents faits en matière d'imprimeur et de composition du recueil (et notamment l'utilisation dans le *Chant Natal* de caractères typographiques humanistes face aux lettres gothiques du *Lyon Marchant*). C'est aussi ce que pourraient indiquer les indices textuels et musicaux contenus dans le *Chant Natal*, qui renvoient aussi bien à Marot, dont Aneau imite plusieurs *Chansons* « tant en la lettre que en la musique », qu'au musicien Pierre de Villiers, qu'il évoque dans le *Noël Mystique* (qui contient aussi une allusion à Gryphe)<sup>22</sup>. On pourrait alors avancer l'hypothèse qu'Aneau, avec un *Chant Natal* conçu comme une publication plus érudite, avait pour but d'atteindre un lectorat d'humanistes à l'extérieur de Lyon. Pourrait-il également être une proposition, voire une réponse faite à la communauté enseignante sur la manière dont le Collège de la Trinité faisait usage du théâtre – en français – comme élément pédagogique et didactique, en comparaison avec le théâtre produit dans les collèges parisiens à la même époque, notamment celui – en latin – de Ravisius Textor ?<sup>23</sup>

Par ailleurs, au-delà du lectorat initial que les auteurs pouvaient viser, le peu que l'on sait de la conservation du recueil de Briand indique que ce type d'ouvrage pouvait, de fait, trouver d'autres lecteurs. Le recueil fut imprimé en lettres gothiques, mais, comme on l'a dit plus haut, sans indications de lieu ni de nom d'imprimeur. Désormais perdu, le seul exemplaire retrouvé au début du XX<sup>e</sup> siècle faisait partie d'un recueil factice provenant d'une abbaye cistercienne, la Chartreuse de Portes, et conservé ensuite à la bibliothèque municipale de Bourg-en-Bresse. L'éditeur du texte, Henri Chardon, suggère qu'il avait été imprimé à Lyon, parce qu'à la date d'impression, 1512-1513, il s'agissait du plus grand centre d'imprimerie en France, et peut-être chez Pierre Nourry, parce que cet imprimeur produisit un autre recueil (perdu) de Noël en 1520<sup>24</sup>. L'association faite par Chardon est rapide, et repose sans doute sur la proximité géographique de Lyon avec la Chartreuse de Portes. Pourquoi ne pas partir plutôt de l'origine géographique de l'auteur et considérer alors qu'il aurait été plus logique pour Briand de faire imprimer son volume à Paris ou Tours, centres d'imprimerie bien plus proches du Mans ? De plus,

<sup>21</sup> On pense notamment au livret composé par Maurice Scève pour l'entrée d'Henri II à Lyon en 1547 ; sur les stratégies de publication de ces livrets, voir J. Blanchard, « Le spectacle du rite : les entrées royales », *Revue historique*, 627, 3 (2003), p. 475-519.

<sup>22</sup> B. Biot, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, op. cit., p. 69-72.

<sup>23</sup> Voir M. Ferrand, « Le théâtre des collèges au début du XVI<sup>e</sup> siècle : les *Dialogi* (1530) de Johannes Ravisius Textor », *BHR*, LXXII, 2 (2010), p. 337-368.

<sup>24</sup> F. Briand, *Quatre histoires par personnages*, éd. H. Chardon, op. cit., p. xxxi.

Chardon décrit quelque peu hâtivement les autres textes du recueil factice comme des pièces gothiques lyonnaises. Or, sur les six autres livres inclus dans le volume, trois furent imprimés à Paris, un à Genève et seulement deux à Lyon (par Pierre Nourry, effectivement). Il est donc difficile de trancher sur l'origine géographique du recueil de Briand.

