MEDEDELINGEN DER KONINKLIJKE NEDERLANDSE
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN, AFD. LETTERKUNDE
NIEUWE REEKS - DEEL 25 - No. 2

ÉTUDE SUR LES FORMES MÉTRIQUES DU MYSTÈRE DU VIEIL TESTAMENT

W. NOOMEN

N.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERS MAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM - 1962

AANGEBODEN IN DE VERGADERING VAN
9 OKTOBER 1961

AVANT-PROPOS

Les compositions dramatiques du 15e siècle connues sous le nom de Mystères présentent en général une grande richesse de formes métriques. Les conditions précises de l'emploi de ces formes ont été cependant peu étudiées. Il est vrai qu'au début de ce siècle il a paru une série de thèses allemandes (surtout à Greifswald, sous la direction de E. Stengel) qui, s'occupant de la langue de divers mystères souvent inédits, discutent parfois aussi des questions de versification et donnent des relevés, mais ces études ont dans la plupart des cas un caractère très fragmentaire. En général, elles ne font attention qu'aux formes «fixes», parfois aussi à d'autres «metrische Künsteleien», de sorte que la perspective statistique, reposant sur des dénombrements complets et base d'un jugement d'ensemble, fait défaut. Récemment nos connaissances dans ce domaine ont été considérablement enrichies par la publication de la belle édition du *Mystère de la Passion* de Jean Michel, due à M. O. Jodogne (Gembloux, 1959). Cette édition est en effet précédée d'un relevé exhaustif de la disposition des rimes, avec des indications sur les situations où elles apparaissent. D'autre part, le livre précieux de H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au 15e siècle*, Paris, 1908, contient de nombreuses références aux compositions dramatiques, mais n'offre pas une vue d'ensemble sur la technique spécifique de ce genre de textes.

Dans ces conditions il nous a paru intéressant d'étudier l'emploi des mètres et la disposition des rimes dans un mystère déterminé. Que nous ayons choisi le *Mystère du Vieil Testament* plutôt qu'un autre texte, tient surtout à la circonstance que les critiques le considèrent quasi unanimement comme une compilation de pièces d'âges et d'auteurs différents. Nous avons donc des chances d'être confronté avec des techniques différentes. D'autre part, l'étude des formes métriques est susceptible de contribuer à la solution du problème de la composition du texte.

Une étude métrique de notre texte a été ébauchée par H. Hess, dans *Studien zum Mistere du Viel Testament* (Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie, Heft 11, Frankfurt-am-Main, 1936, 26–47). L'auteur prend son point de départ dans une division du Mystère faite d'après les sujets traités; les tranches qu'il découpe dans le texte sont d'une trop grande étendue pour que la réalité de la composition ne risque d'être masquée. En outre il mêle constamment les plans descriptif–«synchronique» et chronologique–génétique, de sorte que

son chapitre fait une impression confuse. Enfin, les interprétations qu'il donne sont souvent assez superficielles et impressionnistes; elles ne se basent jamais sur la discussion d'exemples précis. Aussi l'intérêt de la thèse de Hess réside-t-il surtout dans la pièce de résistance de son travail, le long chapitre (pp. 48–126) où il examine le Mystère en tant que témoignage d'une civilisation en déclin.

En menant nos recherches, nous nous sommes placé à un double point de vue. Notre premier but a été de présenter les matériaux dans toute leur étendue, en tenant compte des aspects formels aussi bien que statistiques. La première partie de notre étude en est le résultat: on y trouvera les relevés des mètres et des combinaisons des rimes, ainsi que leur répartition sur l'ensemble du texte. Cet exposé analytique sera suivi d'un aperçu synthétique de la technique de chacune des parties que nous aurons cru pouvoir distinguer dans le Mystère. Dans la deuxième partie notre point de vue sera autre: nous y étudierons le rendement des formes métriques par rapport au contenu qu'elles sont chargées d'exprimer. En nous plaçant ici aussi sur un plan strictement synchronique, nous essayerons de dégager les principes auxquels obéit la technique de la versification dramatique de notre texte.

Nous faisons précéder ces deux parties d'une introduction contenant les préliminaires de notre étude.

INTRODUCTION ET REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Le texte du *Mystère du Vieil Testament* a été conservé dans 3 éditions anciennes, dont le Baron de Rothschild a donné une description dans l'introduction de son édition du Mystère [1]). Comme les cotes des exemplaires conservés à la Bibliothèque Nationale ont changé depuis que Rothschild s'en est occupé, nous donnons ici les nouvelles cotes:

A. *Le Mistere du Viel Testament*..., imprimé par Pierre Le Dru, Paris, s.d. (vers 1500). Yf Réserve 11.

B. *S'ensuit le Mistere du Viel Testament*..., imprimé par la Veuve Trepperel et Jehan Jehannot, Paris, s.d. (vers 1520). Yf Réserve 102–103.

C. *Le tresexcellent et sainct Mystere du Vieil Testament*..., imprimé par Jehan Real, Paris, 1542. Yf Réserve 66 (d'autres exemplaires: 67, 68).

On connaît également quelques éditions partielles, qui apportent parfois des changements plus ou moins considérables au texte:

D. *Le Sacrifice d'Abraham par Personnages*, imprimé par la Veuve Trepperel et Jehan Jehannot, s.d. (vers 1520).

E. *Le Sacrifice de Abraham a huyt Personnages*, imprimeur anonyme, s.d. (1539).

F. *Le Sacrifice de Abraham a huyt Personnaiges*, imprimeur anonyme, s.l.n.d. (1539?). B.N. Yf Réserve 2901.

G. *Moralité de la Vendition de Joseph*..., imprimeur anonyme, Paris, s.d. (vers 1538). B.N. Yf Réserve 28.

H. *L'hystoire de saincte Susanne*..., imprimeur anonyme, Troyes, (vers 1625). B.N. Ye Réserve 2980.

L'édition Rothschild reproduit le texte A. Une collation rapide que nous avons faite sur 45 passages totalisant environ 2000 vers, montre que la reproduction est assez correcte et que les leçons abandonnées se trouvent le plus souvent dûment consignées dans l'apparat critique. Les données concernant les textes B et C n'ont pas la même exactitude: l'éditeur n'a donné qu'un choix de variantes (cf. *Introduction*, Tome I, p. xxxv) et a laissé délibérément de côté les variantes purement orthographiques. Or, en dehors de ces omissions volontaires, il y en a d'autres. Parfois enfin, Roth-

[1]) *Le mistère du Viel Testament*, publié .... par le Baron James de Rothschild, 6 vol., *S.A.T.F.*, Paris, 1878–1891.

schild attribue telle variante de tel texte à un autre texte [1]). Si, pour une étude linguistique du texte, une vérification soigneuse semble donc s'imposer, une étude de la distribution et de l'utilisation

---

[1]) Nous faisons suivre le résultat de notre collation rapide et partielle, en laissant de côté, pour B et C, les variantes orthographiques.

Vol. I. Vers 28 C Sa place aura dessoubz; 53 C tierce en fin; 75 A resonnaut; 85 *rubrique* B autres ensuivant et dit; 87 A voz; 545 A menous; 961 C De l'armonie celestine; 968 *rubrique* B *om.* semblablement; 3215 C Ne ja le ciel; 3223 C *donne aussi* des semblables; 3225 *avant ce vers :* ABC Adam; 4303 C preeminence; 4956 C enragé; 5654 B scaroit, *contr. à ce que dit la Note;* 5666 *rubrique* B Noel; 5675 B meilleur; 5736/7 C *intercale* Il est tout bon, tout juste et tout parfaict; 6159 C sors de l'arche; 6877 C perdons temps icy; 7156 C Roy je n'estois; 7159 C Aussi vaincus et par divers assaulx; 7163 *rubrique* B *om.* des Elamites; 7169 *rubrique* B Le .i. chevalier; 7179 B que; 7864 B ce point bien veu; 8378 C Las Abraham; 8383 B Ma viellesse; 8394 C m'amye et dame debonnaire; 8398 C ami begnin, courtoys et doulx; 8410 B Content suis qu'elle, C *om.* el; 9361 C Par quoy; 9363 C *om.* sa.

Vol. II. Vers 10605 ABC De la terre c'est tout le gouverneur *(ce qui rend superflue la correction apportée dans le texte par R.);* 10607 *rubrique* B *om.* commence; 10615 *rubrique* B *om.* commence; 10631 C qui luy; 11462 AC optemperer 11476 C s'acroist; 11488 A droys; 12725 A augmentacion; 12727 B substancion; 12740 C ne le feroye; 12755 A surmontes; 12939/40 C *intercale* Je congnois cest effect total; 14075 AB destrnit; 14768/9 C *intercale* Marry je suis que je le feis; 14900 C *om.* bien; 14907 A impartir; 14961 A innoscent; 15164 A mourceau; 15165 C ou blasme; 15173 C la chose est vraye; 15177 C grans peres; 15198 A sollempuité; 15837 B transitoire; 15854 B Je trouveray; 17551 A noz; 17561 C trouver les bons appetis; 17562 C Du pastunes ou meinerons; 17564 B *om.* vous.

Vol. III. Vers 17568 C choses; 17569 C Qui; 18517 A avon; 18524 A fut ve; 18527 B felicité; 18532 C Mon amy de ce vous certifie; 18549 C Je regarde et congnois; 20632 C Je vous prye; 20639 C Je le vous y rendray; 21613 A enfaus; 21614 A passerout; 21615 C je prie Dieu; 21620 B premiers hommes; 21621 A metton; 21628 A plusienrs; 21648 ABC qui; 23097 Cela *manque dans AB, non dans BC;* 23102 A avecqns; 24710 B fort penetrative; 24713 AC ebrien, B ebrieu; 24714 A voyr, B voy; 24716 C Qu'onque de pierre eaue ne sortit; 25875 ABC Vous; 25895 C *om.* Se; 25898 C Que plus haultement; 25899 C *om.* plus; 25912 *rubrique* ABC Aaron; 26045 C pervers, malings et attentifz; 27110 C chacun de vous.

Vol. IV. Vers 27121 A tranerser; 28765 C veult; 28771 B Le roy aura sur; 28772 A leur; 28776 *La note ne s'explique pas : il y a bien* trouvera; 28779 *rubrique* A Sammel; 28792–3 *Omission d'un vers qui se trouve dans ABC :* Mais alors il ne te orra point; 30361 AC couvy; 30363 *La note ne s'explique pas : il y a bien* esté; 33034 A Banavyas; 33068 A frequentans; 34231 ABC n'ayez; 35887 BC paieray; 35897 C n'apert; 35903 *La note ne s'explique pas : il y a bien* discord rancune; 35915 B atrempeement; 35923 *rubrique* B Le .ii. parent; 36531 A couclusion; 36533 AB regnom.

Vol. V. Vers 36554 B *om.* le; 37840 B sapience; 37846 ABC tous; 38691 B comment va; 39699 B *om.* le; 39704 AB tresparse; 39707 A nuytamment; 39718 A conguoistre; 41818 A frpappoie; 41828 AC s'enquierent, B s'enquiert; 41843 Anobla; 41856 A trinmphant; 42318 A beaucop; 42325 A beaucop.

Vol. VI. Vers 44328 B special; 45093 A desdaiug; 46362–3 *manquent dans ABC; la numérotation de l'édition n'en tient d'ailleurs pas compte;* 46388 A ventilaut; 46783–4 ABC *intercalent* Ou je demoure par puissance; 46799 ABC salut et dilection; 46839 ABC Suse nostre cité; 46848 *lire :* qui est cause; 46868 A deromps; 46869 ABC De ce viel sac; 46870 ABC desvestiray; 47852 B o villaine, *ce qui est la bonne leçon;* 48013 A trouudray; ABC marchant; 48257 *rubrique* A juifz; 48810 B s'en fault; 49107 C l'aye; 49323 ABC et tien sera.

des formes métriques s'accommode sans difficulté de l'édition dont nous disposons.

Pour «faciliter la lecture et les recherches», l'éditeur a divisé le long texte du Mystère (49386 vers) en 45 chapitres. En établissant cette division il a été guidé par des critères divers:

1. Les éditions séparées du *Sacrifice d'Abraham* (D, E, F), de la *Vendition de Joseph* (G) et de l'*Hystoire de saincte Susanne* (H) lui ont fourni le début et la fin du chap. 17, le début du chap. 23, la fin du chap. 26, et la fin du chap. 41.

2. Pour la deuxième partie du Mystère (à partir de Job, v. 36536) le texte indique lui-même la fin de l'épisode: il y a quelques vers s'adressant aux spectateurs et marquant la fin du spectacle. C'est le cas pour la fin des chap. 37, 39, 41, 42, 44, 45. D'autre part, le chap. 40 est incomplet.

3. Parfois aussi, quelques vers appartenant au dialogue contiennent une invitation à aller se reposer, à aller dîner, invitation qui s'adresse aux spectateurs autant qu'aux acteurs, et qui marque sans doute la fin d'une journée ou d'une demie journée. C'est le cas à la fin des chapitres 21, 23, 25, 28, 32, 33, 43.

4. Dans d'autres cas, c'est la rime qui lui offre les critères.

a. Dans le Tome I, Rothschild a introduit une coupe là où il y a une «interruption des rimes qui sont complètes à la fin d'un couplet au lieu de passer d'un couplet à l'autre» (p. xxxv). Ainsi le chap. 2 se termine sur une rime plate complète [1]; le chap. 4 sur une ballade; les chap. 6 et 7 sur un schéma qui combine le quatrain *abab* avec le groupe conclusif *bcc*; le chap. 15 sur un sixain heptasyllabique. L'éditeur mentionne probablement à tort ici le chap. 1, dont le quatrain final latin, il est vrai, ne rime pas avec le premier vers du rondeau qui ouvre le chap. 2, mais dont le dernier vers français (961) rime bien avec le premier vers du rondeau: *celestine* : *digne*. Il est probable qu'il ne faut pas tenir compte de cet hymne latin, à propos duquel une rubrique affirme qu'il est chanté par les anges au moment où Dieu remonte en Paradis: *Adoncques doivent monter Dieu et ses Anges en Paradis chantant melodieusement* (après le v. 961). Une rubrique en latin répète: *Tunc cantant Angeli simul.* Nous retrouvons ici exactement le cas des vers 216/221, qui riment *plaisir* : *desir*, mais entre lesquels est intercalé également un hymne latin, chanté par des anges, et précédé d'une rubrique latine semblable: *Tunc simul*

[1]) Le mot *Entendue* au début du vers suivant est sans doute dû au hasard. Ou serait-ce une rime enchaînée, puisque le dernier mot du chap. 2 est *deceue?*

cantant Angeli. La rubrique en français qui précède le tout nous renseigne cependant mieux sur la fonction de cet hymne: après les louanges adressées à Dieu par la hiérarchie céleste, elle prescrit: *Adoncques se doit resonner une melodye en Paradis.* Les deux hymnes chantés en chœur ont le caractère d'un «intermède» musical, qui n'a pas de lien organique avec le dialogue. Par conséquent, la coupe à la fin du chap. 1er n'est pas assurée par la rime. Dans les autres Tomes, Rothschild n'a pas donné d'indications, mais nous trouvons des situations analogues à la fin des chap. 30, 31, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 44, dont d'ailleurs plusieurs ont déjà été délimités d'une autre façon (voir sous 1, 2 et 3). Le chap. 29 entre également dans cette catégorie, quoique les rimes plates sur lesquelles il se termine ne soient pas complètes: il y a un vers orphelin à la fin. La fin du chap. 32 semble ne pas rimer avec le début du chap. 33, quoiqu'il s'agisse d'un long passage en octosyllabes à rimes plates. Or, il n'est pas impossible qu'il faille corriger le mot à la rime du premier vers du chap. 33 en *considerons* (les textes donnent *considerez*); la rime plate se trouverait alors rétablie et cette fin de chapitre, marquée d'ailleurs déjà par un autre moyen (voir sous 3), rentrerait dans une autre catégorie (voir sous 5).

b. L'éditeur distingue ensuite les rimes «qui sont répétées de façon à ce que les acteurs puissent à volonté s'arrêter ou continuer la représentation». Les trois passages qu'il cite éclaircissent un peu cette définition assez obscure. Le chap. 3 se termine en *abab*, le chap. 4 débute par des rimes plates *bbccdd etc.;* c'est en effet la rime *b* qui est redoublée au début du passage des rimes plates. La même procédé se trouve aux chap. 25/26. Rothschild cite alors (à tort, voir plus loin) la fin des chap. 5 (qui se termine par une ballade, le chap. 6 commençant par *abab*) et 10 (se terminant sur des rimes plates ... *xxyyz*, dont le *z* rime avec le quatrain *abab* du chap. 11). De plus, il peut arriver, selon Rothschild, «qu'il n'y ait, par suite d'une omission volontaire ou involontaire, que trois rimes au lieu de quatre et que, par conséquent, l'un des chapitres reste incomplet d'un vers». Il cite la fin du chap. 8, qui se termine par ... *xxyyz*, *z* rimant avec l'*aabbcc etc.* du chap. 9, dont l'*a* est évidemment doublé; la fin du chap. 12, où la situation est exactement pareille à celle du chap. 10 précédemment cité; et la fin du chap. 13, qui se termine encore par des rimes plates ... *xxyyz*, mais qui riment avec les décasyllabes *aabaab* du chap. 14. Cette catégorie est d'une extrême fragilité. En somme, le critère de Rothschild: répétition d'une rime, n'est applicable que dans un passage à rimes plates; en effet, la forme caractéristique d'une réplique en rimes plates est *ab*, ou *abbc*, *abbccd* etc., forme qui, au

début ou à la fin d'un chapitre comporterait un vers orphelin. C'est pourquoi on peut considérer la rime comme répétée au début des chap. 4 et 9, mais non pas aux chap. 5/6, où il y a rencontre de formes complètes, ni aux chap. 10/11, où le chap. 10 se serait terminé sur un vers orphelin si le quatrain suivant n'avait pas été là. Dans ce dernier cas nous avons une transition, très normale dans notre texte, entre un passage en rimes plates et un passage en quatrains; cette transition, nous l'avons aussi à la limite des chap. 12/13 et 13/14.

