



**Questes**

Revue pluridisciplinaire d'études médiévales

36 | 2017

Faire de l'histoire au Moyen Âge

---

## Faire de l'histoire au théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle : les triolets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs par personnages* de Pierre Gringore\*

Shanshan Lu

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questes/4421>

DOI : [10.4000/questes.4421](https://doi.org/10.4000/questes.4421)

ISSN : 2109-9472

### Éditeur

Les Amis de Questes

### Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2017

Pagination : 109-128

ISSN : 2102-7188

### Référence électronique

Shanshan Lu, « Faire de l'histoire au théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle : les triolets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs par personnages* de Pierre Gringore\* », *Questes* [En ligne], 36 | 2017, mis en ligne le 02 juillet 2017, consulté le 24 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questes/4421> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questes.4421>

---

© Association des amis de « Questes »

# Faire de l'histoire au théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle : les triolets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs par personnages* de Pierre Gringore\*

Shanshan LU

Université Grenoble-Alpes

Dépeint comme un poète romantique par Victor Hugo<sup>1</sup> et Théodore de Banville<sup>2</sup> et classé parmi les « grands rhétoriciens » depuis Anatole de Montaiglon<sup>3</sup>, Pierre Gringore est avant tout un auteur polyvalent, actif sous les règnes de Louis XII et François I<sup>er</sup>. Dramaturge productif, mais aussi juriste de formation et éditeur de ses propres œuvres en tant que libraire, il incarne l'écrivain moraliste et polémiste, maître de la parole publique.

*La Vie monseigneur saint Loÿs par personnages* occupe une place importante dans la production gringorienne, non seulement par son

---

\* Je remercie très sincèrement MM. Louis-Gabriel Bonicoli, Taku Kuroiwa et Darwin Smith pour leur relecture et leurs précieuses remarques critiques.

<sup>1</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Benedikte Andersson, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>2</sup> Théodore de Banville, *Théâtre complet*, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Champion, 2013, t. 2, *Gringore*, p. 45.

<sup>3</sup> L'expression « grand rhétoricien » apparaît pour la première fois comme une appellation ironique dans *Les Droitz nouveaulx* de Guillaume Coquillart qui date de 1480. Elle devient une désignation générale des poètes qui ont un statut officiel dans la cour. Sur les Grands Rhétoriciens, voir : Pierre Jodogne, « Les “Rhétoriciens” et l'Humanisme. Problème d'histoire littéraire », dans *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, dir. Anthony Levi, Manchester, Manchester University Press, 1970, p. 150–175 ; Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 ; Estelle Doudet, « Les scènes de la Grande Rhétorique, cohérence et paradoxes d'une pratique théâtrale », dans *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City, Essays in honour of A. Hindley*, dir. Mario Longtin, Catherine Emerson et Adrian P. Tudor, Louvain/Paris/Walpole, Peeters, 2010, p. 181–198.

ampleur textuelle (plus de six mille vers), mais également par le choix du sujet et de la forme d'écriture. Réalisée aux alentours de 1513, cette mise en scène de la vie d'un *rex christianissimus* est contemporaine de nombreuses œuvres de circonstance du même auteur<sup>4</sup>. Elle constitue l'un de ses écrits politiques et n'est pas seulement destinée à glorifier le saint patron de la confrérie. En exaltant les mérites de Louis IX, puisés dans les sources historiques et hagiographiques, en particulier *Les Grandes Chroniques de France*<sup>5</sup>, Gringore propose un modèle du souverain idéal à ses contemporains sous le règne de Louis XII. Selon certains historiens<sup>6</sup>, il aurait cherché non seulement à brosser un portrait du prince idéal dans ses ouvrages, mais encore à exprimer des positions politiques qu'il partage avec plusieurs de ses contemporains, comme Nicolas Machiavel ou Claude de Seyssel. Sur le plan formel, la pièce met en scène la vie du roi Louis IX, divisée en neuf « livres », qui auraient été joués

<sup>4</sup> En particulier *Le Jeu du Prince des Sots et Mere Sotte* (12 février 1512) et de nombreuses entrées royales (*Entrée de la reine Marie d'Angleterre* en 1514, *Entrée de François I<sup>er</sup>* en 1515 et *Entrée de la reine Claude de France* en 1517). Voir Pierre Gringore, *Le Jeu du Prince des Sots et de la Mere Sotte*, éd. Alain Hindley, Paris, Champion, 2000, p. 22–24.

<sup>5</sup> Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit., p. xxviii, « Préface », IX. Nous devons pour l'instant nous contenter de la conclusion provisoire d'Anatole de Montaiglon qui affirme que *Les Grandes Chroniques de France* sont « la seule source » où Gringore « ait puisé et dont il se soit inspiré » (éd. cit., p. xxxvj, Jean-Claude Aubailly, « Préface »). Néanmoins, cette conclusion doit être discutée et les sources de *La Vie monseigneur saint Louis*, réexaminées : voir Darwin Smith, *Édition critique du Jeu saint Loÿs, ms Paris, B.N. français 24331*, Lille, ANRT, 1988, t. 1, p. 97, note 47 et Taku Kuroiwa, « 聖王の言葉の再編成 — 『聖ルイ殿の生涯』における韻文構築原理に関する覚書 » (nous traduisons : « Réorganisation des paroles du roi saint : memorandum sur le principe de la construction de versets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs* »), dans 『聖地と聖人の東西』 (*L'Orient et l'ouest de la Terre sainte et des saints*), dir. Kazuhiro Fujimaki, Tokyo, Bensei, 2011, p. 235–253, cit. p. 244, note 12.