Si l'on ignore comment les pièces de cet auteur arrivèrent à la Chartreuse de Portes, il est en revanche assez évident de comprendre pourquoi elles furent ajoutées à ce recueil factice, d'après la liste des autres œuvres qui y figuraient. Ce sont en effet tous des textes à caractère religieux ou moral, en français (sauf un en latin), imprimés entre 1505 et 1517. On y trouve ainsi un texte liturgique<sup>25</sup>, un ouvrage pour la dévotion<sup>26</sup>, des livres à visée encyclopédique<sup>27</sup>, un calendrier en latin<sup>28</sup> et un ouvrage d'édification morale<sup>29</sup>. On voit donc que le recueil de Briand fut ajouté aux autres textes pour son contenu liturgique plutôt que dramatique. Les Noël's pouvaient certainement être chantés de nouveau au sein du monastère ; les pièces devaient être lues pour leur contenu religieux, et ce d'autant plus qu'elles étaient encadrées par de nombreuses gloses qui facilitaient leur croisement avec des sources théologiques. Ce type de glose est également présent dans le *Chant Natal* : leur usage, divergeant de celles que l'on trouve dans le *Lyon Marchant*, confirme les stratégies de publication clairement différentes des deux volumes. Il importe donc de s'arrêter sur l'usage de ces gloses, et sur les questions de composition globale des recueils de Briand et Aneau.

### *La logique de composition des volumes : structure et insertion de gloses*

Pour autant qu'on puisse en juger par la description superficielle qu'en donne Chardon, le recueil de Briand mêle texte des pièces et textes et notations musicales des Noël's, comme l'indiquent les explicit des deux premières pièces (« Lors soit

<sup>25</sup> L'*Ordinaire de Cîteaux*, Paris, Inglebert et Geoffroy de Marnef, 1506.

<sup>26</sup> Olivier Maillart, *Le Mystère de la Messe*, Paris, Michel Le Noir, s.d., imprimé à plusieurs reprises : voir F. La Croix du Maine et A. Du Verdier, *Bibliothèques Françaises*, Paris, Michel Lambert, 1773, t. V, p. 157.

<sup>27</sup> Gossuin de Metz, *L'Image du monde* de, ici nommé *Mirouer du Monde*, Genève, Jacques Vivian, 1517 ; Francesc Eiximenis (franciscain), le *Livre des Saints Anges*, Paris, Michel Le Noir, 1505 ; une traduction en français du *Llibre dels àngels* (fin du XIV<sup>e</sup> siècle), publiée à de très nombreuses reprises aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ; voir J. Veenstra, « La communication avec les anges : Les hiérarchies angéliques, la *Lingua angelorum* et l'élévation de l'homme dans la théologie et la magie (Bonaventure, Thomas d'Aquin, Eiximenis et l'Almandal) : Les anges et la magie au Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 114, 2 (2002), p. 773-812.

<sup>28</sup> Le *Comptus cum commento*, calendrier permettant de déterminer les dates des fêtes religieuses à date variable. Voir sur ce calendrier D. E. Smith, le *Comput manuel de Magister Anianus*, Paris, Droz, 1928, repr. Genève, Slatkine Reprints, 1977, qui ne comptabilise pas moins de soixante-deux éditions de cet ouvrage entre 1483 et 1540. Il est cité notamment par Rabelais dans l'éducation de Gargantua (sous le nom de Compost, *Gargantua*, ch. XIII).

<sup>29</sup> Le *Lucidaire*, Claude Nourry, 1509, imprimé à de nombreuses reprises dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, J.-C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livre*, t. III, Paris, Silvestre, 1843, p. 194.

faite la faincte du saint esprit, et pour yssue commencent les enfants à chanter ung des Nouelz qui s'ensuivent » et « Lors pour yssue se dira le Nouel qui ensuye »<sup>30</sup>. Le volume suit donc naturellement la chronologie des quatre pièces présentées lors des quatre dimanches de l'Avent, et accompagnées des Noël's correspondants. Le *Chant Natal* propose quant à lui des textes et des chants qui, selon toute vraisemblance, ont été représentés en une journée. La structure du recueil suit un autre ordre logique, commençant par ce qui peut tenir lieu d'introduction avec l'expression de réjouissances générales pour cette occasion particulière (série des Noël's), avant de passer à l'annonce joyeuse de la naissance du Christ (« Chant Pastoural »), suivie de sa naissance effective (« Mystère de la Nativité »), et de l'adoration des bergers (fin du « Mystère ») puis des rois mages (« Chant Royal »). Finalement, le « Noël Mystique » propose, à l'aube, une méditation sur les événements de cette nuit ô combien particulière :