5. Parfois enfin la coupe semble avoir été faite d'après le contenu même.

Ces divisions ne correspondent pas nécessairement à des interruptions dans la représentation, quoiqu'il paraisse difficile, affirme Rothschild (Tome I, xxxvi–xxxvij), que celles-ci se soient faites «ailleurs que dans les endroits où nous avons marqué un repos». Elles sont encore moins pertinentes lorsqu'il s'agit de délimiter, dans la masse des 49386 vers, les parties qui correspondent aux mystères primitifs indépendants dont la réunion forme le *Mystère du Vieil Testament*. En effet, aucun signe extérieur dans le texte n'indique les endroits où le compilateur est intervenu, de sorte qu'en somme, seul le critère mentionné sous 2 a suffisamment d'objectivité pour offrir une sérieuse possibilité d'opérer quelques coupes dans le texte. En y ajoutant la fin du chap. 7, dont les derniers vers ont le caractère d'une conclusion, j'arriverais volontiers au groupement provisoire suivant: 1–7, 8–37, 38–39, 40, 41, 42, 43–44, 45.

Les considérations de Rothschild sur les auteurs sont assez sommaires:

1. Se basant sur le nombre des syllabes du nom *Abram/Abraham*, il arrive à la conclusion que les chap. 16 et 17 sont d'un autre auteur que les chap. 14 et 15. En effet, au début du chap. 16 (vv. 8661–3) Abraham change de nom; dans la partie qui dans ce chapitre précède ce changement on l'appelle en effet *Abram* (8378, 8428, 8482, 8648, 8663, sauf 8553 qui a *Abraham*), ainsi que dans le chap. 13 (voir Tome I, vi). Par contre, les chap. 14 et 15 comptent le nom du patriarche comme trissyllabique, malgré les apparences du texte A. Les chap. 14 et 15 peuvent donc bien avoir eu un autre auteur que les chap. 13 et 16 [1]).

2. Après Gaston Paris et Gaston Raynaud (Introduction au *Mistère de la Passion* d'Arnoul Greban), Rothschild émet l'hypo-

[1]) L'affirmation de Rothschild à la page lxxxv du tome I semble contredire cette argumentation; il est probable qu'il s'agit d'un lapsus de sa part.

thèse que les chapitres 1 à 8 (jusqu'au vers 4969) seraient dûs à Arnoul Greban. Celui-ci a fait précéder son *Mystère de la Passion* d'un épisode intitulé *Creacion Abregee*, et qui résume justement ces 8 chapitres. En outre, le ms. de Troyes, contenant un remaniement de la *Passion* de Greban, commence par les vers 1–1257 de notre mystère, légèrement retouchés ça et là. L'expression *Creacion Abregee* laisserait entendre que Greban aurait composé un mystère plus développé. Faisons observer cependant que le terme en question n'implique nullement l'existence d'une version longue de la main du même auteur. En composant son *Abregé*, Greban entendait donner un «support» à son œuvre, la *Passion*, qui commence par les lamentations d'Adam dans les limbes: il lui fallait donc bien rappeler brièvement les événements depuis la création jusqu'à la mort d'Adam, en les centrant sur le problème théologique du péché. En outre, alors qu'on peut relever de nombreuses concordances entre les chapitres 1 et 2 d'une part et le texte de Greban (même le texte imprimé, qui n'est pas celui du ms. de Troyes) de l'autre, les chapitres suivants ne présentent plus rien de commun avec la *Creacion Abregee*. La seule conclusion qu'on puisse tirer de ces faits, c'est qu'il existe une concordance frappante entre les chap. 1 et 2 (ou plus exactement, les vers 1–1257) du *Mystère du Vieil Testament* et le *Prologue* de la *Passion* de Greban et que par conséquent il est permis de penser qu'ils sont l'œuvre du même auteur, sans d'ailleurs préjuger la question de la priorité de Greban ou d'un anonyme. De toute façon nous pouvons isoler les chap. 1 et 2 jusqu'au vers 1257.

3. Il y a différence entre le chap. 27 et le chap. 28 pour le féminin du mot *ebrieu* (ou *ebrien*): le chap. 27 a *ebrienne*, le chap. 28 a *ebree*. Le nom de Moïse donne lieu à une observation analogue: l'auteur du chap. 27 le compte pour 3 syllabes, l'auteur du chap. 28 pour 2 syllabes, sauf dans quatre passages, qui ont peut-être été remaniés (voir Tome III, xcv).

4. Les chap. 32 à 38 se distinguent des autres par le fait que les finales *-ee*, *-ie* (*-ye*), *-ue*, ne sont comptées que pour une syllabe, même là où il n'y a pas d'élision (Tome IV, xix–xx). D'autre part, les mères qui plaident devant Salomon portent les noms de Thamar et de Jezabel dans le chap. 36, de Achilla et de Vesca dans le chap. 37. Tout cela semble indiquer un auteur différent pour 36 et 37.

5. Le chap. 42 semble se diviser en 2 parties: outre quelques particularités qui sont facilement attribuables à un copiste, Rothschild cite le fait que dans la première partie (avant le vers 43200 environ), le *e* muet n'est pas compté dans la mesure, lors même

qu'il n'est pas élidé; il en est autrement dans 2 passages de la 2e partie. La question mérite d'être étudiée de plus près.

6. Le chap. 45 «se compose de deux fragments très maladroitement juxtaposés. Le premier est un morceau pris dans un drame d'Octavien, aujourd'hui perdu; le second est le *Dit des Sibylles*, ouvrage bien connu, qui ne présente aucunement le caractère dramatique» (Tome VI, lxiii–lxiv).

Sur la base de ces considérations nous devons tenir compte de la possibilité d'un changement d'auteur entre les chap. 2/3, 13/14, 15/16, 27/28, 31/32, 36/37, 38/39, 42a/42b, 45a/45b.

Le groupement esquissé ci-dessus se modifie donc de la façon suivante: 1–2, 3–7, 8–13, 14–15, 16–27, 28–31, 32–36, 37, 38, 39, 40, 41, 42a, 42b, 43–44, 45a, 45b.

Outre une division en chapitres, l'éditeur a introduit une ponctuation et des majuscules. Il a imprimé en petites capitales les noms des personnages, en italiques les indications scéniques, ainsi que les passages du texte qui sont en latin. Les «scènes» sont souvent marquées par un grand interligne. En outre, il a parfois marqué par des moyens typographiques certaines particularités regardant la technique de la versification: les rondeaux et les ballades, notamment, sont imprimés espacés, ainsi que certains refrains; parfois aussi il utilise un grand interligne pour indiquer le début et la fin d'une strophe. Les éditions ABC ne connaissent pas ces moyens. Le seul signe qu'emploient les textes est le signe ¶, dont l'utilisation est assez générale pour les indications scéniques. Les formes strophiques se remarquent à peine dans les éditions: A marque la ballade 13160–201 par un grand interligne entre les strophes (non pas entre la ballade et le contexte!), B marque la ballade 39896–930 par une lettre ornée au début de la première strophe, et par le signe ¶ au début de chacune des autres strophes; C marque d'un ¶ les 2e et 3e strophes, ainsi que l'envoi des ballades 3196–223 et 4292–333. Le seul passage en prose de notre texte est marqué par le même signe dans les trois éditions. Les éditions partielles présentent un aspect à peu près semblable; il n'y a que G qui, dans le passage intercalé après le vers 17082 de l'édition Rothschild marque les sixains d'une façon assez régulière par ¶. Quant aux strophes et passages hétérométriques, chacun des vers commence à la ligne; l'édition de Rothschild en donne une image fidèle.

Les éditions anciennes fournissent donc peu de renseignements sur les divisions strophiques et les autres groupements métriques du texte.

PREMIÈRE PARTIE

LES FORMES MÉTRIQUES DANS LE MYSTÈRE DU VIEIL TESTAMENT. ÉTUDE STATISTIQUE

I. LES COMBINAISONS ISOMÉTRIQUES

1. *L'octosyllabe*

Le vers-type des compositions dramatiques du 15e siècle est toujours l'octosyllabe. Quant à la disposition des rimes cependant, Chatelain fait remarquer (p. 84–5) qu'il faut «distinguer soigneusement les compositions du 14e siècle et celles qui ont été remaniées à partir de 1450. La fréquence décroissante de la rime plate au profit du quatrain à rime croisée, qui se décèle déjà chez Greban, s'accuse davantage à mesure que nous arrivons à G. Flameng, à Jacques Milet, au chanoine Pra, à Chevalet etc.»

La proportion des rimes plates dans les diverses parties du *Mystère du Vieil Testament* est très inégale, elle varie de 1 à 100 %; pour les autres dispositions d'octosyllabes (je ne compte pas les formes fixes d'origine lyrique, ni les octosyllabes combinés avec des petits vers) ces chiffres sont de 0 à 72 %.

Les tables qui vont suivre rendent compte de la fréquence des diverses structures métriques groupant uniquement des octosyllabes, à l'exception des formes à refrain, qui feront l'objet d'un chapitre spécial. La délimitation des groupes métriques n'a pas toujours été facile. Comme ni la phrase, ni la réplique, bien souvent, ne tiennent compte des limites d'un groupe métrique, nous avons fait intervenir le moins possible les critères de la syntaxe ou du dialogue. P.e. dans cette réplique d'Eve, précédée et suivie de quatrains *abab*[8] prononcés par Adam, nous avons compté trois quatrains croisés:

Amy, j'ay sceu et entendu
Pourquoy Dieu nous le voult deffendre,
Car par ce nous sera rendu
Tout bien pour divin fait comprendre,
Et, ce ne fust pour vous attendre,
Je fusse ja au ciel lassus,
Mais tel honneur vous vueil bien rendre,
Comme a mon amy; au surplus,
Tenez, mengez sans tarder plus,
Puis nous irons entre nous deux,
Car nous aurons telles vertus
Que nous serons comme deux dieux.
1152–63

De même, dans le passage suivant nous avons compté 2 quatrains croisés:

ADAM: Mes enfans, allez presenter
Sacrifices, ainsi que j'ay dit;
Que Dieu les vous vueille accepter!

ABEL: Pere, g'y voys sans contredit.
CAYN: Allon, puis que c'est vostre esdit,
Car vous y estes bien bouté.
DIEU: Haa! Cayn, douloureux mauldit,
Bien voy ta faulce voulenté; etc.
2335–42

Nous basant, dans la mesure du possible, uniquement sur la succession même des rimes, nous avons essayé de dégager les unités les plus petites possibles. Ainsi, lorsque nous avons rencontré des successions comme celle-ci: *ababbbcbbcccdccddede*[8], nous avons appliqué la division suivante: *abab bbcbbc ccdccd dede*. Nous n'avons enregistré les combinaisons de ces unités élémentaires que dans les cas suivants: a) Lorsqu'il y a retour d'une rime; p.e. *aabaabbbabba*[8] a été compté comme un douzain, non comme deux sixains. b) Lorsqu'un groupe de vers, présentant un caractère strophique (du point de vue de la forme ou du contenu) ne rime ni avec le vers précédent ni avec le vers suivant; p.e. *aabaabbbcc*[8] (3005–24), dizain qui, répété sur des timbres différents, constitue une réplique de caractère monologué, ne rimant pas avec les répliques environnantes. c) Lorsqu'un groupe de vers présentant un caractère strophique du point de vue du contenu est encadré de vers d'un nombre différent de syllabes; p.e. la réplique *aabaabbbcbbc*[5] (18557–68) est précédée d'une réplique en décasyllabes et suivie d'une réplique en octosyllabes: je l'ai comptée comme un douzain.

Le tableau I donne, pour chacun des chapitres, le chiffre absolu (sauf erreur et omission) des octosyllabes (col. 3) et des dispositions dans lesquelles ils se rencontrent (col. 4–15). Les colonnes 1 et 2 indiquent respectivement les numéros des chapitres et le nombre total des vers de chacun des chapitres. Dans le tableau II les mêmes données sont exprimées en % du nombre total des vers par chapitre. Pour simplifier les calculs les pourcentages ont été arrondis sur les nombres entiers; cette méthode entraîne, il est vrai, une certaine imprécision, mais celle-ci n'est pas de nature à influencer les conclusions. Si le nombre des vers, pour une disposition donnée, reste inférieur à ½ % du total, sans cependant être zéro, le tableau porte une + au lieu d'un chiffre.

Les rimes plates

Parmi les rimes plates nous n'avons pas seulement compté les successions *aabbccdd*..., dans lesquelles les répliques découpent des tranches du type *abbccd*..., mais aussi le couplet *aa* et les combinaisons *ab*, *aab*, *abb*, qui servent de transition entre des

TABLEAU I

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Chapitre	Nombre de vers	Total octosyllabes	Rimes plates	Autres formes	Quatrains	Cinquains	Sixains	Septains	Huitains	Neuvains	Dizains	Onzains	Douzains	Treizains
1	965	542	8	534	510	—	24	—	—	—	—	—	—	—
2	329	265	29	236	200	—	36	—	—	—	—	—	—	—
3	588	478	214	264	100	100	36	—	8	—	20	—	—	—
4	802	640	210	430	252	75	30	—	16	—	10	11	36	—
5	539	410	174	236	132	10	54	—	8	—	20	—	12	—
6	475	431	228	203	96	35	36	—	24	—	—	—	12	—
7	593	483	191	292	96	30	72	—	—	—	50	44	—	—
8	678	489	407	82	60	10	12	—	—	—	—	—	—	—
9	680	665	593	72	40	20	12	—	—	—	—	—	—	—
10	517	509	477	32	32	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	441	433	421	12	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	281	264	256	8	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—
13	256	256	228	28	28	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	717	628	382	246	172	30	48	—	—	—	—	—	—	—
15	506	474	354	120	52	30	30	—	8	—	—	—	—	—
16	997	948	780	168	80	35	42	—	—	—	—	11	—	—
17	1234	969	606	363	208	10	102	—	16	—	—	—	24	13
18	851	665	465	200	144	20	36	—	—	—	—	—	—	—
19	1255	1097	689	408	296	40	72	—	—	—	—	—	—	—
20	1366	1064	785	279	192	45	42	—	—	—	—	—	—	—
21	1122	851	521	330	224	30	66	—	—	—	10	—	—	—
22	651	599	350	249	172	35	42	—	—	—	—	—	—	—
23	1723	1551	912	639	452	60	108	7	—	—	—	—	12	—
24	959	879	557	322	256	30	24	—	—	—	—	—	12	—
25	2124	1952	1472	480	364	60	48	—	8	—	—	—	—	—
26	975	950	614	336	208	50	60	—	8	—	10	—	—	—
27	1481	1481	1222	259	204	25	30	—	—	—	—	—	—	—
28	1635	1477	1138	349	240	35	66	—	8	—	—	—	—	—
29	1156	1130	1098	32	32	—	—	—	—	—	—	—	—	—
30	1217	1217	1174	43	20	5	18	—	—	—	—	—	—	—
31	1052	1022	975	47	16	25	6	—	—	—	—	—	—	—
32	636	618	610	8	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—
33	1558	1558	1558	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
34	1560	1560	1504	56	16	40	—	—	—	—	—	—	—	—
35	1142	1106	1086	20	8	5	—	7	—	—	—	—	—	—
36	1185	978	378	600	520	10	54	—	16	—	—	—	—	—
37	1681	1356	862	494	460	10	24	—	—	—	—	—	—	—
38	608	500	262	238	192	10	12	—	24	—	—	—	—	—
39	1313	1151	911	240	196	20	24	—	—	—	—	—	—	—
40	1840	1552	1048	504	392	15	72	7	—	18	—	—	—	—
41	2166	1878	1377	501	436	5	18	42	—	—	—	—	—	—
42a	1345	1132	916	216	156	—	60	—	—	—	—	—	—	—
42b	1126	879	722	157	88	—	—	21	48	—	—	—	—	—
43	2048	1548	1164	384	280	5	18	—	48	9	—	—	24	—
44	1886	1417	1214	203	176	—	—	—	—	27	—	—	—	—
45a	887	749	385	364	296	30	30	—	8	—	—	—	—	—
45b	240	116	34	82	64	10	—	—	8	—	—	—	—	—