<sup>6</sup> Voir Jean-Claude Aubailly, « L'image du prince dans le théâtre de Gringore », dans *Le Pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. Jean Dufournet, Adelin Fiorato et Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 175–183, et Nicole Hochner, « Pierre Gringore : une satire à la solde du pouvoir ? », *Fifteenth-Century Studies*, vol. 26, 2001, p. 102–120.

successivement pendant plusieurs années au sein de la confrérie commanditaire<sup>7</sup> mentionnée dans le prologue :

Cy commence *La Vie monseigneur saint Loÿs, roy de France, par personnaiges*, composee par Pierre Gringore, à la requeste des maistres et gouverneurs de ladicte confrarie dudit saint Loÿs, fondee en leur chappelle de saint Blaise à Paris<sup>8</sup>.

Dans les huit premiers livres, Gringore s'appuie sur des récits historiques de la vie de Saint Louis pour composer un canevas dramatique, tandis que dans le dernier livre, il relate trois miracles posthumes opérés grâce au saint roi au bénéfice de maçons et de charpentiers : il s'agit d'une allusion à la confrérie commanditaire.

Dans la présente étude, ce sont les triolets des huit premiers livres qui retiendront notre attention. Il s'agit d'un ensemble de vers qui respecte le schéma métrique « AB aA abAB », que l'on nomme depuis longtemps « rondeau simple » ou « rondelet », et qui ne recevra l'appellation de « triolet » qu'en 1539 dans *Art et science de rhetoricque metriffiée* de Gratien du Pont<sup>9</sup> : il s'agit de sa première apparition dans un traité de versification<sup>10</sup>. Nous adoptons néanmoins cette dénomination

---

<sup>7</sup> Il s'agit d'une confrérie parisienne de maçons et de charpentiers, fondée en 1476 (voir citation *infra*). Leur chapelle se situait dans la rue Galande. Voir Jean-Claude Aubailly, « Préface », *Œuvres complètes de Gringore*, *op. cit.*, p. xiiij.

<sup>8</sup> Tous les extraits cités dans cet article sont issus de l'édition établie dans ma thèse intitulée *L'Édition critique et l'étude historique, linguistique et littéraire de La Vie monseigneur saint Loÿs par personnaiges de Pierre Gringore (1513)*, en préparation sous la direction de Mme Estelle Doudet à l'Université Grenoble-Alpes depuis 2014. Nous donnerons néanmoins les numéros de page de l'édition de 1877 (Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit.) pour mieux situer les passages.

<sup>9</sup> Gratien du Pont, *Art et science de rhetoricque metriffiée*, éd. Véronique Montagne, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 147–148. Pour la description du triolet dans les traités de versification, voir Taku Kuroiwa, « “Le viel jeu” en mouvement : la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, dir. Xavier Leroux, Paris, Champion, 2011, p. 143–157.

<sup>10</sup> En effet, le terme apparaît déjà dans *La Departie d'Amour* de Biaise d'Auriol

pour distinguer les triolets des autres « rithmes rondelistes<sup>11</sup> » de la pièce. Ces triolets « historiques » sont au nombre de sept. Suivant leur ordre d'apparition dans le manuscrit unique conservé à la Bibliothèque nationale de France à la cote manuscrit fr. 17511, nous établissons la liste suivante tout en donnant les références de l'ancienne édition :

- Scène de l'aumône, fol. 8, v. 275–282 (éd. 1877, p. 15)
- Incident de l'ours n° 1 : fol. 63, v. 2459–2466 (éd. 1877, p. 112)
- Incident de l'ours n° 2 : fol. 64v, v. 2521–2528 (éd. 1877, p. 115)
- Combat des païens et des chrétiens n° 1 : fol. 68v, v. 2686–2693 (éd. 1877, p. 123)
- Meurtre de Sultan : fol. 82v–83, v. 3258–3265 (éd. 1877, p. 149)
- Scène de martyr : fol. 93v, v. 3682–3689 (éd. 1877, p. 168)
- Combat des païens et des chrétiens n° 2 : fol. 153v, v. 6078–6085 (éd. 1877, p. 280)

Nous nous demanderons comment les triolets fonctionnent dans cette pièce de Gringore qui adapte le registre narratif au registre dramatique. Cela nous conduira à réfléchir à d'autres problèmes plus généraux et parfois épineux concernant la place des formes métriques dans le théâtre au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Nous nous concentrerons ici sur

---

composée vers 1508 : « Fuyez motetz, vuydez ronds chapelletz / Et chantz royalz : vous aussi, floretons, / Lays, vireletz, entrelatz, trioletz / Arbres forchus, balades, et chançons ; / Et rameletz de toutes les façons », citation reprise par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, t. 6, éd. Léopold Favre et Léon Louis Pajot, Paris, Champion, 1879, p. 234.

<sup>11</sup> Nous reprenons l'expression de Gratien du Pont, le « Rithme rondeliste, est celle de quoy on faict toutes especes et stille de Rondeaulx, comme, Triolletz » à partir de laquelle l'auteur identifie encore trois autres catégories : le rondeau simple, le rondeau double et le rondeau redoublé (Gratien du Pont, *Art et science de rhétorique metriffiée*, op. cit., p. 147–148). Certes, le triolet n'est pas la seule forme fixe utilisée par Pierre Gringore dans cette pièce d'octosyllabes à rimes plates. Pour connaître toutes les formes métriques présentes dans *La Vie Monseigneur saint Loÿs*, voir le répertoire établi par Taku Kuroiwa dans son article « 聖王の言葉の再編成—『聖ルイ殿の生涯』における韻文構築原理に関する覚書 » (« Réorganisation des paroles du roi saint : mémorandum sur le principe de la construction de versets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs* »), art. cit., p. 235–253.