Le jour yssu de lumiere incertaine  
Me met aux yeulx à peu pres le plourer,  
De l'endurer le bien passe la peine,  
Oncques ne vy telle nuit esclairer. (d2<sup>v</sup>)

En ce sens, l'organisation du recueil suit, comme dans le cas du volume de Briand, un ordre chronologique très certainement directement emprunté à celui qui a été suivi lors de la représentation de ces différents éléments scéniques. Si on lit ainsi le recueil comme une retranscription fidèle des différents temps de la représentation, on est alors amené à reconsidérer la question de la théâtralité de l'ensemble des textes du volume. Comme on l'a déjà indiqué, il ne faut pas dissocier textes dramatiques et passages chantés, qui forment un tout sur la scène, la nouveauté introduite par Aneau étant de proposer un ensemble indissociable proche de ce que certains ont pu appeler un « opéra »<sup>31</sup>. Le « Chant Pastoural » est ainsi visiblement autant un texte joué que chanté, comme l'atteste sa forme dialoguée, et, de même, il faut lire le « Chant Royal à six Rois » comme une forme mixte musicale et dramatique.

Dans les deux cas, il n'est pas besoin de didascalies pour voir comment ces éléments sont mis en scène. Après une introduction statique par le groupe chantant les Noël's, on suit une progression qui peut évoluer d'un côté à l'autre de la scène, ou des extrémités au centre, à mesure que les différents personnages font leur entrée. Les bergers du « Chant Pastoural » occupent d'abord l'espace, avant de laisser la place à Joseph et Marie pour le « Mystère », puis reprennent la parole pour se diriger vers le lieu de la naissance de Jésus, le seul redoublement dans cet ordre chronologique étant dû au fait que l'on assiste deux fois au même mouvement des bergers (message de l'ange, voyage et adoration du Christ). C. Chapman souligne que le public de l'époque appréciait tellement ces épisodes pastoraux que les auteurs allaient jusqu'à en surajouter dans les mystères autour de la naissance de Jésus et

<sup>30</sup> François Briand, *Quatre histoires par personnages*, éd. H. Chardon, *op. cit.*, p. 15 et 25.

<sup>31</sup> C. Chapman a, la première, proposé une synthèse des analyses antérieures sur cette question et une démonstration de la théâtralité des différents textes du *Chant Natal*, C. Chapman, « The Plays of Barthélemy Aneau », art. cité.

même dans ceux qui ne relevaient pas du cycle de la Nativité<sup>32</sup>. Ici, cependant, les deux passages ne sont pas redondants puisqu'ils relèvent de deux registres différents, l'un joyeux (incluant des plaisanteries à caractère sexuel appuyé), l'autre religieux (la deuxième adoration des bergers gagnant en dignité). Les rois du « Chant Royal » suivent le même mouvement sur la scène, de la périphérie où doivent se trouver David (éloigné dans le temps de cette Nativité mais l'annonçant par sa prophétie), et Hérode (éloigné dans l'espace puisqu'il s'adresse aux Rois Mages dans son palais), à Balthazar, Gaspard et Melchior, qui tout en parlant/chantant, se rapprochent de Jésus. À ce titre, on peut trouver dans ce poème des didascalies externes et internes<sup>33</sup>.