TABLEAU II

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Chapitre	Nombre de vers	Total octosyllabes	Rimes plates	Autres formes	Quatrains	Cinquains	Sixains	Septains	Huitains	Neuvains	Dizains	Onzains	Douzains	Treizains
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
1	100	56	1	55	53	—	2	—	—	—	—	—	—	—
2	100	81	9	72	61	—	11	—	—	—	—	—	—	—
3	100	80	36	44	17	17	6	—	1	—	3	—	—	—
4	100	80	26	54	31	9	4	—	2	—	1	1	5	—
5	100	76	32	44	25	2	10	—	1	—	4	—	2	—
6	100	90	48	43	20	7	8	—	5	—	—	—	3	—
7	100	81	32	49	16	5	12	—	—	—	8	7	—	—
8	100	72	60	12	9	1	2	—	—	—	—	—	—	—
9	100	98	87	11	6	3	2	—	—	—	—	—	—	—
10	100	98	92	6	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	100	98	95	3	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	100	94	91	3	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
13	100	100	89	11	11	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	100	87	52	34	23	4	7	—	—	—	—	—	—	—
15	100	94	70	24	10	6	6	—	2	—	—	—	—	—
16	100	95	78	17	8	4	4	—	—	—	—	1	—	—
17	100	78	49	29	17	1	8	—	1	—	—	—	2	1
18	100	79	55	24	17	2	4	—	—	—	—	—	—	—
19	100	88	55	33	24	3	6	—	—	—	—	—	—	—
20	100	77	57	20	14	3	3	—	—	—	—	—	—	—
21	100	75	46	29	20	3	6	—	—	—	1	—	—	—
22	100	92	54	38	26	5	6	—	—	—	—	—	—	—
23	100	90	53	37	26	3	6	+	—	—	—	—	1	—
24	100	91	57	34	26	3	3	—	—	—	—	—	1	—
25	100	92	69	23	17	3	2	—	+	—	—	—	—	—
26	100	97	63	34	21	5	6	—	1	—	1	—	—	—
27	100	100	83	17	14	2	2	—	—	—	—	—	—	—
28	100	91	70	21	15	2	4	—	+	—	—	—	—	—
29	100	98	95	3	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
30	100	100	96	4	2	+	1	—	—	—	—	—	—	—
31	100	97	93	4	2	2	1	—	—	—	—	—	—	—
32	100	97	96	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
33	100	100	100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
34	100	100	96	4	1	3	—	—	—	—	—	—	—	—
35	100	97	95	2	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
36	100	83	32	51	44	1	5	—	1	—	—	—	—	—
37	100	80	51	29	27	1	1	—	—	—	—	—	—	—
38	100	82	43	39	32	2	2	—	4	—	—	—	—	—
39	100	88	69	18	15	2	2	—	—	—	—	—	—	—
40	100	84	57	27	21	1	4	+	—	1	—	—	—	—
41	100	87	64	23	20	+	1	2	—	—	—	—	—	—
42a	100	84	68	16	12	—	2	—	—	—	—	—	—	—
42b	100	78	64	14	8	—	—	1	1	—	—	—	—	—
43	100	76	57	19	14	+	1	—	2	+	—	—	1	—
44	100	75	64	11	9	—	—	—	—	1	—	—	—	—
45a	100	84	43	41	33	3	3	—	+	—	—	—	—	—
45b	100	48	14	34	27	4	—	—	3	—	—	—	—	—

couplets d'une autre forme. Il arrive rarement qu'un passage en rimes plates contienne des successions de plus de 2 rimes identiques (*aaa* ou *aaaa*), inversement il s'y glisse parfois un vers orphelin.

Les autres combinaisons

a) *Les quatrains.* Le quatrain des compositions dramatiques est normalement croisé: *abab.* Le type *abba* ne se présente que sporadiquement, souvent entouré de quatrains croisés, dans les chap. 3 (2 fois), 5 (1 fois), 16 (1 fois), 17 (2 fois), 18 (1 fois), 19 (5 fois), 20 (1 fois), 21 (8 fois), 22 (3 fois), 23 (9 fois), 24 (3 fois), 25 (3 fois), 26 (3 fois), 27 (5 fois), 28 (8 fois), 30 (1 fois), 44 (2 fois), 45 (8 fois).

b) *Les cinquains.* Chatelain (131–3) distingue les formes qui ne sont que des extensions du quatrain croisé ou embrassé (*aabab, ababb, aabba, abbaa*), des véritables quatrains *abaab* et *abbab.* Le *Mystère du Vieil Testament* connaît les extensions du quatrain, sauf le type *abbaa,* mais les fréquences sont faibles: *aabab:* chap. 4 (3 fois), 6 (2 fois), 18 (1 fois), 19 (1 fois), 21 (1 fois), 23 (1 fois), 26 (1 fois), 28 (1 fois); *ababb:* chap. 4 (1 fois), 7 (1 fois), 9 (1 fois), 22 (1 fois), 23 (2 fois), 45 (1 fois); *aabba:* chap. 3 (3 fois), 7 (3 fois), 16 (2 fois), 19 (2 fois), 23 (2 fois), 28 (1 fois). Le type *abbab* est également rare: chap. 20 (1 fois) et ch. 38 (1 fois). Le cinquain *abaab* est de loin le plus fréquent.

c) *Les sixains.* La disposition des rimes pour le sixain est, à quelques exceptions près, *aabaab* (Chatelain 110 et 116). Les autres formes sont rares, il y en a 7 exemples au total (42 vers); *aabbaa,* que Chatelain (89 et 120) considère comme une extension du quatrain à rimes plates: 1 fois dans le ch. 25 (18834–9); *aababb* (Chat. 120): 1 fois au ch. 25 (19227–32); *ababaa,* forme que Chatelain ne relève pas: 1 fois au ch. 14 (7854–9) et 1 fois au ch. 36 (33368–73); *ababba* (Chat. 121): 1 fois au chap. 36 (33431–6); *abbaab* (Chat. 121): 1 fois au ch. 23 (16924–9).

d) *Les septains.* Le septain est très rare dans le *Mystère du Vieil Testament.* On trouve les types suivants: *abababa* (Chat. 143): 1 fois au ch. 23 (17460–6); *ababbaa:* 1 fois au ch. 35 (32231–7); *ababbcc,* type qui, selon Chatelain (146), n'apparaît que tardivement dans les compositions dramatiques, est encore le plus fréquent: 1 fois au ch. 40 (39014–7), 6 strophes successives, ne rimant pas entre elles, au ch. 41 (41344–85), 3 strophes successives, ne rimant pas entre elles, au ch. 42b (43534–54).

e) *Les huitains.* Les types les plus fréquents de huitains sont les «doubles quatrains croisés» *ababbcbc* (Chat. 91–6) et *ababbaba* (Chat. 90–1). Le premier se rencontre dans les chap. 17 (1 fois,

9902–9), 38 (3 strophes successives, ne rimant pas entre elles, 36379–406), 42b (6 strophes successives en rimes suivies, et dont le dernier vers est un proverbe, cf. Chat. 93, note 2; 44189–235), 43 (5 fois, dont 3 strophes successives, ne rimant pas entre elles; 44350–7, 44370–7, 45256–79). Le type *ababbaba* se rencontre 1 fois dans chacun des chap. 25 (18720–7), 28 (23808–15) et 43 (46290–7). La strophe *aaabaaab* (Chat. 96–7) se rencontre dans les chapitres 3 (1 fois, 1597–1604), 4 (2 strophes successives, séparées par une rime plate, 1989–2006), 5 (1 fois, 2985–92), 6 (3 strophes successives à rimes suivies, 3535–58), 36 (2 strophes successives à rimes suivies, 33865–80). On trouve encore des combinaisons de deux quatrains embrassés: *abbaabba* (Chat. 94): 1 fois au ch. 45a (48688–95); *abbaacca:* 1 fois au ch. 45b (49356–63); ou d'un quatrain embrassé avec un quatrain croisé: *abbaabab:* 1 fois au ch. 17 (9829–36) et au ch. 26 (20660–7); enfin le type irrégulier *aabbabaa;* 1 fois au chap. 15 (8182–9).

f) *Les neuvains.* Les neuvains sont également rares dans le *Mystère du Vieil Testament.* Le ch. 40 offre 2 strophes successives *aabaabbcc* (Chat. 154), ne rimant pas entre elles (39021–38); le type *ababbcbcc* (Chat. 153) se trouve au ch. 44 (3 strophes successives ne rimant pas entre elles, 46630–56); *abbaacdcd* (cf. Chat. 152): 1 fois au chap. 43 (44703–11).

g) *Les dizains.* Les types sont multiples, mais tous d'un emploi sporadique. Voici les formes relevées: *aaaabaaaab* (Chat. 131–2): 2 fois au chap. 3 (1587–96, 1605–14); *aaaaaaaabb:* 1 fois au ch. 7 (4187–96); *abaabbabba* (Chat. 134): 1 fois au ch. 4 (2568–77); *aabbaaabba:* 1 fois au chap. 7 (4197–4237); *aabbaabbaa:* 1 fois au chap. 21 (14720–9); *aabbaacaac:* 1 fois au ch. 26 (20650–9); *aabaabbbcc* (Chat. 136): 2 strophes successives au ch. 5 (3005–24).

h) *Les onzains.* Les deux types de onzains relevés résultent de la combinaison d'un cinquain et d'un sixain: *abaabaabaab* (Chat. 157) se trouve 1 fois au ch. 4 (2577–88), et forme 4 strophes successives, ne rimant pas entre elles, au ch. 7 (3785–3828); *aabaabbabba* (Chat. 158): 1 fois au ch. 16 (8791–8801).

i) *Les douzains.* Le type le plus fréquent du douzain est la répétition du tercet *aab: aabaabaabaab* (Chat. 112) se rencontre aux ch. 4 (2 strophes successives à rimes suivies, 2606–29), 17 (2 strophes successives ne rimant pas entre elles, 10102–25), 23 (1 fois, 17329–40), 24 (1 fois, 18227–38). La strophe d'Hélinand *aabaabbbabba* (Chat. 113) ne se trouve qu'une seule fois au ch. 43 (44326–37). La succession *aabaabbbcbbc* (Chat. 114) a été comptée

comme douzain dans le ch. 4 (2459–70). Enfin, au ch. 5 (2941–52) il y a un spécimen du type *abaabbaabaab*.

j) *Les treizains*. Il n'y a qu'un seul treizain dans le *Mystère du Vieil Testament*: *ababbaabbabba*, chap. 17 (9700–12).

Sur la base du relevé ci-dessus, il est possible de faire quelques constatations.

1. L'emploi de l'octosyllabe est loin d'avoir la même fréquence dans toutes les parties du *Mystère du Vieil Testament*. En utilisant la division proposée plus haut, nous voyons que les groupes 1–2 et 3–7 ont une proportion d'octosyllabes oscillant autour de 80 %, avec une pointe en bas pour le chap. 1 et une pointe en haut pour le chap. 6. Le groupe 8–13 se distingue par une fréquence de près de 100 %, sauf pour le chap. 8, qui n'atteint que 72 %, et se rattache par là plutôt au groupe précédent. Le groupe 14–15 va de 87 à 94 %; la courbe du groupe 16–27 se compose de trois segments: 95 % pour le chap. 16, environ 80 % pour les chap. 17–21, de 90 à 100 % pour les chap. 22–27. Les mêmes pourcentages élevés se constatent pour le groupe 28–31 (de 91 à 100 %), et pour les chap. 32–35, faisant partie du groupe 32–36 (97 à 100 %, mais 83 % pour le chap. 36!). Les groupes 37 et 38 ont des pourcentages sensiblement identiques, et se rapprochent du chap. 36 (environ 80 %). Pour les groupes suivants, 39, 40, 41, 42a, 42b, 43–44, la courbe est peu accidentée; elle baisse lentement de 88 % au chap. 39 à 75 % au chap. 44. Après une remontée jusqu'à 84 % pour le chap. 45a, le pourcentage tombe jusqu'à 48 pour le chap. 45b. D'une façon générale, les écarts les plus importants coïncident donc avec des limites de groupes; l'inverse cependant n'est pas vrai. Il n'y a que les chap. 8, 16 et 36 qui, se rapprochant respectivement des groupes 3–7, 14–15 et 37, se détachent de leur groupe. D'autre part, une nouvelle coupe semble s'introduire entre 21/22.

2. Les rimes plates, dont le nombre s'élève à 68 % du total des vers, sont elles aussi très inégalement réparties. Le groupe 1–2 n'en a que très peu, et encore sont-elles toutes du type *aa* au chap. 1, tandis que les 29 vers qui forment le passage final du chap. 2 s'écartent du texte de Greban pour faire la transition au chap. 3, et sont donc peut-être adventices. Le groupe 3–7 est mieux partagé: de 26 à 48 %. Dans 8–13, les chap. 9–13 accusent un pourcentage fort élevé (environ 90 %), mais le chap. 8 se rapproche ici encore du groupe précédent (60 %). Le groupe 14–15 est bien plus bas (52 et 70 %). La segmentation du groupe 16–27 se retrouve en partie ici: le chap. 16, avec 78 %, est proche du chap. précédent,

les chap. 17–24 oscillent entre 46 et 57 %, tandis que le pourcentage des chap. 25–27 remonte de nouveau (63 à 83 %). Dans le groupe 28–31, dont les chap. 29–31 ont une très grande proportion de rimes plates (environ 95 %) le chap. 28 (70 %) se rattache plus ou moins aux chapitres précédents. La segmentation du groupe 32–36 se maintient: plus de 95 % pour les chap. 32–35, 32 % pour le chap. 36, qui se rapproche ici aussi de 37 (51 %) et 38 (43 %). Le groupe 39 fait une pointe de 69 %, tandis que le groupe 40 retombe à 57 %, ressemblant en cela aux groupes suivants, 41, 42a, 42b et 43–44 (de 57 à 68 %). Le groupe 45a retombe jusqu'à 43 % et 45b n'a que 14 % de rimes plates. La distribution des rimes plates contredit donc la division en groupes pour les chap. 8, 16, 28 et 36, qui semblent se rattacher respectivement aux groupes 3–7, 14–15, 16–27 et 37 (38); d'autre part une nouvelle coupe semble devoir être faite entre 24/25.

3. Comme la fréquence des octosyllabes à rimes plates a été exprimée en % du total des vers par chapitre et non en % du nombre total des octosyllabes, nous devons donner ici la répartition des autres combinaisons d'octosyllabes sur les divers groupes de chapitres. La groupe 1–2 en a beaucoup (de 55 à 72 %); le groupe 3–7 moins (de 43 à 54 %), le groupe 8–13 très peu (de 3 à 12 %). Le groupe 14–15 se distingue peu du groupe 16–27, la courbe est assez accidentée et difficile à analyser; le pourcentage varie de 17 à 28, avec des pointes vers le bas pour les chap. 16 et 27. Dans le groupe 28–31 la fréquence baisse jusqu'à moins de 5 %, sauf pour le chap. 28, qui reste environ au niveau du chap. précédent (21 %). Dans le groupe 32–36 le chap. 36 se distingue nettement de nouveau: 51 % contre moins de 5 % pour les chap. 32–35. Les groupes 37 et 38 sont à un niveau assez élevé, 29 et 39 %, tandis que les groupes 39, 40, 41, 42a, 42b et 43–44 ne vont que de 11 à 27 %. Le groupe 45a, comme le groupe 45b, montrent une fréquence beaucoup plus importante: de 34 à 41 %. La division en groupes n'est contredite ici que pour les chap. 28, qui se rapproche du groupe 16–27, et pour le chap. 36, qui se détache des chap. 32–35, sans pourtant se rattacher entièrement à 37.

4. Parmi les combinaisons de timbres autres que les rimes plates, les quatrains, et, dans une moindre mesure, les cinquains et les sixains, ont de loin la majorité. On peut parler d'une «technique de base», commune à tout le *Mystère du Vieil Testament* ou à peu près, et qui consiste dans une combinaison, à dosages divers, de ces schémas avec les rimes plates. Or, c'est précisément dans les dosages que les différents groupes de chapitres offrent des divergences. Le quatrain seul est employé dans tous les cha-

pitres; le cinquain et le sixain peuvent être absents. Voici le détail de la répartition. Le groupe 1–2 a énormément de quatrains (de 53 à 61 %), mais ne connaît pas le cinquain. Le groupe 3–7 utilise les trois formes, dans une fréquence relativement importante. La fréquence diminue considérablement pour le groupe 8–13, le cinquain et le sixain sont même absents des chap. 10 à 13. Fréquences de nouveau relativement fortes pour les groupes 14–15 et 16–27, dont d'ailleurs les courbes sont difficiles à analyser; constatons seulement que le chap. 16 (avec le chap. 15) fait une pointe vers le bas (8 et 10 %) pour ce qui est de l'emploi des quatrains, et que les chap. 22–24 constituent un sommet (26 %). Dans le groupe 28–31, le chap. 28 offre la même image que le groupe précédent, mais les chap. 29–31 n'utilisent que très peu ou pas du tout les formes en question. Ceci vaut aussi pour les chap. 32–35 du groupe 32–36, où le chap. 36 a un très fort pourcentage (44 %) de quatrains, contre moins de 5 % de cinquains et de sixains. Les groupes 37 et 38 offrent un aspect analogue: relativement beaucoup de quatrains (27 à 32 %), très peu de cinquains et de sixains (1 à 2 %). Cette image continue pour les groupes 39, 40 et 41, dont les fréquences du quatrain sont cependant sensiblement plus basses (15 à 21 %). Les groupes 42a, 42b et 43–44 ont encore moins de quatrains (9–14 %), et peu ou pas de cinquains et de sixains. Les groupes 45a et 45b, enfin, ont de nouveau un assez grand nombre de quatrains (27 à 33 %), les autres formes sont peu employées.