<sup>12</sup> De nombreuses questions restent encore à résoudre : d'autres formes métriques

les triolets et leur lien avec les passages correspondants dans les sources historiques. Nous montrerons d'abord la culture historique que Gringore partage avec ses contemporains, puis son intérêt pour la forme de l'écriture. Pour finir, nous étudierons ces triolets « historiques » et leur rôle dans la construction dramatique de la pièce.

### **Gringore « historien »**

Comment travaillaient les « meneurs de jeu », ces hommes de théâtre qui créent leurs pièces, les jouent, et parfois les diffusent ? Les recherches de Marie Bouhaïk-Gironès nous révèlent que, dans les sources, Gringore est désigné successivement comme « facteur et inventif » (1504), « historien et facteur » (1514) et « compositeur et historien » (1517<sup>13</sup>). Grâce à l'enseignement fourni par une lettre du poète François Habert, rédigée en 1541, on peut entrevoir dans ces appellations les deux étapes distinctes de la production d'une pièce de théâtre : il faut d'abord composer une histoire (« inventif », « historien »), puis la mettre en scène (« facteur », « compositeur »<sup>14</sup>). Évidemment, le terme « historien » utilisé ici ne renvoie pas au métier d'historien au sens strict – à savoir le travail minutieux de recherche de la vérité étudié par Bernard Guenée<sup>15</sup> –

---

ont-t-elles la même place que les triolets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs* ? Est-il pertinent de ne pas prendre en compte les trois autres triolets « religieux » dans le dernier livre, c'est-à-dire ceux qui trouveraient leurs sources dans les textes hagiographiques ?

<sup>13</sup> Marie Bouhaïk-Gironès, « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre : famille et transmission des savoir-faire dans les “métiers de la parole” (France du nord, XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle) », dans *La Justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau Monde, XII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> s.)*, dir. Anna Bellavitis et Isabelle Chabot, Rome, École française de Rome, 2011, p. 307-322, cit. p. 317–318.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 318–319.

<sup>15</sup> Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 2011 [1980], p. 73 : « [...] on considère que le propre de l'historien n'est pas le discours, mais ce lent effort ingrat et obscur qui lui permet enfin de découvrir et reconstruire le passé dans sa vérité [...]. ».

mais plutôt à celui de l'*inventor*, c'est-à-dire celui qui tisse le canevas du récit. L'« histoire » retravaillée par Gringore fait en effet partie de l'histoire nationale<sup>16</sup>, qui devient « une passion commune à tous les Français instruits au XV<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup> ». Depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, plusieurs écrivains manifestent en particulier un « renouveau d'intérêt<sup>18</sup> » pour saint Louis. Deux ouvrages sont emblématiques de ce fait : une pièce de théâtre anonyme intitulée *Jeu saint Loÿs*, rédigée sous Louis XI, et une biographie du saint roi en français à l'intention de la duchesse de Bourbon datant de la même époque<sup>19</sup>. Les « drames historiques » construits autour de personnages réels, tels que Jeanne d'Arc<sup>20</sup> ou Louis IX, étaient d'ailleurs très appréciés par le public. Gringore participe à cet engouement. Pour écrire cette pièce sur la vie du saint roi, il s'appuie principalement sur *Les Grandes Chroniques*<sup>21</sup> composées par les successeurs de Primat. Bien qu'il soit impossible de connaître la copie que Gringore a utilisée pour composer sa pièce, nous pouvons tout de même formuler quelques hypothèses grâce à notre connaissance de l'auteur. Le succès des *Grandes Chroniques* s'accroît par le biais des livres imprimés jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les grands centres de production, comme Paris et Lyon<sup>22</sup>. Auteur tout autant

---

<sup>16</sup> Sur l'utilisation du terme « nation » au XV<sup>e</sup> siècle, voir Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>18</sup> Voir Jacques Monfrin, *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 1954, p. 964–966.

<sup>19</sup> Au sujet de ces deux textes, voir Darwin Smith, *Édition critique du Jeu saint Loÿs*, *op. cit.* ; Marie-Thérèse Gousset, François Avril, Jean Richard, *Saint Louis, roi de France. Livre des faits de Monseigneur saint Louis*, Paris, Bibliothèque nationale, 1990.

<sup>20</sup> Voir *Le Mystère du siège d'Orléans*, éd. Gérard Gros, Paris, Librairie générale française, 2002.

<sup>21</sup> Sur *Les Grandes Chroniques de France*, voir note 7.

<sup>22</sup> Andrew Pettegree, Malcolm Walsby et Alexander Wilkinson, *French Vernacular Books : Books published in the French language before 1601*, Leiden/Boston, Brill, 2007, vol. 1, p. 600.

qu'éditeur et libraire<sup>23</sup>, Gringore aurait réalisé son adaptation en s'appuyant principalement sur une version des *Grandes Chroniques* imprimée à laquelle il avait facilement accès, ou éventuellement sur une version abrégée de la vie de saint Louis dans *Les Grandes Chroniques*. On sait par ailleurs qu'il existait des fresques relatant la vie du saint roi dans la chapelle de Saint-Blaise, rue Galande à Paris, où se réunissaient les membres de la confrérie commanditaire de notre pièce. Selon Jean-Claude Aubailly, ces fresques, qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous, auraient inspiré Gringore pour la composition de son œuvre<sup>24</sup>.