Chaque strophe est en effet précédée du nom du roi qui la prononce, lui-même suivi dans deux cas d'une didascalie : « DAVID ROI *parlant par esperit prophetie* » et « HERODES ROY *parlant aux Roys* ». La strophe prononcée par Balthazar contient quant à elle tous les éléments du déplacement des Rois Mages sur la scène, du départ de chez Hérode à l'arrivée à l'étable :

[*Parlant à Hérode*]

Puis qu'il te plaist saufconduit elargir,  
 Nous y allons tous d'un consentement :  
 L'estoille au ciel praecede à nous regir,  
 Et sur le lieu s'arreste droicement.  
 Au Roy des Roy au Christ presentement  
 De present d'or sa main humaine dore,  
 Me prosternant au lieu reverement,  
 Ou il est né, affin que je l'adore. (d2<sup>v</sup>)

Rappelons que la scène de théâtre des mystères médiévaux, avec ses décors simultanés, autorise tout à fait une telle présence sur scène de tous ces groupes d'acteurs en même temps. On voit là encore l'influence de ce type de pièce sur l'écriture et la structuration dramatiques du *Chant Natal*.

L'envoi du « Chant Royal » (précédé de la mention « Pour Jesuschrist Roy ») peut être alors lu comme un commentaire de la scène, comme on en trouve souvent à la fin des moralités, par un personnage qui serait l'Acteur (à lire au sens de « narrateur » voire d'« auteur » – Barthélemy Aneau a-t-il pu à ce moment-là prendre lui-même la parole sur scène ?):

Princes offroyent, et agreablement  
 Jesuschrist Roy print leur noble pandore.  
 Grace me doint chanter l'advenement  
 Ou il est né, affin que je l'adore. (d2<sup>v</sup>)

De fait, le « Noël Mystique » qui suit est également prononcé à la première personne, comme on le voit dans la première strophe citée plus haut, et peut donc lui aussi être interprété comme la parole de l'Acteur, qui clôt sur scène la représentation

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 8.

en s'adressant directement au public. Les deux derniers vers : « Parquoy chantons le chant que nous apprit / L'ange du ciel, noel, noel, noel » (d3) peuvent ainsi être lus de deux manières : il peut s'agir d'une simple constatation que les participants se réjouissent pour clore la représentation (« c'est pourquoi nous chantons »), mais on peut aussi les comprendre comme une invitation du public par l'Acteur sur le mode de l'impératif à se joindre aux acteurs pour célébrer de la naissance du Christ (« c'est pourquoi, chantons »).

Les deux seuls textes qui n'ont visiblement pas été représentés sont les deux poèmes ajoutés pour l'édition : le poème liminaire d'Aneau à ses disciples, et le dizain final « De la venue de Jesus Christ, et de Charles le quint empereur ». En ce sens, il nous semble que les textes n'ont pas nécessairement été réécrits pour la publication, mais ont pu être imprimés tels quels, de même que la structure de l'ensemble, qui peut aussi bien convenir à l'ordre dramaturgique de la représentation qu'à l'ordre chronologique de la lecture. C'est donc, plutôt que dans la structure générale, dans l'ajout de gloses que l'on peut chercher en quoi le recueil a été augmenté pour la lecture individuelle (et silencieuse).