5. Les formes plus longues que le sixain sont elles aussi inégalement réparties. Le groupe 1–2 n'en offre aucune, dans le groupe 3–7 par contre, elles sont fréquentes. Le groupe 8–13 n'en a aucune, dans le groupe 14–15, ainsi que dans le groupe 16–27, elles apparaissent sporadiquement, sauf au chap. 17. Dans le groupe 28–31 elles sont presque absentes (seul le chap. 28 offre un spécimen), ainsi que dans le groupe 32–36 (seulement les chap. 35 et 36). Le groupe 37 n'en a aucun exemple, contrairement au groupe 38, dont 4 % des vers entrent dans cette catégorie. Les groupes 39 et 40 atteignent un fort pourcentage, comme le groupe 41. Le groupe 42a n'en connaît pas, 42b et 43–44 en ont de nouveau, ainsi que 45a et 45b. Cependant, plusieurs des formes citées ici ont une physionomie peu caractérisée et une structure assez peu solide. Si nous ne retenons que les formes présentant une certaine individualité, nous obtenons le tableau suivant: Le groupe 3–7 utilise le huitain *aaabaaab*, ainsi que le dizain apparenté *aaaabaaaab*; il connaît en outre le douzain *aabaabaabaab* et le onzain apparenté *abaabaabaab*. Dans le groupe 16–27, le chap. 17 connaît le douzain *aabaabaabaab* et le huitain *ababbcbc*, les chap. 23–24 ont également

le douzain mentionné, le chap. 25 a le huitain *ababbaba*, qui d'ailleurs se retrouve au chap. 28 du groupe 28–31. Le chap. 36, dans le groupe 32–36 offre un exemple du huitain *aaabaaab*. Le groupe 40 a le septain *ababbcc*, ainsi que le neuvain apparenté *aabaabbcc*. Le groupe 41 connaît aussi le septain, ainsi que le groupe 42b, qui a en outre une série de huitains *ababbcbc* se terminant par un proverbe. Le groupe 43–44 a le même huitain, et en outre le huitain *ababbaba*, le douzain *aabaabbbabba* (unique dans notre *Mystère*) tous les trois dans le chap. 43, et le neuvain *ababbcbcc*, dont chaque strophe se termine par un proverbe, au chap. 44. Ainsi l'emploi des formes longues confirme en général les résultats trouvés jusqu'ici: le chap. 28 se détache de son groupe pour se rapprocher du groupe précédent; le chap. 36 (flanqué ici du chap. 35, dont le septain est cependant très peu caractéristique) tranche sur le reste du groupe 32–36 et offre un trait en commun avec 3–7; le chap. 8 cependant réintègre ici son groupe 8–13. La position à part des chap. 17, 23–24 et 25 mérite d'être relevée. Quant à la technique elle-même, celle-ci est assez individuelle au groupe 3–7. Celle des groupes 38, 39, 40, 42b, 43–44, 45a et 45b n'offre pas de très grandes différences; il faut cependant remarquer que cette fois le groupe 42a s'oppose nettement à son entourage. L'emploi du septain apparente les groupes 40, 41 et 42b, le groupe 43–44 offre lui aussi une analogie avec ces groupes, par l'emploi des proverbes.

Conclusion

La technique de l'octosyllabe montre de notables différences dans les diverses parties du *Mystère du Vieil Testament*. Si la technique de base est la rime plate alternant avec des quatrains, cinquains et sixains, le dosage de ces combinaisons est des plus variés. Les formes plus longues, du septain jusqu'au treizain, se concentrent, surtout lorsqu'il s'agit de formes caractéristiques, dans quelques groupes de chapitres assez bien délimités. Certains groupes semblent apparentés par une particularité de la technique. La répartition des différentes combinaisons d'octosyllabes confirme d'une façon particulièrement frappante la limite entre les chapitres 2/3, 13/14, 38/39, 44/45a. La délimitation est un peu moins nette entre 7/8, 36/37, 39/40, 41/42a, 45a/45b, et encore plus faible entre 15/16, 37/38, 42a/42b. Des deux côtés des limites 27/28, 31/32, 40/41 et 42b/43, la technique de l'octosyllabe n'offre pas de différences suffisamment nettes pour les opposer. D'autre part, en appliquant les mêmes critères nous voyons se dessiner une limite nette entre 28/29, 35/36, une limite un peu moins nette entre 8/9 et 16/17, une limite faible entre 17/18, 21/22, 24/25 et 34/35 (cette dernière étant pratiquement négligeable).

2. *Le décasyllabe*

Au 15e siècle, d'après Chatelain (236–7), le décasyllabe venait dans l'ordre des fréquences après l'octosyllabe. «Dans certaines œuvres dramatiques, la *Passion* de Greban, le *Saint-Didier* et le *Saint-Quentin*, il n'est employé qu'avec une valeur déterminée. Mais le chanoine Pra et Jacques Milet reviennent à lui assez fréquemment.» Dans le *Mystère du Vieil Testament*, 30 chapitres sur 45 en font un emploi plus ou moins étendu. Les tableaux qui vont suivre donnent les fréquences absolues (tableau III) et relatives (tableau IV) des décasyllabes et des dispositions où ils se rencontrent. Pour faciliter les comparaisons, nous avons ajouté à chacun des tableaux une colonne indiquant le nombre et la proportion des octosyllabes.

Les rimes plates. Les rimes plates sont rares dans les passages en décasyllabes. Ils servent exclusivement ou presque exclusivement de transition ou de conclusion dans les chapitres 21, 28, 37 et 45. Nous avons relevé parfois un vers isolé (1 fois dans chacun des chap. 40, v. 38691, et 44, v. 48219), le groupe *ab* (2 fois au chap. 21, vv. 14330–1 et 14350–1, 1 fois aux chap. 37, vv. 34301–2, et 44, vv. 47321–2), et le groupe *abb* (2 fois au chap. 28, vv. 23349–51 et 24627–9, 1 fois aux chap. 21, vv. 14291–3, 37, vv. 34276–8, et 45b, vv. 49155–7).

Les quatrains. Le quatrain croisé est bien la forme-type pour les passages décasyllabiques. Nous relevons le type *abba* 1 fois dans chacun des chapitres 19 (11470–3, où c'est le seul quatrain), 21 (14133–6) et 25 (18618–21).

Les cinquains. Normalement c'est le type *abaab*, mais on trouve aussi les quatrains allongés *aabab* (c'est le seul cinquain au chap. 23, vv. 16717–21), *ababb* (le seul cinquain du chap. 28, vv. 24023–7), ainsi que *aabba* (le seul cinquain des chap. 19, vv. 11450–4 et 25, vv. 19945–9; en outre 1 fois au chap. 21, vv. 14344–89).

Les sixains. Le sixain *aabaab* est le plus représenté. Le seul sixain du chap. 21 (14889–94) est cependant du type *aabccb* (Chat. 122); le type *ababba* se trouve 1 fois au chap. 28 (24637–42).

Les septains. Il y a un sixain allongé *aaabaab* (Chat. 142) au chap. 18 (11100–6). Le chap. 41 a le sixain allongé *aabaabb* (Chat. 143), immédiatement suivi de 6 septains *ababbcc* (39689–737). La forme *ababccb*, que Chatelain n'a pas rencontrée au cours de ses recherches (p. 146), se trouve une fois au chap. 45b (49333–9).

Les huitains. Les formes sont très diverses. Des doubles quatrains croisés le type *ababbcbc* est employé 1 fois au chap. 40 (37849–56), *ababbaba* 1 fois aux chap. 23 (16580–7) et 36 (33239–46). Le type

aaabaaab se trouve 1 fois au chap. 20 (12705–12). Le huitain sur trois rimes *aababbcc* se rencontre 1 fois au chap. 3 (1307–14), le type *abaabbcc* (Chat. 101–3) se trouve aux chap. 37 (4 strophes ne rimant pas entre elles, 34636–67), 40 (37857–64) et 41 (41437–44).

Les neuvains. Le neuvain est une forme rare. Le chap. 25 a 1 fois le type *aabaabcbc* (18548–56) et 1 fois le type *aabbaabab* (Chat. 153) (18609–17).

Les dizains. Le dizain est relativement fréquent: le type caractéristique est *aabaabbcbc* (Chat. 136), qui se rencontre aux chap. 16 (3 strophes successives ne rimant pas entre elles, 8368–97), 18 (11362–71), 36 (33793–802), 39 (3 strophes successives, ne rimant pas entre elles, 36536–65), 40 (2 strophes successives, ne rimant pas entre elles, 38994–39013. Les formes apparentées *aabaabbbcc* (Chat. 136) et *aabaabbccb* se rencontrent respectivement aux chap. 17 (4 strophes successives, ne rimant pas entre elles, 10358–97) et 19 (11771–80). Le chap. 45b a encore le dizain *ababaabaab* (48911–20).

Les onzains. Seul le chap. 18 connaît des onzains: le type *abaabbccdcd* (Chat. 159) (10821–31), le type *aabbaccdccd* (10882–92) et le type *aabbaaccaac* (11351–61).

Les douzains. Le douzain *aabaabaabaab* s'emploie aux chap. 3 (2 fois, 1295–1306 et 1533–44), 5 (2726–37), 20 (12839–50) et 23 (16556–67). La strophe d'Hélinand, *aabaabbbabba*, ne se rencontre qu'une fois, au chap. 21 (14294–305). Le type *aabaabbbcbbc* est employé 2 fois au chap. 17 (9741–52 et 10502–13). La forme *aabaabbccdcd* (Chat. 126) se trouve aux chap. 6 (3584–95) et 36 (2 str. ne rimant pas entre elles, 33062–85).

Les quatorzains. Le type *aabaabccddedde* (2 sixains avec deux vers de transition) se trouve 1 fois au chap. 7 (3699–3712) et au chap. 21 (14071–105).

Les seizains. Il y a un seizain *aaabaaabbbbabbba* (Chat. 98) au chap. 18 (11001–16).

Le tableau montre que le décasyllabe n'est pas employé dans tous les chapitres du *Mystère du Vieil Testament.* Nous savons, d'autre part, que l'emploi de ce vers n'est pas général au théâtre du 15e siècle (voir ci-dessus, p. 25) et que, lorsqu'il est utilisé, son emploi n'est pas continu, comme celui de l'octosyllabe. Ces faits nous forcent à prendre une précaution méthodologique: alors qu'on pouvait s'attendre à la présence d'octosyllabes dans tous les chapitres du Mystère, et que par conséquent il était possible de tirer des conclusions concernant le groupement des chapitres, précisément sur la base de la fréquence de ce vers et des structures métriques dans lesquelles il se présente, les décasyllabes apparaissent

TABLEAU III

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Chapitre	Nombre de vers	Total octosyllabes	Total décasyllabes	Rimes plates	Autres formes	Quatrains	Cinquains	Sixains	Septains	Huitains	Neuvains	Dizains	Onzains	Douzains	Quatorzains	Seizains
1	965	542	196	—	196	176	20	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	329	265	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	588	478	64	13	51	8	5	6	—	8	—	—	—	24	—	—
4	802	640	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5	539	410	12	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—	12	—	—
6	475	431	12	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—	12	—	—
7	593	483	14	—	14	—	—	—	—	—	—	—	—	—	14	—
8	678	489	27	—	27	—	15	12	—	—	—	—	—	—	—	—
9	680	665	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
10	517	509	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	441	433	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	281	264	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
13	256	256	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	717	628	30	18	12	—	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—
15	506	474	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
16	997	948	30	—	30	—	—	—	—	—	—	30	—	—	—	—
17	1234	969	64	—	64	—	—	—	—	—	—	40	—	24	—	—
18	851	665	132	12	120	44	10	—	7	—	—	10	33	—	—	16
19	1255	1097	46	4	42	4	10	18	—	—	—	10	—	—	—	—
20	1366	1064	53	20	33	8	5	—	—	8	—	—	—	12	—	—
21	1122	851	109	13	96	44	20	6	—	—	—	—	—	12	14	—
22	651	599	11	—	11	—	5	6	—	—	—	—	—	—	—	—
23	1723	1551	95	18	77	16	5	36	—	8	—	—	—	12	—	—
24	959	879	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
25	2124	1952	61	4	57	16	5	18	—	—	18	—	—	—	—	—
26	975	950	10	6	4	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
27	1481	1481	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
28	1635	1477	61	12	49	8	5	36	—	—	—	—	—	—	—	—
29	1156	1130	24	—	24	12	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—
30	1217	1217	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
31	1052	1022	29	—	29	—	5	24	—	—	—	—	—	—	—	—
32	636	618	18	—	18	12	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—
33	1558	1558	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
34	1560	1560	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
35	1142	1106	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
36	1185	978	82	—	82	16	—	24	—	8	—	10	—	24	—	—
37	1681	1356	68	5	63	20	5	6	—	32	—	—	—	—	—	—
38	608	500	4	—	4	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
39	1313	1151	101	—	101	—	5	66	—	—	—	30	—	—	—	—
40	1840	1552	85	1	84	24	—	24	—	16	—	20	—	—	—	—
41	2166	1878	57	—	57	—	—	—	49	8	—	—	—	—	—	—
42a	1345	1132	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
42b	1126	879	12	—	12	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
43	2048	1548	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
44	1886	1417	82	8	74	56	—	18	—	—	—	—	—	—	—	—
45a	887	749	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
45b	240	116	28	3	25	8	—	—	7	—	—	10	—	—	—	—

TABLEAU IV

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Chapitre	Nombre de vers	Total octosyllabes	Total décasyllabes	Rimes plates	Autres formes	Quatrains	Cinquains	Sixains	Septains	Huitains	Neuvains	Dizains	Onzains	Douzains	Quatorzains	Seizains
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
1	100	56	20	—	20	18	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	100	81	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	100	80	11	2	9	1	1	1	—	1	—	—	—	4	—	—
4	100	80	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5	100	76	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
6	100	90	3	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—
7	100	81	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
8	100	72	4	—	4	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—
9	100	98	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
10	100	98	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	100	98	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	100	94	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
13	100	100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	100	87	4	3	2	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
15	100	94	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
16	100	95	3	—	3	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
17	100	78	5	—	5	—	—	—	—	—	—	3	—	2	—	—
18	100	79	16	1	14	5	1	—	1	—	—	1	4	—	—	2
19	100	88	4	+	3	+	1	1	—	—	—	1	—	—	—	—
20	100	77	4	1	2	1	+	—	—	1	—	—	—	1	—	—
21	100	75	10	1	9	4	2	1	—	—	—	—	—	1	1	—
22	100	92	2	—	2	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
23	100	90	6	1	4	1	+	2	—	+	—	—	—	—	—	—
24	100	91	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
25	100	92	3	+	3	1	+	1	—	—	1	—	—	—	—	—
26	100	97	1	1	+	+	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
27	100	100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
28	100	91	4	1	3	+	+	2	—	—	—	—	—	—	—	—
29	100	98	2	—	2	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
30	100	100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
31	100	97	3	—	3	—	+	2	—	—	—	—	—	—	—	—
32	100	97	3	—	3	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
33	100	100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
34	100	100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
35	100	97	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
36	100	83	7	—	7	1	—	2	—	1	—	1	—	2	—	—
37	100	80	4	+	4	1	+	+	—	2	—	—	—	—	—	—
38	100	82	1	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
39	100	88	8	—	8	—	+	5	—	—	—	2	—	—	—	—
40	100	84	5	+	5	1	—	1	—	1	—	1	—	—	—	—
41	100	87	3	—	3	—	—	—	2	+	—	—	—	—	—	—
42a	100	84	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
42b	100	78	1	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
43	100	76	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
44	100	75	4	+	4	3	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
45a	100	84	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
45b	100	48	12	1	10	3	—	—	3	—	—	4	—	—	—	—

par intervalles. Par conséquent, si l'on constate la présence de décasyllabes dans un chapitre et l'absence de décasyllabes dans un chapitre avoisinant, il n'est pas permis en principe de conclure à un changement de technique et de supposer une coupe entre les deux chapitres. En d'autres termes, l'étude des décasyllabes doit se faire en prenant comme point de départ les groupements trouvés jusqu'ici, sans qu'il soit possible en général d'en introduire de nouveaux. En revanche, lorsque deux groupes s'opposent par l'utilisation qu'ils font du décasyllabe, cette opposition est parfaitement susceptible de confirmer la limite *entre ces groupes* et d'ajouter un trait à la description des moyens techniques *de ces groupes*.