### **Gringore « rhétoriqueur »**

Si Gringore reste « extrêmement fidèle à sa source historique<sup>25</sup> », il sait l'amplifier par les techniques courantes de la mise en « personnages ». Le triolet est un exemple représentatif de ce travail subtil de la réécriture au théâtre. Dans les mystères des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les schémas formels quittent souvent le couplet octosyllabique à rimes plates. Ils relèvent en effet d'une « poétique de l'entredeux » propre au théâtre, une poétique « à mi-chemin du narratif et des genres lyriques<sup>26</sup> », d'après Claude Thiry. Comme nous le montrent les manuels de versification contemporains, cette technique est bien connue et amplement pratiquée par les hommes de théâtre. Le triolet devient une forme théâtrale par excellence :

« Sera assez de t'aviser que le Triolet se fait  
mieux de vers de huit syllabes ou moindres, à

<sup>23</sup> Cynthia Brown, « Pierre Gringore, acteur, auteur, éditeur », *Grands Rhétoriqueurs. Cahiers V.-L. Saulnier*, vol. 14, 1997, p. 145–163.

<sup>24</sup> Jean-Claude Aubailly, « Préface », dans *Œuvres complètes de Gringore, op. cit.*, p. 6.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>26</sup> Claude Thiry, « Le théâtre, ou la poétique de l'entredeux », *Poétiques en transition : entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Lausanne, Université de Lausanne, 2002, p. 43–69.



cause de sa légereté : et que tu ne le trouveras guères hors des Farces et Moralités des Picars<sup>27</sup>. » (Sebillet)

« Ce nom leur a esté donné, à ce que je pense, tant à cause qu'ils se chantoient à trois, à la manière des vieux trios de nostre scène comique, qu'à cause du vers qui s'y repette par trois fois et des trois rimes qui en composent le milieu<sup>28</sup>. » (Saint-Amant)

La « légereté » observée par Sebillet vient de l'effet de répétition donné par les refrains, permettant aux dramaturges-adaptateurs de manipuler plus facilement les sources et de les adapter selon les situations. Homme de théâtre renommé déjà dans son jeune âge<sup>29</sup>, Gringore suit bien ces instructions et montre un grand respect du schéma « AB aA abAB » du triolet, illustré également par Saint-Amant vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle :

Pour construire un bon Triolet,	A
il faut observer ces trois choses :	B
Sçavoir, que l'air en soit folet;	a
Pour construire un bon Triolet,	A
Qu'il rentre bien dans le rolet,	a
Et qu'il tombe au vray lieu des poses;	b
Pour construire un bon Triolet,	A
Il faut observer ces trois choses <sup>30</sup> .	B

<sup>27</sup> Citations issues de Georges Lote, *Histoire du vers français*, t. VI, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 108. Le fait que Sebillet ne mentionne pas le mystère dans le chapitre concerné (« Du Dialogue, et ses espèces, comme sont l'Eclogue, la Moralité, la Farce » dans Thomas Sebillet, *Art poétique françoys*, éd. Félix Gaiffe, Paris, Nizet, 1932, p. 157–166) est surprenant et difficile à interpréter. Claude Thiry émet l'hypothèse que ce silence viendrait de l'interdiction de la représentation de mystères en 1548 et que l'emploi des « formes fixes » dans le mystère ne différerait pas de son emploi dans les moralités et les farces. Cette question est encore à approfondir. Sur ce sujet, voir également Jelle Koopmans, « L'effectivité de la législation sur le théâtre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 23, 2012, p. 141–150.

<sup>28</sup> *Ibid.* Le texte se trouve dans la préface d'un ensemble de triolet composé par le poète, intitulé « Les nobles triolets ». Cf. Saint-Amant, *Œuvres complètes de Saint-Amant*, éd. Charles-Louis Livet, Paris, chez P. Jannet, 1855, t. 1, p. 444.

<sup>29</sup> Marie Bouhaïk-Gironès, « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre », art. cit., p. 307.

<sup>30</sup> Georges Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., p. 108.

Les sept triolets « historiques » qui nous intéressent ici et les trois triolets « religieux » du dernier livre de l'œuvre suivent en effet tous ce schéma. Néanmoins, cette régularité formelle des triolets dans la copie manuscrite est loin d'être une obligation. L'étude de Taku Kuroiwa montre que, chez Arnoul Gréban, certains triolets, dotés d'une élasticité dramatique, s'allongent ou se réduisent au gré de la situation. Le schéma conventionnel « AB aA abAB » ne représente en effet « qu'une seule des possibilités de marquer le phénomène de la répétition des phrases contenues dans les refrains {AB}<sup>31</sup> ». Il est vraisemblable que cette régularité scripturale des triolets relève d'un choix délibéré de Gringore. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il est classé parmi les « grands rhétoriciens », réputés pour leurs jeux formels. Les différentes formes métriques sont enchâssées dans une trame de vers octosyllabiques à rimes plates selon le plan de l'auteur ; les prologues en décasyllabes que l'on trouve en tête de chaque livre en sont un bon exemple. Nous pouvons mieux comprendre ce formalisme chez Gringore par l'utilisation récurrente qu'il fait d'expressions comme « il n'y a ryme ne raison » (v. 721) et « sans sens, sans ryme, sans raison » (v. 3280), qui associent probablement la forme de l'écriture à la validité du contenu<sup>32</sup>.