Les pièces de Briand comme le *Chant Natal* sont pourvues d'un appareil de gloses étendu, dont certaines sources sont communes aux deux recueils, comme on peut s'y attendre pour des textes portant sur le même thème de la Nativité. On retrouve ainsi de nombreuses références aux Psaumes et aux évangiles de Luc et Matthieu, et de multiples renvois uniques aux livres de l'Ancien Testament, ainsi qu'aux Épîtres bibliques chez Aneau. Cependant, les gloses du *Chant Natal* s'avèrent plus pauvres et répétitives que celles insérées dans le *Lyon Marchant* et que celles développées par Briand. Là où les gloses du *Lyon Marchant* renvoient à des sources riches et un système d'interprétation complexe pour servir la lecture<sup>34</sup>, le *Chant Natal* propose un paratexte plus conventionnel. Plus ses textes ont une teneur dramatique évidente, moins ils sont pourvus de gloses, au point que le *Mystère* n'en comporte pas du tout : les didascalies semblent suffire, aux yeux de l'auteur, à orienter le lecteur dans sa découverte de la dimension théâtrale du texte. De plus, les gloses se cantonnent au registre biblique, à l'exception d'une référence antique dans le « Chant Pastoural », à la neuvième Églogue des *Bucoliques* de Virgile. Certaines sont d'ailleurs si évidentes qu'elles auraient pu être omises, tel le renvoi à l'Annonciation dans l'Évangile de Luc (Lc 1, 24-38), en marge du deuxième Noël. Il semble donc bien qu'Aneau se contente ici d'un appareil traditionnel de gloses indiquant uniquement les références religieuses essentielles. Faut-il y voir un indice de ce que, malgré la stratégie de publication qui nous semble viser un public érudit, l'auteur souhaite surtout indiquer les références fondamentales que tout maître d'école se doit de transmettre à ses élèves, soulignant ainsi que son recueil peut aussi être (ré)utilisé dans un cadre scolaire ?

Par comparaison, les gloses de Briand sont plus riches et diverses. Elles soulignent les passages des pièces (toutes glosées, sauf la farce insérée dans la troisième) renvoyant non seulement aux Ancien et Nouveau Testaments (ce qui représente tout de même la plus grande part du corpus), mais également à plusieurs

---

<sup>34</sup> Nous renvoyons ici à l'analyse détaillée proposée par E. Doudet dans ce numéro.

auteurs médiévaux<sup>35</sup>, ainsi qu'à un nombre important d'auteurs antiques<sup>36</sup>. On trouve enfin une référence à Pétrarque (dans la première pièce : procès de Paradis), ainsi qu'à saint Augustin. Les références antiques s'expliquent par les thèmes de certains passages des pièces, en particulier la seconde, dans laquelle la tradition littéraire des Sibylles est rappelée au lecteur par le personnage de la Sibylle Tiburtine. Face aux citations bibliques attendues, les références aux auteurs chrétiens sont plus érudites et reflètent l'étendue des textes que pouvait rencontrer un clerc lors de son parcours universitaire, témoignant de la vaste culture de Briand.

Les gloses dans les marges de textes de théâtre imprimés ne sont pas exceptionnelles. On trouve ainsi de telles gloses dans la *Condamnation de Banquet* de Nicolas de La Chesnaye, pièce composée entre 1503 et 1505, conservée partiellement dans un manuscrit et imprimée à plusieurs reprises à partir de 1508. Dans son prologue, de La Chesnaye justifie ainsi l'introduction de ces gloses dans le texte publié :

Et pour ce que telles œuvres que nous appellons jeux ou moralitez ne sont tousjours faciles a jouer ou publicquement representer au simple peuple, et aussi que plusieurs ayment autant en avoir ou ouyr la lecture comme veoir la representation, j'ay voulu ordonner cest opuscule en telle façon qu'il soit propre a demonstrier a tous visiblement par personnages, gestes et parolles sur eschaffault ou autrement, et pareillement qu'il se puisse lyre particulierement ou solitairement par maniere d'estude, de passetemps ou bonne doctrine. A ceste cause, je l'ai fulcy de petites gloses, commentacions ou canons, tant pour elucider ladicte matiere comme aussi advertir le lecteur des acteurs, livres et passaiges, desquelz j'ay extrait les alegations, histoires et auctoritez inserees en ceste presente compilation [...] <sup>37</sup>.