La répartition des décasyllabes donne lieu aux remarques suivantes:

1. S'il y a 15 *chapitres* où le décasyllabe n'est pas utilisé, il y a en revanche peu de *groupes* où il manque complètement. Seuls les groupes 42a et 45a n'offrent aucun décasyllabe. Les autres groupes l'employent dans des fréquences variables. Le groupe 1–2 offre un aspect curieux: 20 % des vers du chap. 1 sont des décasyllabes, le chap. 2 n'en connaît pas. Pourtant il ne saurait être question de séparer les deux chapitres, qui forment un des groupes les mieux constitués du texte (voir plus haut, pp. 9–10); cette constatation confirme seulement les réserves formulées plus haut. Le groupe 3–7 emploie assez régulièrement le vers, il ne faut pas attribuer d'importance au fait que le chap. 4 n'en a pas. Dans le groupe 8–13, le chap. 8 se détache, car il emploie les décasyllabes dans une proportion comparable au groupe précédent, tandis que les chap. 9–13 n'en offrent aucun. Il reparaît au chap. 14 du groupe 14–15, ainsi que dans le groupe 16–27, où la fréquence est extrêmement grande au chap. 18, égale à zéro aux chap. 24 et 27. Si nous introduisons ici les limites découvertes au paragraphe précédent, nous constatons que les chap. 18–21 ont une moyenne de 8½ %, contre 3 % pour le chap. 16 et 5 % pour le chap. 17; puis la fréquence baisse rapidement: $2^2/_3$ % pour les chap. 22–24, $1^1/_3$ % pour les chap. 25–27; il est difficile de dire s'il est permis de tirer des conclusions de ces chiffres. Les décasyllabes s'emploient au groupe 28–31 (sauf au chap. 30) et au groupe 32–36. Ici cependant il faut relever que trois chapitres successifs (33–35) n'en offrent aucun exemple, tandis que le chap. 36 se distingue par sa fréquence relativement élevée (7 %). Dans les groupes suivants, le décasyllabe est d'un emploi constant, sans qu'on puisse relever des particularités, si ce n'est que le pourcentage qu'offre le groupe 39 est assez élevé, et que le chap. 43, comme d'ailleurs les groupes 42a et 45a, déjà mentionnés, ne connaît pas le décasyllabe. La répartition des décasyllabes vient donc confirmer certaines coupes trouvées plus

haut, notamment les limites 8/9, 13/14, dans une certaine mesure 35/36, 38/39 et 39/40, puis 41/42a, 42a/42b, 44/45a, 45a/45b; voilà tout ce qu'on peut tirer, semble-t-il, des données exposées ci-dessus.

2. La rime plate étant presque inexistante dans les passages en décasyllabes, la technique consiste surtout dans l'enchaînement de quatrains, cinquains et sixains, assortis ou non de formes plus longues. Il y a cependant quelques groupes qui emploient seulement des formes longues. Les groupes suivants n'ont pas de formes longues: 1–2, 8–13 (le chap. 8!), 14–15, 28–31, les chap. 32–35 du groupe 32–36, 38, 42b, 43–44. Les deux neuvains du chap. 25 ont d'ailleurs une structure assez lâche. Les groupes suivants combinent des formes longues avec les quatrains etc.: le chap. 3 du groupe 3–7, le groupe 16–27 moins le chap. 16, le chap. 36 du groupe 32–36, les groupes 37, 39, 40 et 45b. Enfin, les groupes suivants ont seulement des formes longues: les chap. 5–7 du groupe 3–7, le chap. 16 du groupe 16–27, et le groupe 41. L'emploi des formes longues les plus caractéristiques offre quelques particularités qui valent la peine d'être signalées. Le septain *ababbcc* apparaît exclusivement au chap. 41, qui connaît aussi son correspondant octosyllabique. Si le huitain *abaabbcc* peut être considéré comme apparenté, la rencontre serait significative, car ce huitain se trouve dans les chap. 40 et 41; il est d'ailleurs également employé aux groupes 3–7 et 37. Le huitain *aaabaaab* du chap. 20 ne s'y rencontre pas avec son correspondant octosyllabique. Parmi les dizains, la forme *aabaabbcbc* est fréquente, mais son emploi se restreint à quelques groupes seulement: quelques chap. (16 et 18) du groupe 16–27, un chapitre (36) du groupe 32–36, et les groupes 39 et 40. De même, les deux dizains apparentés ne se trouvent qu'au groupe 16–27 (chap. 17 et 19). Quant aux douzains, le groupe 3–7 connaît la forme *aabaabaabaab* en décasyllabes comme en octosyllabes; le groupe 16–27 a le même douzain aux chap. 20 et 23 (cf. les octosyllabes!), le douzain à 3 rimes au chap. 17 et la forme *aabaabbbabba* au chap. 21. Nous n'aurions pas signalé ici le douzain à forme assez insolite *aabaabbccdcd*, s'il ne se recontrait précisément au groupe 3–7 et au chap. 36, déjà liés par l'emploi de types particuliers de huitains octosyllabiques et décasyllabiques. La répartition des combinaisons de décasyllabes suit assez généralement l'articulation du texte; il n'y a que les chap. 8, 16 et 36 qui constituent de flagrantes exceptions. L'apparition de certaines formes longues caractéristiques contribue à faire ressortir l'individualité de la technique de plusieurs groupes. D'autre part, le lien entre les groupes 40 et 41 est confirmé, et la présomption d'un rapport quelconque entre 3–7 et le chap. 36 se précise.

Conclusion

La fréquence des décasyllabes du *Mystère du Vieil Testament* est assez faible, la moyenne est de 3 %; en revanche il y a de fortes concentrations dans certains chapitres et groupes. La technique consiste dans l'alignement de différentes formes allant du quatrain jusqu'au seizain, avec rarement des rimes plates. Pour les décasyllabes aussi, les formes longues se concentrent dans quelques groupes de chapitres seulement. Le caractère discontinu de l'emploi du décasyllabe ne permettait pas d'introduire de nouvelles coupes dans le texte; on peut néanmoins constater que les limites suivantes sont nettement confirmées: 8/9, 13/14, 41/42a, 42a/42b, 44/45a, 45a/45b. D'autres limites se retrouvent, mais d'une façon moins nette: 2/3, 7/8, 15/16, 16/17, 27/28, 35/36, 37/38, 38/39, 40/41. D'autres limites encore ne se dessinent que très faiblement: 21/22, 24/25, 39/40 tandis que la technique ne semble guère varier des deux côtés des limites 17/18, 28/29, 31/32, 36/37, 42b/43. Plusieurs groupes montrent une certaine affinité par des particularités techniques communes.

3. *L'heptasyllabe*

Quoique l'heptasyllabe n'ait jamais été bien fréquent au moyen âge [1]), on le trouve pourtant régulièrement. Le *Mystère du Vieil Testament* l'utilise lui aussi dans certaines de ses parties. Vu la distribution sporadique des heptasyllabes, nous ne mentionnons que les chapitres où ils figurent; d'autre part, la proportion

TABLEAU V.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Chapitre	Nombre de vers	Total heptasyllabes	Rimes plates	Autres formes	Quatrains	Cinquains	Sixains	Septains	Huitains	Dizains	Douzains	Treizains	Quatorzains	Pourcentage
3	588	46	—	46	—	—	18	—	16	—	12	—	—	8
8	678	52	18	34	8	—	6	—	—	20	—	—	—	8
15	506	34	—	34	4	5	—	—	—	—	12	13	—	7
20	1366	78	—	78	12	5	12	—	—	10	12	13	14	6
23	1723	6	—	6	—	—	6	—	—	—	—	—	—	+
24	959	13	8	5	—	5	—	—	—	—	—	—	—	1
25	2124	6	—	6	—	—	6	—	—	—	—	—	—	+
28	1635	30	—	30	—	30	—	—	—	—	—	—	—	2
45a	887	43	13	30	12	—	18	—	—	—	—	—	—	5
45b	240	12	—	—	—	5	—	7	—	—	—	—	—	5

[1]) G. Lote, *Histoire du vers français*, II, Paris, 1951, 59.

étant toujours faible, nous n'indiquons que le pourcentage total, sans spécification pour les différentes combinaisons.

Les rimes plates. Les heptasyllabes ne se groupent que rarement en rimes plates. Le chap. 45a offre une particularité: le passage en rimes plates a une rime supplémentaire au début et à la fin (48921–31) [1]. Le groupe *ab* se trouve 1 fois au chap. 45a (49086–7).

Les quatrains. La forme normale est *abab;* il y a une fois *abba* (Ch. 45a, 49088–91) et *aabb* (Ch. 15, 8351–4).

Les cinquains. La forme normale est *abaab;* on la trouve au chap. 28, 6 fois de suite (24319–48) et au chap. 45b (49201–5). Le type *aabba* se rencontre 1 fois au chap. 15 (8334–8).

Les sixains. Le type *aabaab* est presque le seul représenté. Le type *abbaba* (Chat. 121, en octosyllabes) se trouve au chap. 45b (49104–9), mais on pourrait le considérer aussi comme faisant partie d'un huitain $ab^8abbaba^7$.

Les septains. Le type *abaabab*, qui n'a pas été relevé par Chatelain, se trouve 1 fois au chap. 45b (49206–12).

Les huitains. Le type *aaabaaab* se rencontre 2 fois au chap. 3 (1561–8, 1805–12).

Les dizains. Nous trouvons 2 fois le type *aaaabaaaab:* 2 strophes successives au chap. 8 (4396–4415) et 1 fois au chap. 20 (12865–74).

Les douzains. Nous avons 1 fois le type *aaaaabaaaaab* (chap. 3, 1481–92), 1 fois la strophe d'Hélinand (chap. 15, 8339–50) et 1 fois une combinaison curieuse *aaabbbbabba* (ch. 20, 13601–12; voir aussi les treizains).

Les treizains. Le type *aabaabbbbcbbc* (Chat. 163) se trouve 1 fois au chap. 15 (8355–67); le type *aaaabbbbbabba*, apparenté au douzain relevé ci-dessus, se rencontre 1 fois au chap. 20, précédant le douzain (13588–600).

Les quatorzains. Le chap. 20 connaît le type *aaaaaabaaaaaab* (12851–64).

Les restrictions formulées à propos des décasyllabes doivent être rappelées ici. L'emploi des heptasyllabes se restreint aux groupes 3–7 (chap. 3), au chap. 8 dans le groupe 8–13, aux groupes 14–15 (chap. 15), 16–27 (chap. 20 et 23–25), 45a et 45b. Les rimes plates étant très rares, les formes les plus usitées sont les quatrains, cinquains et sixains. Parmi les formes plus longues, il y quelques combinaisons caractéristiques à relever: le huitain *aaabaaab* qui, comme son correspondant octosyllabique, se rencontre au chap. 3,

[1]) Serait-ce une interpolation? Cf. R. Lebègue, *Rom.* 1934 (LX), p. 226, sur les rimes quadruples chevauchantes.

lequel connaît aussi le douzain *aaaaabaaaaab*. Le dizain de même type, *aaaabaaaab* apparaît au chap. 8, et au chap. 20, qui a aussi le quatorzain *aaaaaabaaaaaab* et le huitain en décasyllabes. Ces rencontres pourraient faire penser à une parenté des groupes auxquels appartiennent les chapitres respectifs. Le chap. 20 se distingue d'ailleurs encore par l'emploi d'un douzain et d'un treizain de facture curieuse.

Conclusion

Les heptasyllabes, dont l'emploi est toujours restreint, offrent un grand nombre de combinaisons, allant du quatrain au quatorzain, la rime plate étant rare. Il y a peu de chose à tirer de leur répartition pour l'établissement des groupements distingués plus haut. Notons cependant que certains détails dans l'emploi de ce vers permettent de supposer une parenté de quelques-uns des groupes.

4. *Le pentasyllabe*

Le vers de 5 syllabes a été employé d'abord dans certaines strophes longues, puis les fatistes et les rhétoriqueurs l'utilisent aussi

TABLEAU VI.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Chapitres	Nombre de vers	Total pentasyllabes	Rimes plates	Autres formes	Quatrains	Cinquains	Sixains	Septains	Huitains	Dizains	Douzains	Pourcentage
1	965	18	—	18	—	—	18	—	—	—	—	2
2	329	36	—	36	—	—	36	—	—	—	—	11
3	588	6	—	6	—	—	6	—	—	—	—	1
4	802	30	—	30	—	—	18	—	—	—	12	4
5	539	6	—	6	—	—	6	—	—	—	—	1
7	593	20	—	20	—	—	—	—	—	20	—	3
8	678	10	—	10	—	—	—	—	—	10	—	1
14	717	12	—	12	—	—	12	—	—	—	—	2
16	997	19	—	19	—	—	12	7	—	—	—	2
17	1234	19	—	19	—	5	6	—	8	—	—	2
20	1366	24	—	24	—	—	24	—	—	—	—	2
21	1122	5	—	5	—	5	—	—	—	—	—	+
25	2124	21	—	21	4	5	—	—	—	—	12	1
26	975	4	—	4	4	—	—	—	—	—	—	+
28	1635	68	—	68	—	—	36	—	32	—	—	4
43	2048	70	2	68	12	—	36	—	8	—	12	3
44	1886	4	—	4	4	—	—	—	—	—	—	+

pour les formes plus courtes (Chat. 235). Le *Mystère du Vieil Testament* s'en sert dans 17 de ses chapitres, emplois dont on trouve le relevé dans le tableau VI (pour la constitution du tableau, voir ci-dessus l'heptasyllabe).

Les rimes plates. Les pentasyllabes ne se groupent pas en rimes plates. Les vers de transition *ab* (Ch. 43, 46274–5) ne figurent dans cette rubrique que par convention.

Le quatrain. Cette forme est rare; le quatrain croisé *abab* est employé 1 fois au chap. 25 (18920–3) et 2 fois au chap. 43 (46676–83, 2 str.), où il est suivi du type *aaab* (46684–7). Enfin le quatrain *aabb* se rencontre 1 fois au chap. 26 (20782–5).

Les cinquains. Le cinquain n'est pas plus fréquent que le quatrain. Le type *aabba* se rencontre 1 fois au chap. 17 (10513–7) et 1 fois au chap. 25 (18915–9), le type *aabab* 1 fois au chap. 21 (14913–7).

Les sixains. Le pentasyllabe a une nette tendance à se grouper en sixains *aabaab*. Cette forme se rencontre 3 fois au chap. 1 (264–9, 724–9, 784–9), 6 fois au chap. 2 (974–97, 4 str., 1184–9, 1230–5), 1 fois au chap. 3 (1684–9), 3 fois au chap. 4 (2496–513, 3 str.), 1 fois au chap. 5 (2959–64), 2 fois au chap. 14 (7181–6, 7495–7500), 2 fois au chap. 16 (9172–83, 2 str.), 1 fois au chap. 17 (9761–6), 4 fois au chap. 20 (13613–36, 4 str.), 6 fois au chap. 28 (24110–45, 6 str.). En outre nous rencontrons la forme *aabccb*, six strophes successives, suivies chacune d'un octosyllabe rimant en *b* et constituant à lui seul une réplique (Ch. 43, 45376–416).

Les septains. Le type *aabbaaa* (que Chat. ne connaît pas) se rencontre 1 fois au chap. 16, étroitement attaché au sixain pentasyllabique suivant (9165–71).

Les huitains. Le type *aaabaaab* est employé 1 fois au chap. 17 (9753–60) et 4 fois au chap. 28 (24078–109, 4 str.). Le chap. 43 offre un exemple du type *aaabcccb* (cf. les sixains!) (46258–65).

Les dizains. Le dizain *aaaabaaaab* se rencontre 2 fois au chap. 7 (4104–23, 2 str.), la forme *abaabbcbbc* 1 fois au chap. 8 (4416–25).

Les douzains. La forme *aabaabaabaab* se trouve 1 fois au chap. 4 (2630–41); la forme *aabaabbbabba* 1 fois au chap. 43 (44691–702), tandis que la strophe *aabaabbbcbbc* est représentée 1 fois au chap. 25 (18557–68).

Le pentasyllabe est d'un emploi plus général que l'heptasyllabe: on le trouve dans 17 chapitres sur 45. Les fréquences sont en général très faibles, seul le chap. 2 constitue une exception saillante. La distribution des pentasyllabes sur les divers groupes mérite l'attention. Le vers apparaît dans les groupes 1–2, 3–7, dans le

chap. 8 du groupe 9–13, dans le groupe 14–15 (chap. 14), dans le groupe 16–27 (notamment dans les chap. 16–17, 20–21 et 25–26), au chap. 28 du groupe 28–31, et enfin au groupe 43–44. Ici encore, les chap. 8 et 28 s'écartent de leurs groupes respectifs et se rattachent au groupe précédent. Constatons aussi l'absence du vers de cinq syllabes précisément dans les chap. 22–24.

Il est remarquable d'une part que le pentasyllabe ne s'organise pas en rimes plates et rarement en quatrains ou cinquains, d'autre part que le sixain *aabaab* (et, toutes proportions gardées, le huitain et le dizain correspondants) soit particulièrement fréquent; il faut signaler de même la tendance de ces formes à se grouper en successions de 2 à 6 strophes. Parmi les formes les plus caractéristiques, l'emploi du dizain *aaaabaaaab* au chap. 7 confirme de plus en plus l'affection du groupe 3–7 pour ce genre de formes; le huitain apparenté *aaabaaab* des chap. 17 et 28 en revanche s'emploie dans d'autres chapitres que ses correspondants en vers plus longs; faut-il conclure à une parenté entre les chapitres en question? Le groupe 43–44 connaît les formes *aabccb* et *aaabcccb*, uniques au *Mystère du Vieil Testament*, ainsi que la strophe d'Hélinand; on se rappelle que la même strophe en octosyllabes, unique également, se trouvait dans le même groupe et au même chapitre 43. Le groupe 3–7 présente un douzain *aabaabaabaab* pentasyllabique à côté de la même forme en octosyllabes et en décasyllabes.