### **Étude des triolets « historiques »**

Venons-en maintenant à l'analyse de cas précis. Quelle est la fonction des triolets dans cette pièce historique ? Quel est leur rapport

<sup>31</sup> Taku Kuroiwa, « “Le viel jeu” en mouvement », art. cit., p. 152.

<sup>32</sup> Il serait trop long de développer ici l'importance accordée par Gringore à la notion de raison. Les éditions de son texte sont souvent associées à une gravure dans laquelle sa devise, « Raison par tout », et ses variantes (« Par tout raison » et « Tout par raison ») encadrent la représentation de Mère Sotte, personnage allégorique qui fut incarné par Gringore sur les planches, comme dans *Les Folles Entreprises* (Paris, BnF, Rés. Ye. 1321, fol. 1). Il ne faut pas oublier non plus la déclaration solennelle du saint roi : « Je vueil tout faire par raison [...] » (v. 95), qui cache une signature de l'auteur.

avec les sources narratives ? Dans *La Vie monseigneur Saint Loÿs*, les triolets apparaissent surtout dans les moments cruciaux où une tension dramatique est présente. Les « bons triolets » rentrent en effet « bien dans le rolet » et tombent « au vray lieu des poses<sup>33</sup> », pour reprendre les expressions de Saint-Amant. Le mot « rolet », qui désigne le support de travail d'un seul acteur, où se trouvent toutes ses répliques, pourrait aussi bien être « un des manuscrits de la mise en scène<sup>34</sup> » dans un sens plus large et surtout dans le cadre des mystères. Les triolets sont donc considérés comme des outils de dramatisation insérés à des endroits précis, qui permettent une meilleure efficacité de la mise en scène. Nous pouvons les diviser en deux grandes catégories selon le nombre de personnages qui assument les refrains dans le schéma « AB aA abAB », car l'unité « AB » est l'élément minimal qui permet de maintenir cette structure de répétition à trois reprises. La voix qui l'assume se voit accorder plus d'importance.

Il n'y a qu'une seule occurrence de triolet dont les refrains sont assumés par une seule voix<sup>35</sup>. La victime se réfugie dans un cycle fermé de refrains et refuse de dialoguer avec son persécuteur. Ses lamentations, auxquelles l'invocation du nom de Jésus confère une dimension spirituelle, se transforment en prières :

#### OULTRAIGE

Je le vueil, mais j'ay trop songe  
à despescher ce coquin cy.

*Ycy le frappe de la lance.*

#### LE PREMIER CHRESTIEN

<sup>33</sup> Georges Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., p. 108.

<sup>34</sup> Élisabeth Lalou, « Les rolets de théâtre. Étude codicologique », dans *Théâtre et spectacle hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 51–71, cit. p. 56.

<sup>35</sup> Pour reprendre la liste établie plus haut, c'est le triolet de la scène de martyre : fol. 93v, v. 3682–3689 (éd. 1877, p. 168).

**Jesus, je te requiers mercy ;** A  
**de mon piteux cas soies records !** B

OULTRAIGE

Je te vueil percer par ycy. a

LE PREMIER

**Jhesus, je te requiers mercy.** A

OULTRAIGE

Tantost seras mort et transsy. a

LE PREMIER

Jesus me soit misericords ! b

**Jhesus, je te requiers mercy ;** A  
**de mon piteux cas soiez records<sup>36</sup> !** B

Cette scène mise en relief par le triolet nous paraît une pure invention par rapport à ses sources historique. Le texte qui correspond à cette scène dans *Les Grandes Chroniques de France* tient en une phrase unique, « Si les ocistrent touz conques I seul n'en eschapa ; si estoient il nombré IIII<sup>m</sup> et plus<sup>37</sup> », qui mentionne très brièvement le massacre des maçons dans la cité de Saethe par les Sarrasins. Grâce à son talent de dramaturge, Gringore brode sur le thème en réduisant un groupe de victimes à un seul personnage pour établir un parallèle entre cette scène et la Passion du Christ. Ce faisant, il amplifie la dimension pathétique de ce passage.

Les refrains des autres triolets de notre pièce sont pris en charge par plusieurs voix. Cette polyphonie est souvent une indication de mouvements des acteurs sur scène : le triolet devient ainsi

<sup>36</sup> Voir notre édition, fol. 93v, v. 3681–3688. Le passage se trouve également dans Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit., p. 168–169.

<sup>37</sup> *Les Grandes Chroniques de France*, t. 7, *Louis VIII et Saint Louis*, éd. Jules Viard, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932, p. 173, ch. LXVIII : « Comment cil furent occis qui faisoient les fossez. ». Nous prenons provisoirement comme point de comparaison l'édition de Viard qui renferme *Les Grandes Chroniques* en français des ms. fr. 2610, 2615, 2813 (manuscrit de base du tome 7) et 17270 de la Bibliothèque nationale de France, le ms. 16 G VI du Musée britannique et le ms. 782 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

« polytopique », dans le sens d'une « plurilocalisation<sup>38</sup> ». Le miracle du bateleur et de son ours en est un exemple. Il s'agit d'un incident anecdotique qui a eu lieu pendant la croisade de saint Louis outre-mer. L'histoire se passe dans la ville de Coyne (capitale du Sultanat de Roum, aujourd'hui Konya en Turquie), où cohabitent chrétiens et Sarrasins. Exceptionnellement, l'auteur a consacré à cet épisode deux triolets. Le premier constitue un dialogue entre deux personnages chrétiens qui se trouvent dans la foire de la ville et sont scandalisés par le geste indécent de l'ours :

LE II<sup>E</sup> CHRESTIEN

**Cest ours pisse contre la croix,** A  
**il me fait mal de veoir cela.** B

LE PREMIER CHRESTIEN

Il est ainsy, je le congnoys. a  
**Cest ours pisse contre la croix.** A

LE II<sup>E</sup> CHRESTIEN

La figure du Roy des roys a  
y est pendue.