La double lecture (pour une représentation théâtrale et dans un cadre silencieux et individuel) à laquelle souscrit La Chesnaye peut, à notre avis, être également invoquée pour analyser le statut des publications de Briand et d'Aneau. Ces volumes nous rappellent le contexte dans lequel ces pièces ont été jouées en public avant d'être imprimées en proposant une organisation du recueil que nous estimons très proche de celle de la représentation. Dans le même temps, l'usage des gloses nous oriente vers deux lectorats possibles : ces auteurs ont pu vouloir que leurs textes survivent afin que d'autres maîtres d'école puissent les lire, voire les réutiliser dans leur enseignement, mais ces textes étaient également destinés à être lus par des lecteurs érudits qui puissent utiliser les gloses pour enrichir leur réflexion ou leur méditation. Comme on l'a dit, ces deux publics ne s'opposent pas, et peuvent même ne former qu'un, en la personne des érudits chargés de diriger un lieu d'enseignement. Dans le cas de Briand, la présence des gloses renvoyant aux auteurs antiques semble indiquer qu'il ne considérait pas nécessairement son volume comme

---

<sup>35</sup> Théologiens et juristes tels que Bonaventure, Anselme de Mantoue et Bède, compilateurs tels que Jacques de Voragine.

<sup>36</sup> Historien : Valère Maxime ; poète : Virgile ; orateur : Cicéron ; philosophe et philologue : Macrobe ; naturaliste : Plin l'Ancien.

<sup>37</sup> Nicolas de La Chesnaye, *La Condamnation de Banquet*, éd. J. Koopmans et P. Verhuyck, Genève, Droz, 1991, p. 63.



un livre de dévotion, bien que ce soit probablement de cette manière qu'il a été lu à la Chartreuse de Portes, mais plutôt comme proposant des textes pour les lecteurs désireux d'acquérir une connaissance plus large des lettres latines. Ces gloses offrent ainsi un aperçu de la variété des auteurs latins étudiés dans certaines petites écoles au début du XVI<sup>e</sup> siècle : on est loin des *Auctores Octo* qui formaient la base de l'enseignement du latin au Moyen Âge.

La comparaison des recueils de Briand et d'Aneau sur le thème de la Nativité montre l'intérêt de prendre en compte une tradition dramatique cohérente et en évolution de 1450 à 1550. Le contexte de production scolaire est évidemment similaire, malgré les différences qui existent entre petite école et collège, et l'utilisation du théâtre à des fins pédagogiques et didactiques n'en apparaît que mieux, grâce à la conservation de ces textes exceptionnels. Mais nous avons aussi voulu souligner l'intérêt de prendre en compte la possibilité que dès la représentation, un public plus large que celui des seuls écoliers pouvait être visé. Les deux auteurs s'inscrivent naturellement dans la lignée des mystères médiévaux dont ils tirent une inspiration évidente, que ce soit pour les thèmes des courtes pièces proposées, la composition dramatique (Briand en particulier) et le rappel de références essentielles dans le paratexte pour enrichir la compréhension des textes. Enfin, malgré les différences formelles qui séparent le *Chant Natal* des *Nouvelz nouveaulx*, la stratégie de publication des recueils est similaire, comme le montre notre analyse de la réception possible des imprimés par un public érudit dans et hors d'un cadre scolaire.

Cependant, cette comparaison montre aussi une évolution entre la production de Briand, qui s'insère encore dans un cadre liturgique, et celle d'Aneau, dont les innovations de composition proposent une forme dramatique et musicale nouvelle. Cette évolution graduelle pourrait expliquer que, vingt ans après le *Chant Natal*, Aneau propose le *Genethliac*, un recueil de chants de la Nativité dans lequel la forme dramatique est absente, malgré une apparition dans les poèmes de certains personnages du *Chant Natal* tels que les bergers. Peut-être s'agit-il là d'un choix délibéré d'Aneau de dégager le volume du contexte d'enseignement dans lequel s'inscrivait encore délibérément son texte de 1539, mais on pourrait y voir aussi un aboutissement dans l'évolution des poèmes de la Nativité, qui s'intègrent désormais dans une nouvelle forme d'écriture de la Renaissance.

Katell Lavéant  
Université d'Amsterdam – Université d'Utrecht