Conclusion

Le pentasyllabe, dont l'emploi peu fréquent se restreint à quelques groupes seulement, s'organise volontiers en sixains, quoique les formes plus courtes et plus longues ne manquent pas. Leur répartition sur l'ensemble du Mystère confirme généralement les groupements établis plus haut. Notamment les limites 8/9, 13/14, 21/22, 24/25, 28/29, 42b/43, 44/45a fonctionnent aussi d'une façon plus ou moins nette pour les pentasyllabes. L'individualité de la technique de certains groupes se trouve renforcée par l'emploi de formes déterminées; d'autre part l'emploi commun de quelques formes pourrait être l'indice d'un lien de parenté entre certains groupes.

5. *Les autres mètres*

Le vers de 6 syllabes. L'emploi du vers de 6 syllabes n'est pas fréquent au 15e siècle; G. Chastellain l'a pourtant favorisé (Chatelain 235). Notre texte en offre quelques exemples, aux chapitres

4, 21, 23, 45a et 45b. Ce vers ne s'emploie ni en rimes plates, ni en quatrains; c'est tout juste si l'on trouve 1 cinquain *aabab* (ch. 21, 14120–4), à la suite du sixain *aabaab* (ch. 21, 14114–9) et du huitain *aaabaaab* (ch. 21, 14106–13). Ce dernier huitain se trouve aussi au chap. 23 (16540–55, 2 strophes) et au chap. 45a (48664–87, 3 str.). Le douzain *aabaabbbcbbc* s'emploie 1 fois au chap. 4 (1961–72) et le dizain *abbaaccaca*, que Chatelain ne relève pas, 1 fois au chap. 45b (49368–77).

Le vers de 4 syllabes ne se rencontre qu'une seule fois dans le sixain *aabaab* (ch. 1, 248–53).

Le vers de 3 syllabes se trouve dans un tercet monorime *aaa* au chap. 44 (46905–7).

Conclusion

Les petits vers apparaissent seulement dans des chapitres qui connaissent déjà ou bien l'heptasyllabe ou bien le pentasyllabe. La seule forme qui ait une fréquence méritant d'être signalée est le huitain *aaabaaab*[6]; sa répartition contredit la limite entre les chap. 21 et 22. La rareté des petits vers interdit de tirer d'autres conclusions de leur distribution.

II. LES COMBINAISONS HÉTÉROMÉTRIQUES

L'hétérométrie a été pratiquée constamment au 15e siècle (Chatelain 237 et suiv.), et le *Mystère du Vieil Testament* en offre une longue série d'exemples. Pour la commodité de l'exposé nous classons les combinaisons hétérométriques d'après le vers le plus long qui y entre: il y en a qui sont à base d'octosyllabes, de décasyllabes et, bien plus rarement, d'heptasyllabes ou de pentasyllabes. Le tableau VII permet de se rendre compte de la fréquence et de la distribution de ces formes.

L'octosyllabe se combine de préférence avec le vers de 4 syllabes, qui peut être masculin ou féminin (donc compter un *e* sourd en plus). Il arrive aussi que le petit vers est de trois syllabes, avec ou sans *e* sourd. Parfois ce vers de 3 syllabes avec *e* sourd se présente mélangé à des vers de 4 syllabes, ce qui semble indiquer que pour le versificateur c'était la qualité de petit vers et non le nombre exact des syllabes qui comptait.

Le relevé suivant rend compte de toutes les combinaisons de vers hétérométriques à base d'octosyllabes.

Les tercets. Le tercet aa^4b^8 se rencontre une fois au chapitre 36 (33701–3), tandis que le chap. 43 connaît une succession de cinq tercets aa^8b^4, rimant ensemble (45087–101).

Les quatrains. La forme la plus fréquente est une succession de quatrains aaa^8b^4, qui se trouvent notamment au chap. 20 (12906–25, 5 fois, et 12981–92, 3 fois), et au chap. 42b (43498–534, 9 fois). Pour l'utilisation de ce quatrain dans les compositions dramatiques, voir Chatelain, 88. En outre nous rencontrons une fois le quatrain ab^4ab^8, (ch. 43, 45102–5).

Les cinquains. Le cinquain $abaa^4b^8$ est employé au chap. 5 (3033–7), $aabb^4a^8$ au chap. 19 (12543–7) et au chap. 26 (20676–80). La forme $aa^8b^4ba^8$ se présente au chap. 1 (243–7) et au chap. 43 (44429–38, 2 strophes).

Les sixains. Le sixain $a^8a^4b^8a^8a^4b^8$ est de loin le plus fréquent. On le trouve au chap. 2 (1190–5) et au chap. 1 (325–91, 11 str.), où le petit vers ne compte parfois que 3 syllabes plus *e* sourd. Le chap. 42a connaît le même sixain, mais avec un petit vers (masculin ou féminin) de 3 syllabes (42531–66, 6 str.; 43150–61, 2 str.). La forme $aabaa^4b^8$ ne se rencontre qu'une fois au chap. 20 (12958–63).

Les septains. Nous relevons la forme $aaaaaa^8b^4$, qui se ren-

TABLEAU VII

1	2	3	4	5	6	7	8
Chapitre	Nombre de vers	Formes à base d'octosyllabes	Formes à base de décasyllabes	Formes diverses	Colonne 3 %	Colonne 4 %	Colonne 5 %
1	965	71	—	—	7	—	—
2	329	14	—	—	4	—	—
3	588	12	—	—	2	—	—
4	802	—	—	—	—	—	—
5	539	29	—	—	5	—	—
6	475	12	13	—	3	3	—
7	593	22	—	14	4	—	2
8	678	12	25	20	2	4	3
9	680	11	—	—	2	—	—
10	517	—	—	—	—	—	—
11	441	9	—	—	2	—	—
12	281	—	—	—	—	—	—
13	256	—	—	—	—	—	—
14	717	9	—	—	1	—	—
15	506	—	—	—	—	—	—
16	997	—	—	—	—	—	—
17	1234	—	49	—	—	4	—
18	851	32	—	—	4	—	—
19	1255	41	—	—	3	—	—
20	1366	38	—	—	3	—	—
21	1122	—	13	—	—	1	—
22	651	12	13	8	2	2	1
23	1723	24	—	—	2	—	—
24	959	13	20	—	1	2	—
25	2124	24	—	—	2	—	—
26	975	5	—	—	1	—	—
27	1481	—	—	—	—	—	—
28	1635	45	—	6	3	—	+
29	1156	—	—	—	—	—	—
30	1217	—	—	—	—	—	—
31	1052	—	—	—	—	—	—
32	636	—	—	—	—	—	—
33	1558	—	—	—	—	—	—
34	1560	—	—	—	—	—	—
35	1142	—	—	—	—	—	—
36	1185	41	—	—	3	—	—
37	1681	11	—	—	1	—	—
38	608	—	—	—	—	—	—
39	1313	—	—	—	—	—	—
40	1840	—	—	—	—	—	—
41	2166	12	—	—	1	—	—
42a	1345	76	—	—	6	—	—
42b	1126	98	—	—	9	—	—
43	2048	53	—	—	3	—	—
44	1886	24	9	—	1	+	—
45a	887	8	—	3	1	—	+
45b	240	78	—	—	33	—	—

contre au chap. 28 (24503–23, 3 str., dont la dernière est cependant tout entière en octosyllabes).

Les huitains. Les formes sont très variées: $a^8a^3a^3b^8a^8a^3a^3b^8$ (ch. 2, 1196–1203), $a^8b^4a^8b^4b^8c^4b^8c^8$ (chap. 42a, 43166–73), $ababbc^5bc^8$ (ch. 42b, 44141–56, 2 str.), $abab^8a^4c^8a^4c^8$ (ch. 45b, 49302–9), $aabba^7b^6ba^8$ (ch. 45a, 49054–61).

Les neuvains. Il y a plusieurs neuvains, de structures d'ailleurs bien diverses: $a^8aaaa^3bbb^8a^3$ (ch. 36, 33996–34013, 2 strophes), $aaaa^8b^4bbba^8$ (ch. 14, 7636–44), $aa^5b^8aa^5bbba^8$ (ch. 11, 6253–61).

Les dizains. Relevons d'abord les formes très apparentées $a^8a^4a^8a^4b^8a^8a^4a^8a^4b^8$ (ch. 36, 33903–22, 2 str.) et $a^8a^3a^8a^3b^8a^8a^3a^8a^3b^8$ (ch. 42a, 42491–510, 2 str.). Il y a en outre $aaaa^8b^4aaaab^8$ (ch. 7, 4040–9) et $aa^8a^4b^8bb^4ab^8a^4b^8$ (ch. 45b, 49319–28).

Les onzains. Nous relevons deux onzains: $aaabaaabb^5cc^8$ (ch. 9, 5165–75) et $a^8aab^4bb^8bbb^4ba^8$ (ch. 37, 34330–40).

Les douzains. Le type de loin le plus fréquent est la «strophe d'Alecis» (Chat. 113–4), $aabaabbb^4abba^8$, dont voici les références: ch. 3, 1575–86; ch. 5, 2993–3004 et 3130–41; ch. 6, 3601–12, (la rime *b*, féminine, n'a que 3 syllabes pleines dans les petits vers); ch. 7, 4028–39; ch. 19, 12662–73; ch. 22, 15798–809; ch. 23, 17341–64, 2 str.; ch. 25, 19342–53 et 20490–502; ch. 28, 23358–69 et 23377–88; ch. 41, 40023–34; ch. 45b, 49225–36. La même forme, mais avec le nombre constant de 3 syllabes pour les petits vers, se trouve aux chap. 8 (4674–85), 18 (10989–11000) et 19 (11474–85). Plusieurs combinaisons sont très apparentées à cette strophe d'Alecis: $aabaabbb^4cbbc^8$ (ch. 45b, 49158–69) remplace les deux derniers *a* par un timbre nouveau; $aa^4b^8aa^4b^8bb^4abba^8$ (ch. 45b, 49180–91) rend octosyllabiques les vers se terminant en *b* du premier sixain. En outre, nous rencontrons: $a^8a^3b^8a^8a^3b^8b^8b^3c^8b^8b^3c^8$ (ch. 43, 44338–49) et $a^8a^3b^8a^8a^3b^8b^8b^3c^8c^8c^3c^8$ (ch. 43, 44358–69), $aa^4ba^8baa^4bb^8bc^4c^8$ (ch. 45b, 49250–61), $abbaababbb^4cc^8$ (ch. 45b, 49277–90 [1])), $a^8a^3bc^8cc^3b^8dd^4bdb^8$ (ch. 44, 46876–87), $abab^8bbccdc^5cd^8$ (ch. 42b, 44034–68, 3 str., dont la dernière n'a que 11 vers, parce que le dernier c^5 manque), $a^8abaabbbcbb^7c^8$ (ch. 19, 12288–97).

Les treizains. Il y a un treizain $a^8ab^4a^8aaabbb^4cbc^8$ au chap. 24 (17950–62).

Les vingtains. Il y a un vingtain $aaa^8ab^4aaa^8ab^4bbb^8b^3a^4bbb^8b^3a^4$ (*b* est une rime féminine) au chap. 18 (11206–25).

Les rimes plates. Nous avons rencontré un court passage en

---

[1]) Nous avons éliminé les deux heptasyllabes sur la rime *b*, insérés entre les deux *c*. En effet, ils ne se trouvent pas dans ABC.

rimes plates du type $a^8b^4b^8c^4c^8d^4$ . . . (ch. 42b, 43443–52) et un autre du type $a^3b^8b^3c^8c^3d^8$ . . . (ch. 44, 47846–55).

Les combinaisons hétérométriques à base de décasyllabes consistent principalement dans l'alternance de vers de 10, de 4 et de 6 syllabes. Le vers de 4 syllabes est occasionnellement remplacé par un vers féminin de 3 syllabes.

Tercets. Une succession de 3 tercets $aa^{10}b^4$ se rencontre au chap. 44 (47748–56).

Douzains. Nous relevons trois types différents, quoique très apparentés: $a^{10}a^3b^6a^{10}a^3a^6a^3b^6bcbc^{10}$ (ch. 17, 9378–9400, 2 str.), $a^{10}a^4b^6a^{10}a^4a^6a^4b^6b^4b^6c^{10}c^{10}$ (ch. 17, 9729–40), et $a^{10}a^4b^6a^{10}a^4a^6b^{10}$-$b^4b^6b^4c^6c^{10}$ (ch. 8, 4686–97).

Treizains. Le type $a^{10}a^4b^6a^{10}a^4a^6a^4b^5bbcbc^{10}$ se rencontre au chap. 21 (14900–12). Le type $a^{10}a^4b^6a^{10}a^4a^6a^4b^6b^3b^6b^3c^6c^{10}$ est employé au chap. 6 (3571–83), la même forme, mais avec les vers de 3 syllabes répartis différemment: $a^{10}a^3b^6a^{10}a^3a^6a^3b^6b^4b^6b^4c^6c^{10}$ se trouve aux chap. 8 (4839–51), 17 (9365–77) et 22 (15785–97).

Vingtains. Il y a un vingtain du type $A^{10}a^4b^6a^{10}a^4a^6bbccd^{10}$-$d^4c^6ddcccaA^{10}$ au chap. 24 (17963–82).

Les combinaisons à base d'heptasyllabes sont rares: un tercet ab^7b^5 au chap. 45a (49083–5), un douzain $aaaaa^7b^3aaaaab^7$ au chap. 8 (4711–22) et un quatorzain $aaaa^7b^3bbbb^7c^3bbbc^7$ au chap. 7 (3713–26).

Les combinaisons à base de pentasyllabes ne sont pas plus fréquentes: un sixain $a^5a^3baab^5$ au chap. 28 (24524–9), un huitain $aaa^5b^3aaa^5b^3$ au chap. 8 (4698-4705), et un autre huitain $a^4aabaaab^5$ au chap. 22 (15204–11).

L'emploi et la répartition des formes hétérométriques appelle quelques remarques:

1. Si les formes hétérométriques manquent dans 19 chapitres sur 45, il y a en revanche peu de groupes qui n'en fassent pas un emploi plus ou moins fréquent: ce sont les groupes 38, 39 et 40. Il faut cependant remarquer que si l'on excepte le chap. 8, le groupe 8–13 ne connaît que quelques faibles tentatives de forme irrégulière; de même, dans les groupes 28–31 et 32–36, toutes les formes se concentrent resp. dans les chap. 28 et 36, ce qui confirme les limites 8/9, 28/29 et 35/36, trouvées ci-dessus. D'autre part, tandis que le groupe 16–27 utilise des combinaisons hétérométriques dans presque tous les chapitres, les chap. 16 et 26–27 n'en offrent aucun exemple; ceci semble confirmer au moins la limite 16/17.

2. Quoique les formes soient extrêmement diverses, il est possible de distinguer quelques «familles». Il y a d'abord la strophe dite «d'Alecis» et les formes qui en sont dérivées; elle se trouve

dans le groupe 3–7, auquel s'ajoute le chap. 8 du groupe suivant, dans le groupe 16–27, au chap. 28 du groupe 28–31, dans les groupes 41 et 45b. Ce dernier groupe se distingue en ce qu'il utilise encore plusieurs variantes de cette strophe. On peut considérer comme apparentés les sixains, huitains, dizains et douzains présentant une alternance, entre l'octosyllabe et le petit vers, du type 8–4–8, 8–4–4–8 ou 8–4–8–4–8. Ce sont quelques groupes ne connaissant pas la strophe d'Alecis, notamment le groupe 1–2, le chap. 36 du groupe 32–36, les groupes 42a et 43–44 qui en offrent des spécimens. Enfin, les douzains et treizains qui utilisent la succession de vers de resp. 10, 4 et 6 syllabes, se rencontrent dans le groupe 3–7, avec le chap. 8, et dans le groupe 16–27. Cette distribution permet donc, une fois de plus, de rattacher le chap. 8 au groupe précédent et de séparer les chap. 28 et 36 de leurs groupes respectifs.

Conclusion

L'emploi des formes hétérométriques est un procédé assez courant dans le *Mystère du Vieil Testament*. L'individualité de plusieurs groupes ressort de l'utilisation de certaines de ces formes, tandis que les limites suivantes se trouvent confirmées avec plus ou moins de netteté: 2/3, 8/9, 16/17, 27/28 (peut-être), 28/29, 35/36, 41/42a, 45a/45b.

III. LES FORMES À REFRAIN

1. *Le rondeau*

Le *Mystère du Vieil Testament* compte au total 77 rondeaux. Abstraction faite des formes irrégulières, qui sont peut-être en partie imputables à des accidents survenus au texte, il y a peu de variété formelle. Le rondeau simple *ABaAabAB* se rencontre 35 fois; le rondeau quatrain 32 fois, toujours avec le schéma *ABBAabABabbaABBA* qui, d'après Chatelain, est le plus fréquent au 15e siècle. Le rondeau cinquain est employé 6 fois, avec le schéma *AABBAaabAABaabbaAABBA*. Toutes ces formes ont une nette préférence pour l'octosyllabe: abstraction faite de quelques irrégularités, on ne rencontre que 5 fois le vers pentasyllabique, 1 fois le vers de 4 syllabes et 1 fois le décasyllabe.

La colonne 2 du tableau VIII rend compte de la fréquence et de la répartition des rondeaux.