LE PREMIER CHRESTIEN

Las, qu'esse là ? b  
**Cest ours pisse contre la croix,** A  
**il me fait mal de veoir cela<sup>39</sup>.** B

L'animal, puni par le châtement divin, meurt aussitôt ; Brandifer<sup>40</sup>, un païen qui a assisté à la scène, croit à une coïncidence et pour le prouver, il

<sup>38</sup> « Il s'agit là d'un procédé constitutif de l'écriture dramatique des grands mystères, un procédé que l'on dirait polyphonique par référence à l'écriture musicale, mais que nous appelons polytopique, puisque le mouvement général de l'action dramatique est développé à partir d'une plurilocalisation qui conditionne l'organisation simultanée d'actions parallèles et convergentes » (Taku Kuroiwa, Xavier Leroux et Darwin Smith, « Formes fixes : futilités versificatoires ou système de pensée ? », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, op. cit., p. 121–142, cit. p. 125, note 7).

<sup>39</sup> Voir notre édition, fol. 63, v. 2458–2465 ; Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit., p. 112–113.

n'hésite pas à aller lui-même frapper la croix. Toute vie quitte alors sa main et les deux chrétiens s'émerveillent devant ce miracle :

LE PREMIER CHRESTIEN

**Vecy ung miracle evident.** A

LE II<sup>E</sup> CHRESTIEN

**C'est une chose bien exquise.** B

LE PREMIER

Je ne sçay comme on l'entend ; a  
**voecy ung miracle evident.** A

BRANDIFER

Ne sçay que c'est, mais mal m'en prent : a  
ma main toute seiche je advise. b

LE II<sup>E</sup>

**Vecy ung miracle evident ;** A  
**c'est une chose bien exquise<sup>41</sup>.** B

Ces deux triolets révèlent la manière dont Gringore remanie les sources narratives. En effet, celui-ci reprend fidèlement le chapitre XL des *Grandes Chroniques*, « Du miracle qui avint en Turquie » : « Uns jouglerres jouoit d'un ours enmi la ville, devant grant plenté de Sarrazins et de crestiens marcheanz [...]»<sup>42</sup>. Sous la plume de notre dramaturge, cette description se traduit par l'arrivée distincte de deux groupes sur la

---

<sup>40</sup> Nous ne pouvons exclure l'hypothèse séduisante selon laquelle Gringore ferait ici une allusion au roi païen Brandifer de la Chanson de geste *Valentin et Ourson*. Dans la version imprimée de *Mabrien* du cycle du *Renaut de Montauban* de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, un roi géant s'appelle également Brandifer. C'est le nom de l'Autre par excellence. Voir *Valentin et Orson : an edition and translation of the fifteenth-century romance epic*, éd. Shira Schwam-Baird, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011 ; *Mabrian. Roman de chevalerie en prose : édition de Paris, Jacques Nyverd, 1530 (BnF, Rés. Y<sup>2</sup>.75)*, éd. Philippe Verelst, Genève, Droz, 2010. Une étude portant sur le nom du personnage, *Brandifer*, offrirait sans doute la possibilité de tisser un lien entre les chansons de geste et le mystère. Voir Jelle Koopmans, « L'effectivité de la législation sur le théâtre », art. cit., p. 148, note 29.

<sup>41</sup> Voir notre édition, fol. 64v, v. 2520–2527 ; Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit., p. 115.

<sup>42</sup> *Les Grandes Chroniques de France*, éd. cit., p. 115, ch. XL, « Du miracle qui avint en Turquie ».

scène : d'une part, le Turc Brandifer et son ami Billonart, d'autre part, les deux chrétiens. C'est sans doute pour cette raison que le premier triolet est assumé uniquement par le groupe chrétien. Après le premier triolet, Gringore fait dialoguer les deux communautés, et les deux groupes de personnages prennent la parole en alternance jusqu'au deuxième triolet qui est suivi par une série d'événements marquant la fin de cet épisode : Billonart imite l'ours et meurt aussitôt, Brandifer se convertit au christianisme et les chrétiens vont raconter ce miracle à saint Louis qui arrive bientôt. L'intervention de Brandifer dans le deuxième triolet n'est-elle pas un signe de la fusion des acteurs sur la scène ? Elle peut bien être accompagnée d'un un mouvement de Brandifer du côté sarrasin vers le côté chrétien. Le groupe sarrasin disparaît ainsi avec sa conversion et la mort de Billonart. Nous pouvons même imaginer sur scène un mouvement collectif des chrétiens vers le saint roi comme une transition pour préparer le prochain épisode<sup>43</sup>. Grâce à ces deux triolets, ce passage de l'ours n'est plus un épisode isolé comme il l'était dans *Les Grandes Chroniques* mais devient un maillon important dans l'histoire de saint Louis et, bien sûr, un morceau de bravoure divertissant pour les spectateurs.

Passons maintenant au triolet de la scène de l'aumône qui se trouve au premier livre de notre pièce :

LE LADRE

<b>Nous avons tres bien repeu, sire,</b>	<b>A</b>
<b>graces à vostre seigneurie.</b>	<b>B</b>

LE VARLET

Par ma foy, la pance me tire.	a
-------------------------------	---

L'AVEUGLE

---

<sup>43</sup> Ils ne se rencontrent qu'après mille vers environ car les deux chrétiens sont rattrapés par Oultraige, personnage allégorique qui les persécute sans la moindre pitié.

**Nous avons tres bien repeu, sire.           A**

SAINCT LOÏS

Autre chose je ne desire                   a  
que charité soit acomplie.               b

LE LADRE

**Nous avons tres bien repeu, sire.           A**  
**graces à vostre seigneurie.               B**

Mais excusez ma maladie,  
puissant seigneur en bref parfait<sup>44</sup>.

Ce triolet est un discours de remerciement envoyé à saint Louis par le lépreux, l'aveugle et son valet ; il ne correspond à aucun texte précis dans *Les Grandes Chroniques*. La scène de l'aumône dans son ensemble reprend le chapitre LXXVII, « Comment le roy servoit les povres<sup>45</sup> » L'auteur s'inspire sans doute des scènes de pratiques religieuses de la vie quotidienne, en particulier la réunion annuelle de la confrérie des maçons et des charpentiers où notre pièce a été jouée. La réplique de chaque personnage cherche toujours à représenter ses caractères et son statut social. Le jeune roi parle solennellement, alors que le valet rappelle aux spectateurs les figures burlesques de l'aveugle et de son garçon dans le théâtre comique. La scène se trouve originellement au milieu de « La vie de saint Louis » dans *Les Grandes Chroniques*. Dans la pièce de Gringore, cependant, elle est déplacée vers le début et mise en parallèle avec la révolte des barons<sup>46</sup>. Le mécontentement de ces derniers est ainsi justifié : ces hommes attendent du jeune prince la vaillance d'un guerrier et non la dévotion d'un religieux, comme le déclare le duc de Bretagne :

Je croy que Dieu veult qu'i le prie  
et qu'il laisse mondanité.

<sup>44</sup> Voir notre édition, fol. 8, v. 275–282 ; Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit., p. 15.

<sup>45</sup> *Les Grandes Chroniques de France*, éd. cit., p. 195.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 35–40, ch. III, « Comment les barons de France murmurent contre le roy » et ch. IV, « Du descort qui fu entre les barons et le roy ».



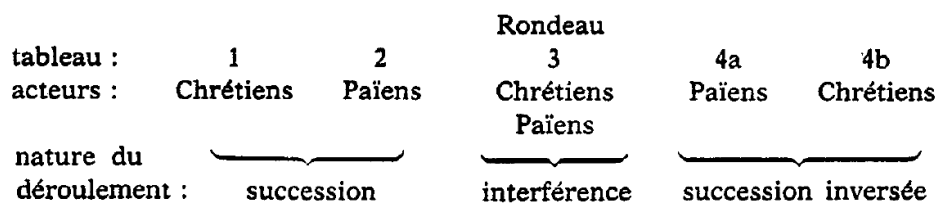
Aux armes n'est point usité,  
 mais en toute bigoterie<sup>47</sup>.

Encore une fois, deux groupes sont présents sur scène : le roi avec les pauvres, face aux trois barons mécontents, à savoir le duc de Bretagne, le comte de la Marche et le comte de Champagne. Dans le passage où se trouve le triolet, les deux groupes ne communiquent pas mais prennent la parole alternativement. Saint Louis reçoit ses invités avec générosité alors que les trois barons les observent et lancent des critiques acerbes. Ce triolet assumé par le « groupe de saint Louis » se trouve dans un des moments de transition, juste après la prise de parole des barons. Cela implique-t-il quelques mouvements scéniques non marqués dans les didascalies ? Nous l'ignorons car les trois barons ne réapparaissent pas tout de suite après le triolet.

Comme les exemples précédents le montrent, Gringore utilise les triolets pour donner corps aux sources et organiser la mise en scène. Parfois, cette organisation dramatique ne se limite pas aux triolets eux-mêmes mais exerce également une influence sur le texte voisin. Dans *La Vie monseigneur saint Loÿs*, nous repérons en effet une structure symétrique construite autour d'un triolet. Ce sont par exemple les triolets des scènes de bataille ou de meurtre où la violence est à son comble. Dans la préface rédigée lors de la réimpression de la première édition de *La Vie monseigneur saint Loÿs* en 1978, Jean-Claude Aubailly a premièrement repéré cette structure chez Gringore et y a consacré des études esthétiques et herméneutiques<sup>48</sup>. Nous reproduisons ici le schéma d'Aubailly qui explique cette structure :

<sup>47</sup> Voir notre édition, fol. 10, v. 351–354 ; Pierre Gringore, *Œuvres complètes de Gringore*, éd. cit., p. 19.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 12, Préface. Pour reprendre notre liste établie plus haut, c'est le triolet du combat des païens et des chrétiens n° 1 : fol. 68v, v. 2686–2693 (éd. 1877, p. 123). Dans cette unique occurrence qu'il étudie dans sa préface, Aubailly insiste sur le lien entre les personnages et les notations temporelles dans chaque tableau. Les chrétiens

Image 1 : La structure symétrique autour d'un triolet<sup>49</sup>

Le triolet, c'est-à-dire le « rondeau » dans le schéma<sup>50</sup>, se situe au milieu de deux séquences symétriques assumées par deux camps adverses, les païens et les chrétiens. Chaque séquence comprend deux tableaux mais l'ordre des tableaux est inversé.