Rondeau ABaAabAB en octosyllabes: 32 exemples. Chap. 1: 209–16, 400–7, 459–66, 539–46, 567–74, 950–7; chap. 2: 966–73; chap. 12: 6710–6; chap. 14: 7568–75, 7699–706; chap. 17: 10273–80; chap. 20: 13300–8 (on a intercalé un vers court au dernier couplet: $ABaAa^8a^4bAB^8$); chap. 21: 14155–62; chap. 22: 15657–64; chap. 25: 20450–7; chap. 37: 34823–30; chap. 38: 35985–92; chap. 41: 41174–82; chap. 42a: 42067–75, 42317–25 (on a intercalé un vers court, de rime différente, au dernier couplet: $ABaA^8c^4abAB^8$), 42654–61, 42837–44, 43174–81; chap. 42b: 43208–15, 43251–8, 43603–10, 44244–51; chap. 43: 45666-73, 45761–8, 45961–8, 46027–34.

en vers de 4 syllabes: 1 exemple, au chap. 5: 2738–45.

en vers de 5 syllabes: 2 exemples. Chap. 10: 5868–75, chap. 35: 32238–45.

Rondeau ABBAabABabbaABBA en octosyllabes: 31 exemples. Chap. 1: 886–901; chap. 5: 2752–67; chap. 19: 12140–55; chap. 20: 14043–58; chap. 21: 14801–16; chap. 23: 17483–98; chap. 24: 17839–54, 18161–75 (le troisième vers du premier refrain manque); chap. 25: 18634–49, 18873–88; chap. 26: 21119–34; chap. 36: 33845–60, 34199–214; chap. 37: 34939–54, 35321–36, 35533–49; chap. 39: 37123–38; chap. 40: 38114–29, 38166–81, 38839–54, 39182–97, 39467–82, 39618–33; chap. 41: 41104–19, 41697–712, 41765–80; chap. 43: 45071–86, 45118–33, 46196–211, 46324–39 (les deux premiers vers du troisième refrain ont été rejetés plus loin, aux vers 46362–3); chap. 44: 47619–34.

TABLEAU VIII

1	2	3	4
Chapitre	Rondeau	Ballade	Autres formes
1	7	—	—
2	1	—	—
3	—	—	—
4	—	2	—
5	2	2	—
6	—	—	—
7	—	1	—
8	—	1	—
9	—	—	—
10	1	—	—
11	—	—	—
12	1	—	—
13	—	—	—
14	2	1	—
15	—	—	—
16	—	—	—
17	1	—	—
18	—	—	—
19	2	1	—
20	3	2	—
21	2	—	—
22	1	—	—
23	1	—	—
24	2	1	1
25	4	—	—
26	1	—	—
27	—	—	—
28	—	1	—
29	—	—	—
30	—	—	—
31	—	—	—
32	—	—	—
33	—	—	—
34	—	—	—
35	1	—	2
36	2	4	2
37	4	4	3
38	2	2	—
39	2	—	1
40	6	—	1
41	5	2	—
42a	6	—	5
42b	6	1	—
43	10	5	4
44	2	7	1
45a	—	1	—
45b	—	—	—

en vers de 5 syllabes: 1 exemple au chap. 42b: 43669–83 (le troisième vers du premier refrain manque).

Rondeaux AABBAaabAABaabbaAABBA en octosyllabes: 5 exemples. Chap. 25: 19801–21; chap. 38: 36182–202; chap. 39: 37094–114; chap. 41: 41394–414; chap. 43: 44408–28.

en vers de 5 syllabes: 1 exemple au chap. 43: 44625–35 (le dernier couplet et le refrain final manquent).

Formes irrégulières:

AABbaBAabbaA^{8}, chap. 19: 11906–17; le refrain ne revient qu'une seule fois, en deux temps et dans l'ordre inverse; le schéma des couplets est également irrégulier.

ABabbaAB^{8}, chap. 20: 12747–54; le refrain intérieur manque; on peut considérer cette forme comme une extension d'un rondeau simple abrégé (cf. Chatelain, 203 et M. Brandenburg, *Die festen Strophengebilde . . . des Mystère de sainte Barbe . . .*, thèse Greifswald, 1907, 26).

ABabbabaAB^{8}, chap. 42a: 42158–67; cf. la forme précédente; le refrain intérieur manque ici aussi et l'extension est plus considérable (cf. aussi Chatelain 226–7).

ABabbaBA^{10}, chap. 42b: 44125–32; cf. les deux formes précédentes; ici le refrain final est présenté dans un ordre inversé; c'est en outre le seul emploi du décasyllabe dans notre texte.

ABaAababB^{8}, chap. 44: 48004–13; le dernier couplet est redoublé (cf. Chatelain, 203 et G. Lote, *Histoire du vers français*, II, 296).

La distribution des rondeaux sur le texte du Mystère est loin d'être égale. Ils sont complètement absents des groupes 28–31, 45a et 45b. D'autre part, dans le groupe 16–27, le chap. 16 n'en connaît pas, tandis que dans le reste du groupe l'emploi est fréquent et offre une grande diversité. Il est intéressant de constater que dans plusieurs groupes, qui ont par ailleurs une technique assez simple (octosyllabes et parfois décasyllabes) le rondeau n'est pas inconnu: les groupes 8–13, 32–36, 38, 39 et 40 offrent plusieurs variétés de rondeaux.

La richesse des formes est le plus grande dans certains chapitres du groupe 16–27 et surtout dans les groupes 41, 42b, 43–44: rondeaux simples, quatrains, cinquains et parfois irréguliers. Les groupes 1–2, 3–7, 32–36, 37 n'ont que des rondeaux simples et quatrains, tandis que 39 utilise seulement des rondeaux quatrains et cinquains. Enfin, 38 combine le rondeau simple et le rondeau cinquain, 42a le rondeau simple et une forme irrégulière, 8–13 et 14–15 ont seulement des rondeaux simples, et 40 ne connaît que le rondeau quatrain.

Conclusion

L'emploi des diverses formes de rondeaux est assez répandu dans le *Mystère du Vieil Testament;* même des passages peu favorables aux fantaisies formelles accueillent des rondeaux. Leur répartition contribue à fixer les traits caractéristiques des groupes.

2. *La ballade*

Le *Mystère du Vieil Testament* compte 38 combinaisons qu'on peut qualifier de ballades. Comme il y a parfois des différences notables entre ces formes, nous exposons ici les critères que nous avons appliqués. On sait que la forme de la ballade a sensiblement évolué depuis Eustache Deschamps: hétérométrique à l'origine, elle tend de plus en plus vers l'isométrie; le choix des mètres se limite de plus en plus en faveur de l'octosyllabe et du décasyllabe; l'envoi, dont l'absence était de règle au début, s'impose de plus en plus; l'arrangement des rimes est assez rigoureux pour le début de la strophe (quatrain croisé), bien que le 15e siècle connaisse un très grand nombre de dérogations à cette règle (voir les tables de Chatelain); la construction carrée ne devient obligatoire que dans la deuxième moitié du 15e siècle (voir pour tout cela G. Lote, *Histoire du vers français,* II, Paris, 1951, 270–85). Le nombre des vers varie chez Chatelain de 6 à 16, mais se fixe, à la fin du 15e siècle, à 8 ou 10. La ballade se compose normalement de 3 strophes de longueur égale; cependant Lote en cite qui ont 2, 4 ou 6 strophes, Chatelain en mentionne de 2, 4, 5 et 6 strophes. La ballade comporte nécessairement un refrain à la fin de chacune de ses strophes. D'après ces données nous considérons comme ballades les combinaisons strophiques comptant au moins deux strophes composées d'au moins 6 vers, dont le dernier (eventuellement les deux derniers) forment le refrain. Pour la commodité de l'exposé nous comptons comme ballade l'unique chant royal du Mystère (ch. 44). Nous rejetons dans une autre rubrique les formes à refrain qui n'ont qu'une strophe, dont la strophe compte moins de 6 vers, ou qui, outre le refrain final, ont un refrain initial.

La colonne 3 du tableau VIII rend compte de la fréquence et de la répartition des ballades.

Ballades en sixains. Il y en a une seule, dont la strophe a la forme $a^8aaa^3bB^8$ (3 str. sur les mêmes timbres, sans envoi), au chap. 36, 33502–19.

Ballades en septains. 3 exemples.

$ababbcC^8$*:* ch. 24, 18069–93; 3 strophes entières et une strophe

finale *bcbC*^{8} ; la première strophe commence par une rime embrassée *abba ;* ch. 36, 33320–40, 3 strophes, pas d'envoi, la première strophe remplace le quatrain croisé par un sixain *aabaab.*

aabbcbC^{8} *:* ch. 43, 46137–56, 3 strophes, sans envoi, la première strophe a le schéma *aabcbC.*

Ballades en huitains. 15 exemples.

ababbcbC^{8}. Ch. 5, 3046–73, 3 str. avec envoi; ch. 5, 3196–3223, 3 str. sans envoi, sur les mêmes timbres; ch. 36, 33704–28, 3 str. sans envoi; ch. 37, 34578–606, 3 str. avec envoi, la première strophe commence par un cinquain *abaab ;* ch. 44, 46657–80, 3 str. sans envoi; ch. 44, 47896–927, 4 strophes sans envoi; ch. 44, 48220–59, 5 strophes sans envoi.

ababbcbC^{10}. Ch. 43, 45486–513, 3 str. avec envoi; ch. 43, 45690–713, 3 str. sans envoi; ch. 44, 47761–83, 3 str. sans envoi, la 2e strophe a le schéma *ababcbC ;* ch. 44, 47786–841, 3 str. sur des timbres identiques avec envoi, et *refrain de deux vers.*

ababbcbC^{5}, Ch. 20, 12761–88, 3 str. avec envoi.

ababbabA^{8}. Ch. 43, 45900–22, 3 str. sans envoi, la 2e strophe a le schéma *ababab A.*

aaaaabAB^{10}. Ch. 44, 47786–841, 3 str. sur des timbres identiques, avec envoi.

a^{7}*aa*^{3}*bc*^{7}*cc*^{3}*B*^{7}. Ch. 44, 46843–73, 4 str. sans envoi, la première strophe a le schéma *aaabccB* (voir d'ailleurs l'apparat critique).

Ballades en neuvains. 3 exemples.

ababbcbbC^{8}. Ch. 37, 35837–68, 3 str. avec envoi.

ababbccbC^{8}. Ch. 4, 2662–84, 2 strophes entières, suivies d'une demie strophe *bccbC.*

aaa^{10}*b*^{4}*bbb*^{10}*c*^{4}*C*^{10}. Ch. 36, 33350–67, 2 strophes sans envoi.

Ballades en dizains. 6 exemples.

aabaabbcbC^{10}. Ch. 37, 35893–927, 3 str. avec envoi; ch. 38, 35997–36026, 3 str. sans envoi; ch. 41, 39896–930, 3 str. avec envoi; ch. 41, 41821–55, 3 str. avec envoi.

abaabbcbbC^{10}. Ch. 14, 7233–62, 3 str. sans envoi.

ababbccdCD^{10}. Ch. 42b, 44252–321, 7 str. sans envoi.

Ballades en douzains. 7 exemples.

aabaabbbcbbC^{8}. Ch. 7, 4062–4103, 3 str. sur des timbres identiques, avec envoi; ch. 8, 4292–4333, 3 str. avec envoi; ch. 19, 11497–538, 3 str. avec envoi; ch. 20, 13160–13201, 3 str. avec envoi, la 2e str. commence par le cinquain *aabab.*

aabaabbbcbbC^{10}. Ch. 28, 24028–69, 3 str. avec envoi, rimes identiques, sauf la première strophe; ch. 38, 35927–68, 3 str. avec envoi.

aabaabbccdcD^{10}. Ch. 37, 35377–417, 3 str. sur les mêmes timbres, avec envoi de 5 vers.

Ballades en treizains. 1 exemple.
$aa^8b^4aa^8b^4bb^8c^4bb^8c^4C^8$. Ch. 43, 44739–90, 4 str. sans envoi.

Ballades en quatorzains. 1 exemple.
$aabaabbbccdccD^{10}$. Ch. 45, 48260–307, 3 str. avec envoi de 6 vers.

Ballades en dix-septains. 1 exemple.
$aaabaaabbbbcbbbcC^6$. Ch. 4, 1927–60, 2 str. sans envoi.

Le *Mystère du Vieil Testament* ne contient que 5 ballades hétérométriques et une en pentasyllabes; les 32 autres sont ou bien en octosyllabes (17 fois) ou bien en décasyllabes (15 fois). Le nombre des strophes est de 3 dans 30 cas; il y a 3 ballades n'ayant que 2 strophes, 3 de 4 strophes, une de 5 et une de 7 strophes. La ballade est suivie d'un envoi, ou au moins d'une demie strophe, dans 20 cas, l'envoi est absent dans 18 cas, parmi lesquels comptent toutes les ballades, sauf une, n'ayant pas le nombre régulier de 3 strophes chacune. Le refrain est normalement d'un vers, dans 3 cas cependant de 2 vers. Dans la grande diversité des formes on constate une prépondérance numérique des ballades en huitains (15 fois), puis aussi des ballades en dizains (6 fois) et en douzains (7 fois). Si, pour ces groupes, on tient compte du schéma des rimes et de la longueur des vers, on obtient les groupes principaux suivants: ballades en huitains *ababbcbC*, octosyllabiques, 7 cas, décasyllabiques, 4 cas, en dizains *aabaabbcbC*, décasyllabiques, 4 cas, en douzains *aabaabbbcbbC*, octosyllabiques, 4 cas, décasyllabiques, 2 cas; au total 21 exemples, soit plus de la moitié des ballades. Pour ces groupes, le nombre de trois strophes est presque de rigueur (seul le premier connaît quelques rares exceptions), l'envoi est toujours employé avec les ballades en douzains, tandis que les autres groupes hésitent.

La répartition des ballades sur les groupes de chapitres établis plus haut, appelle quelques remarques. Les groupes formés par les chap. 1–2, 39, 40, 42a et 45b n'en emploient pas. La plus grande concentration se trouve dans le groupe 43–44; les groupes 3–7, 8–13, 14–15, 16–17, 28–31, 32–36, 37, 38, 41, 42b et 45a l'utilisent dans des mesures différentes. Il est remarquable que dans plusieurs de ces groupes les ballades se concentrent dans un ou deux chapitres: notamment le chap. 8, les chap. 19–20 et 24, le chap. 28 et le chap. 36; si l'on fait abstraction de ces chapitres, les groupes «réduits» 9–13, 29–31 et 32–35 ne connaissent pas non plus la ballade; même remarque pour le chap. 16, le chap. 17, et les chap. 25–27, dont nous avons constaté plus haut qu'ils avaient tendance à s'isoler de leur entourage. Quant à la distribution des différentes formes de ballades, on peut constater que les formes hétérométriques caractérisées (exceptons une combinaison de vers de 6 et de 7 syllabes)

se concentrent dans les groupes 32–36 (chap. 36) et 43–44. Les ballades décasyllabiques et les ballades octosyllabiques ne se trouvent que rarement dans un même groupe, ce n'est le cas que dans 37 et 43–44. D'autre part, 3–7, 8–13, 16–27 et 32–36 n'ont que des octosyllabes, 14–15, 28–31, 38, 41, 42b et 45a n'ont que des décasyllabes. Les formes que nous avons relevées comme étant plus fréquentes que les autres, accusent également une certaine concentration: le groupe 43–44 a tous les huitains décasyllabiques, et 3 sur 7 des huitains octosyllabiques, les autres se trouvant dans le groupe 3–7 (2 fois), au chap. 36 (1 fois) et au groupe 37 (1 fois). Le dizain décasyllabique se trouve aux groupes 37, 38 et 41; le douzain octosyllabique relie le chap. 8 (1 fois) au groupe 3–7 (1 fois), tandis que les chap. 19–20 en connaissent également 2.

Conclusion

Les ballades jouent un rôle important dans certains groupes de chapitres, tandis qu'elles sont absentes de plusieurs autres groupes. Les schémas et les mètres sont fort variés, mais les formes les plus caractéristiques tendent à une certaine concentration, qui confirme, dans une certaine mesure, les limites trouvées plus haut. D'autre part, les chap. 8, 28 et 36 se distinguent ici aussi de leurs groupes respectifs.

3. *Autres formes à refrain*

En dehors des rondeaux et des ballades inventoriés dans les paragraphes précédents, le *Mystère du Vieil Testament* connaît encore un certain nombre de formes à refrain qui présentent des structures divergentes. Parfois il s'agit de formes étroitement apparentées à la ballade, comme p.e. $AbabbabA^8$, (3½ strophes), qui ne s'en distingue que par la présence d'un refrain initial dans chacune des strophes. Nous ne l'avons pas classée dans le paragraphe précédent pour ne pas la séparer des autres formes avec refrain initial, qui, elles, ne sont pas des ballades, comme p.e. $AabaabbbabbA^8$ (1 strophe). A l'autre extrémité se situent les petites strophes de 4 vers, construites sur le schéma *aabB*, et dont la succession forme une suite de rimes plates, avec, évidemment, retour de la rime *b*.

Des 20 pièces classées dans cette rubrique, 13 sont en octosyllabes, 4 mêlent l'octosyllabe avec des vers de 3 ou de 4 syllabes, 2 se servent de décasyllabes, tandis que le vers de 6 syllabes est utilisé une fois. La colonne 4 du tableau VIII montre la fréquence et la répartition de ces formes.

Quatrains.