Cette structure, en effet, a pour rôle de faciliter les mouvements scéniques des deux camps adverses qui se croisent pour se battre – c'est le moment où ils vont « chanter » ensemble un triolet – et se séparent après la bataille ou le meurtre. Elle ne trouve pas son origine dans la source : le texte correspondant dans *Les Grandes Chroniques* est une description presque prosaïque de la bataille entre les chrétiens et les Sarrasins<sup>51</sup>. Il s'agit là d'une technique de mise en scène richement exploitée par Gringore.. Il existe encore deux triolets qui respectent cette structure et nous les résumons brièvement dans l'ordre de leur apparition dans le corpus :

*Meurtre de Sultan : fol. 82v–83, v. 3258–3265 (éd. 1877, p. 149)*

---

étant associés au jour et les païens à la nuit, Gringore devient « prophète de la Foi » et « le drame historique devient moralité historique ». Néanmoins, cette structure lui paraît trop prétentieuse pour plaire aux spectateurs ordinaires comme les maçons et les charpentiers.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Aubailly ne distingue pas les triolets « AB aA abAB » des autres rondeaux dans son préface.

<sup>51</sup> *Les Grandes Chroniques de France*, éd. cit., p. 141, ch. LII, « Comment le roy retorna pour le temps » : « Si comme il aprochierent près de terre, il se lancierent en leur anemis ; et les Sarrazins, seetes et darz leur lancierent et gaveloz espesement. Et quant vint à l'aprochier, il les ferirent des glaives et des lances [...]. Furent occis aucuns granz mestres des Sarrazins, si comme l'apostat de Damiete et II amiraus et grant foison de pietaille. »

Le roi veut traiter la paix avec Sultan (Le roy, Sultan).

Les émirs refusent la paix et cherchent à tuer Sultan avec Oultraige (Les Admiraulx – c'est-à-dire les émirs, Oultraige).

Le meurtre de Sultan par les émirs et Oultraige (**Les Admiraulx, Oultraige, Le Soudan**).

Les émirs vont voir saint Louis et Oultraige est content de ce qu'il a fait (Les Admiraulx, Oultraige).

Les émirs négocient avec saint Louis (Les Admiraulx, Le roi).

Les émirs ont assassiné Sultan pour prendre sa place dans la négociation avec saint Louis. Cette structure symétrique aurait facilité ce changement d'interlocuteur. La description de ce meurtre dans *Les Grandes Chroniques* reste quant à elle assez brève<sup>52</sup>.

*Combat des paiens et des chrétiens n° 2 : fol. 153v, v. 6078–6085 (éd. 1877, p. 280).*

La préparation des Sarrasins à la bataille (Le roy de Thune, Oultraige, L'admiral).

La préparation des chrétiens (Phelippe, Chevalerie, L'Eglise).

La bataille (Oultraige, **Phelippe, Chevalerie, L'Admiral, L'Eglise, Le Roy de Thunes**).

Les Français obtiennent la victoire mais veulent quand même faire la paix avec les Sarrasins (Phelippe, Chevalerie, L'Eglise).

Les Sarrasins veulent faire la paix avec les Français (L'Admiral, Le Roy de Thunes<sup>53</sup>).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 153, ch. LVIII, « Comment le Soudan requist le roi de pais » : « Si comme il fu levez du disner, aucuns admiraus li vindrent au devant et li lancierent coutiaus et espées, et le navrerent mortelment, et puis le bouterent contre terre et le detrenchierent en pluseurs pieces devant touz les admiraus de son ost. »

<sup>53</sup> Le personnage allégorique Oultraige s'enfuit dès le début de la bataille (représentée par le triolet). Son absence justifie ainsi la paix conclue par les deux camps adverses. La structure reste quand même symétrique.

Les personnages des deux camps se réunissent pour figurer la bataille sous la forme d'un triolet. C'est un passage qui résume les premiers exploits de Philippe III le Hardi mais qui ne s'appuie sur aucune source précise<sup>54</sup>.

Ces trois triolets qui représentent la bataille ou le meurtre sont construits littéralement par les cris. Nous donnons ici leurs refrains, indiqués par A et B en majuscule pour les situer dans le schéma métrique « AB aA abAB » :

- « Fuyons, fuyons, fuyons, fuyons ! » (A) et « Retirons nous en Damyette. » (B) (combat des païens et des chrétiens n° 1 étudié par Aubailly)
- « Assaillons lay ! À mort, À mort ! » (A) et « Qu'est cecy ? D'ont vient cest Oultraige ? » (B) (Meurtre de Sultan)
- « À mort, à mort, à mort, chennaille ! » (A) et « Prenons vers le montaignes fuyte. » (B) (combat des païens et des chrétiens n° 2)

Dans ces trois cas, l'allitération est remarquable dans A, le premier vers qui débute le triolet. Cette répétition va encore se multiplier par l'effet du refrain, ou éventuellement par l'improvisation des acteurs sur scène pour former un cri collectif.

Nous avons ainsi parcouru toutes les occurrences des triolets « historiques » dans *La Vie Monseigneur saint Loys par personaiges*. Le triolet, qui est une unité poétique en soi, devient un outil très efficace pour la mise en jeu des sources narratives. La fonction du triolet n'est pas purement esthétique, elle est aussi opératoire, car sa présence nous renseigne sur une possibilité de mise en scène non indiquée par les didascalies. L'histoire sous la plume de Gringore est réinventée, réorganisée suivant un canevas dramatique, et dotée d'un nouveau

---

<sup>54</sup> *Les Grandes Chroniques de France*, t. 8, *Philippe III le Hardi, Philippe IV le Bel, Louis X Hutin, Philippe V le Long*, éd. Jules Viard, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1937.

pouvoir sur les spectateurs grâce aux techniques des « meneurs de jeu » et des « fatistes ».