Le schéma est toujours la rime plate: *aabB*, dont la répétition donne lieu à des successions du type *aabBccbBddbB* etc. Cette forme se trouve dans les chap. 35 (32865–76), 3 str.), 36 (33931–43; comme c'est souvent le cas, la rime plate succède ici au quatrain *abab*, ce qui donne le schéma *ababB ccbB ddbB*), 40 (38485–96, 3 str.), 43 (44649–60, 3 str., le vers 44654 est corrompu; 45786–817, 7 str.; 46238–45, 2 str. hétérométriques aa^4bB^8 etc.), et 44 (47026–37, 3 str.).

Cinquains.

$aa^8bb^3A^8$. Ch. 36, 34014–28, 3 strophes sur des timbres identiques.

$abbaA^8$ ou $AbbaA^8$. Les deux schémas s'utilisent dans des combinaisons diverses. *AbbaA* se trouve 1 fois au chap. 24 (18188–92, 1 str.). On le retrouve comme strophe initiale d'une série de 3 cinquains, dont les deux derniers n'ont pas le refrain initial, donc: *AbbaA abbaA abbaA* (chap. 35, 32246–60, timbres identiques, et chap. 37, 34998–35012, timbres identiques). Cette forme apparaît avec une variante: le refrain initial est ajouté en surnombre à la première strophe, donc *AabbaA abbaA abbaA* (chap. 37, 35753–69, timbres identiques).

Sixains.

AabbaA aabbaA aabbaA $aabbaA^8$, forme très apparentée aux cinquains traités ci-dessus. On la trouve au chap. 39 (37427–50, timbres identiques).

Septains.

On trouve le septain $AbabbaA^8$ au chap. 37 (34615–35, 3 str.).

Huitains.

Le schéma $AbabbabA^8$ se rencontre au chap. 42a (42579–602, 3 str. successives, mais avec timbres et refrains différents). Le même schéma, mais en décasyllabes, est employé au chap. 43 (45450–85) dans une combinaison qui ressemble beaucoup à une ballade: 3 strophes, suivies d'une demie strophe *AeeA*.

Onzains.

Le type $A^8aa^4abb^8bb^4baA^8$ (où le petit vers peut compter aussi 3 syllabes) se trouve 2 fois au chap. 42a, alternant avec deux strophes de même type, mais sans refrain (42448–90).

Douzains.

La strophe *AabaabbbabbA* se rencontre en décasyllabes au chap. 42a (41856–67), suivie de la même strophe en vers de 6 syllabes (41868–79).

La répartition de toutes ces formes présente quelques traits qui méritent d'être relevés. Constatons d'abord que les groupes 1–2,

3–7, 8–13, 14–15, 28–31, 38, 41, 42b, 45a et 45b n'en connaissent pas. Ensuite, le groupe 16–27 n'a qu'un seul exemple assez peu caractéristique au chap. 24. Dans le groupe 32–36, seuls les chap. 35 et 36 offrent plusieurs exemples, en quoi ils se détachent donc du reste de ce groupe. D'autre part, les différents groupes marquent une préférence souvent assez nette pour certaines formes. Ainsi les chap. 35–36 se caractérisent par l'emploi du quatrain *aabB* et du refrain initial, les groupes 37 et 39 par l'emploi fréquent du refrain initial et les groupes 40 et 43–44 par la fréquence du quatrain *aabB*. Le chap. 42a, enfin, préfère les formes longues et variées.

Conclusion

Les formes à refrain traitées dans ce paragraphe se concentren dans la dernière partie du *Mystère du Vieil Testament*. Leur répartition se fait en général dans les limites des groupes établis plus haut. Une exception remarquable est à noter cependant pour le chap. 35, qui cette fois se rattache au chap. 36, de sorte que la limite 35/36 semble être contredite.

IV. CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Nous avons donné, dans ce qui précède, un relevé exhaustif des combinaisons métriques du *Mystère du Vieil Testament*. Nous avons présenté les matériaux dans leur aspect quantitatif d'une part: les relevés des formes et de leurs fréquences en ont été le résultat; d'autre part nous les avons envisagés sous l'angle de leur distribution sur les différentes parties du Mystère, en prenant comme hypothèse de travail une partie des constatations de Rothschild concernant l'articulation du texte. Cette étude nous a permis de constater de notables différences dans la technique de la versification et nous a amené à formuler plusieurs conclusions sur l'articulation du texte. Nous essayerons de donner ici un résumé général des résultats auxquels nous sommes arrivé et d'en tirer les conclusions qui s'imposent concernant la composition du texte et la technique de chacune des parties que nous croyons distinguer.

Nous savons que le *Mystère du Vieil Testament* est l'œuvre d'un compilateur [1]), qui a réuni en un vaste ensemble des pièces préexistantes. Nous pouvons être sûrs que ces pièces ont été adaptées et peut-être remaniées afin de pouvoir entrer dans ce nouveau cadre. Ce que nous ne savons pas, et ce qu'il est peut-être impossible de savoir exactement, ce sont les endroits précis et la mesure exacte de l'intervention du compilateur. Nous nous sommes délibérément distancié de ce problème, pour n'étudier que la versification telle qu'elle se présente effectivement à nous dans le texte que nous avons sous les yeux. Pourtant, la question ne peut être complètement écartée et nous nous verrons obligé de la remettre sur le tapis à propos de quelques points précis de nos conclusions.

L'octosyllabe à rimes plates, alternant avec des quatrains et, plus rarement, des cinquains et des sixains, voilà ce que nous avons appelé la «technique de base», commune à pratiquement toutes les parties composant le Mystère. Quelques groupes de chapitres se contentent de cette technique de base, en refusant à peu près tout raffinement de formes plus compliquées. Ce sont principalement deux groupes de chapitres et quelques chapitres isolés qui présentent cette caractéristique. Les chapitres 9–13 se séparent nettement du chap. 8 d'une part, du chap. 14 de l'autre, par une série de faits relevés ci-dessus. Ces chapitres se distinguent par un emploi presque exclusif des rimes plates, interrompues de temps en temps par des quatrains surtout, jamais par des formes longues; à quelques

---

[1]) Eventuellement, de plusieurs compilateurs.

endroits l'octosyllabe se combine avec un petit vers, quelquefois aussi il y a un rondeau simple qui interrompt la suite des rimes plates. Bien que, sur le plan du contenu, ces chapitres pussent faire trois groupes (chap. 9–11: histoire de Noé et du déluge, chap. 12: la tour de Babel, et chap. 13: départ d'Abram de Mésopotamie), la versification en fait un ensemble homogène, comptant 2175 vers.

Les chapitres 29 à 35 se séparent, comme nous l'avons vu, des chap. 28 et 36 par plusieurs particularités de la versification. Il est vrai que le chap. 35 semble quelquefois se rattacher pourtant au chap. 36, notamment par l'emploi d'un rondeau, de la forme *aabB* et de la forme *AbbaA etc.* Or, il faut remarquer que le rondeau et la strophe à refrain initial se trouvent réunis dans un monologue où ils servent à l'amplification, tandis que le quatrain s'emploie dans le passage qui traite la révolte d'Adonyas et sert d'introduction au chap. 36. Nous inclinons à mettre ces trois détails sur le compte du (ou d'un) compilateur, soit qu'il ait superposé deux textes antérieurs en les adaptant, soit qu'il ait lui-même fait œuvre de poète. Les chap. 29–35 se caractérisent eux aussi par l'utilisation presque exclusive de l'octosyllabe à rimes plates, interrompues çà et là par des quatrains, cinquains ou sixains. Le seule variation est apportée par l'emploi du décasyllabe dans quelques-uns des chapitres: 29, 31 et 32. La limite 31/32, suggérée par Rothschild, ne fonctionne donc pas pour la versification: des deux côtés la technique est identique. Quant au contenu, il est facile de distinguer 4 parties: les chap. 29–30: le peuple d'Israël dans le désert, le chap. 31: l'histoire de Samson, le chap. 32: l'histoire de Samuël, les chap. 33–35: l'histoire de David. Il faut noter que dans cette dernière partie la technique est réduite à sa plus simple expression: il n'y a même pas de décasyllabes. On pourrait donc grouper ensemble les chap. 29–32: octosyllabes + décasyllabes (4161 vers) et les chap. 33–35: octosyllabes (4260 vers).

Le chap. 27 présente lui aussi une technique extrêmement simple: il n'utilise que des octosyllabes à rimes plates ou groupés en quatrains, cinquains ou sixains. Comme le chap. précédent et le chap. suivant ont une versification infiniment plus variée, et que d'autre part le sujet du chap. 27 est peu homogène (mort de Joseph et de Pharaon, donc conclusion des chapitres précédents, oppression des Israélites en Egypte, naissance de Moïse, c'est à dire prologue au chap. suivant), nous inclinons à isoler ce chapitre et à le considérer comme un chapitre de transition (1481 vers), destiné à faire le raccord entre l'histoire de Joseph et celle de Moïse.

Il faut signaler ici encore le chap. 15, dont le cas est peu clair. Séparé par une particularité significative (le nom d'Abraham) du

chap. 16, et rattaché par cette même particularité au chap. 14, il présente pourtant de notables différences avec ce dernier: emploi d'octosyllabes avec comme seule variation un assez grand nombre d'heptasyllabes, absence complète de décasyllabes, de pentasyllabes, de passages hétérométriques, de rondeaux, de ballades, formes dont se sert le chap. précédent. Le chap. 14 a comme sujet principal l'aventure d'Abraham et de sa femme en Egypte, le chap. 15 met en scène surtout la guerre de Cordelamor contre les habitants de Sodome; les deux chapitres traitent donc l'histoire d'Abraham avant qu'il se soit établi dans la Terre Promise. En outre la guerre de Cordelamor est préparée, grâce à la technique du décor simultané, dans le chap. 14, ce qui pourrait faire penser à une habile superposition de deux drames primitivement distincts. Cependant, chose curieuse, les passages qui, au chap. 14, sont consacrés à la préparation du chap. 15, offrent parfois des formes métriques (surtout décasyllabiques) inconnues à ce chapitre-ci. Jusqu'à nouvel ordre, et malgré les différences notables dans la versification, nous continuerons à considérer comme un ensemble les épisodes contenus dans les chap. 14–15 (1223 vers).

Les autres chapitres et groupes de chapitres ont une technique plus riche; outre les octosyllabes, accompagnés ou non de décasyllabes, ils offrent des passages composés en vers plus courts ou mélangeant les mètres; en outre, ils utilisent différentes formes à refrain.

Le groupe 1–2 se distingue par le fait que la rime plate est pratiquement inconnue, de sorte que les octosyllabes s'organisent en quatrains et en sixains. Les décasyllabes, se combinant en quatrains, cinquains et sixains, sont fréquents dans le premier chapitre de ce groupe, qui connaît aussi le vers de 5 et de 4 syllabes. L'hétérométrie est relativement fréquente et offre quelques formes caractéristiques du type $a^8a^4b^8a^8a^4b^8$ et dérivés. Ce groupe connaît également le rondeau simple et le rondeau quatrain. Il est vrai que le sujet (la création et la chute de l'homme) semble déborder sur le chap. 3, mais la fin du chap. 2 montre des traces d'un raccordement, tandis que les vers 1561–1620 du chap. 3 semblent faire double emploi avec les vers 1168–1245. L'individualité du groupe 1–2 (1294 vers) est donc bien assurée.

Le groupe 3–8 se compose du groupe 3–7 dont nous avons admis l'existence au début de cette étude, et auquel s'ajoute le chapitre 8, qui se sépare nettement du groupe 9–13. Pourtant nous devons tenir compte de la possibilité d'une intervention du compilateur, car d'une part la rime continue du chap. 8 au chap. 9, d'autre part l'emploi des quatrains etc. octosyllabiques baisse brusquement, tandis que les formes longues, fréquentes aux chap. 3–7, sont

complètement absentes ici. L'emploi des autres formes cependant est sensiblement identique à l'usage des chapitres précédents. Nous considérerons donc les chap. 3–8 comme un groupe cohérent (3675 vers), ayant comme sujet l'histoire d'Adam et de ses enfants depuis la chute jusqu'au déluge. Outre l'octosyllabe qui, a côté des formes déjà relevées, connaît beaucoup de formes longues, parmi lesquelles le huitain *aaabaaab*, le dizain *aaaabaaaab* et le douzain *aabaabaabaab*, le décasyllabe est d'un emploi constant dans des combinaisons très variées qui vont du quatrain au quatorzain, et parmi lesquelles on peut relever le huitain *abaabbcc* et les douzains *aabaabaabaab* et *aabaabbccdcd*. L'heptasyllabe apparaît dans les combinaisons *aaab*, *aaaab* et *aaaaab* redoublées. Les pentasyllabes se groupent en sixains et forment parfois des dizains *aaaabaaaab* ou des douzains *aabaabaabaab;* il y a également un douzain en vers de 6 syllabes. Les strophes hétérométriques ne manquent pas, la strophe d'Alecis, notamment, est très fréquente, tandis que la combinaison de vers de 10, 4 et 6 syllabes se rencontre plusieurs fois. L'emploi de divers rondeaux et ballades complète ce tableau d'une versification particulièrement riche.

La technique de base du groupe 14–15 (1223 vers), dont nous avons discuté plus haut la réalité, consiste en l'emploi de l'octosyllabe à rimes plates, avec une assez forte proportion de formes courtes. Il y a un seul huitain de forme irrégulière. Ce groupe connaît aussi le décasyllabe, l'heptasyllabe, le pentasyllabe et le mélange des mètres, dans des combinaisons simples, ainsi que le rondeau simple et la ballade.

Le chap. 16 (997 vers), que nous avons cru pouvoir isoler de son groupe, se rapproche du chap. précédent par sa technique de base: rimes plates et formes courtes dans des proportions comparables. Il se distingue cependant par le décasyllabe, qui n'apparaît qu'en dizains. Quelques strophes en pentasyllabes complètent la liste. Le chap. 16 offre le même aspect terne que le groupe précédent et en particulier le chap. 15. Le sujet de ce chapitre est double: l'histoire d'Agar et la destruction de Sodome. On se demande si ce chapitre, malgré l'inconvénient qu'y voyait Rothschild, ne se rattache pas au groupe précédent: l'histoire de Sodome commence déjà au chap. 14 et fait parallèle, tout au long des trois chapitres, au récit de la vie familiale d'Abraham; cet ensemble comprendrait 2220 vers.

La faible limite entre les chap. 17 et 18 que nous avions cru pouvoir distinguer au début de notre étude, dans le paragraphe sur les octosyllabes, n'a pas été confirmée. Au contraire, la technique de base est rigoureusement identique: rimes plates, formes courtes dans des proportions sensiblement égales; seulement, le chap. 17 a

plusieurs formes longues, parmi lesquelles le douzain *aabaabaabaab*. La limite 21/22, faible elle aussi, repose pourtant sur un critère plus important, la proportion totale des octosyllabes, et est renforcée notamment par la répartition des formes courtes octosyllabiques et des pentasyllabes. On peut faire une remarque analogue pour la limite 24/25; seulement elle ne repose pas sur la fréquence totale des octosyllabes, qui est égale à celle du groupe précédent, mais sur la proportion des rimes plates; elle est confirmée surtout par la répartition des formes courtes et par celle des pentasyllabes. Nous avons vu, d'autre part, que le chap. 27 se détache de son entourage, de sorte que le groupe 16–27 peut être subdivisé en 5 parties: les chap. 16 (997 vers), 17–21 (5827 vers), 22–24 (3332 vers), 25–26 (3099 vers), 27 (1481 vers). Les sujets des chapitres respectifs semblent assez bien confirmer la division proposée. Le chap. 16 raconte l'épisode d'Abraham et Agar, la destruction de Sodome et la naissance d'Isaac. Le chap. 17 passe au sacrifice d'Abraham, de sorte que l'épisode d'Agar et Ismaël dans le désert, dénouement de la rivalité entre Sara et sa servante, est passé sous silence. Les chap. 17–21 traitent l'histoire d'Isaac et de ses enfants: sacrifice d'Abraham (17), mariage d'Isaac (18), naissance d'Esaü et de Jacob et vente du droit de primogéniture (19), fuite et retour de Jacob, à la suite de sa querelle avec Esaü (20–21). Les chap. 22–24 donnent l'histoire des enfants de Jacob, jusqu'à la vente de Joseph; les chap. 25–26 font suite en montrant Joseph en Egypte. Le chap. 27, enfin, a le caractère d'une transition. Ceci dit, il faut remarquer pourtant que la technique de ces groupes montre beaucoup de ressemblances. Nous avons discuté plus haut la technique de base, voici les autres caractéristiques. Le chap. 17 utilise plusieurs formes longues d'octosyllabes, emploie le décasyllabe exclusivement dans des dizains *aabaabbccb* et des douzains *aabaabbbcbbc*, connaît le pentasyllabe dans diverses combinaisons, parmi lesquelles le huitain *aaabaaab;* il connaît en outre plusieurs strophes hétérométriques en vers de 10, 3 ou 4 et 6 syllabes, ainsi que le rondeau simple. Le groupe 18–21 n'a qu'une seule forme longue en octosyllabes, le dizain *aabbaabbaa* (ch. 21); le décasyllabe en revanche y est d'un emploi constant, aussi bien en rimes plates qu'en formes courtes et longues, notamment le huitain *aaabaaab*, les dizains *aabaabbccb* et *aabaabbcbc*, les douzains *aabaabaabaab* et *aabaabbbabba;* il connaît en outre l'heptasyllabe (ch. 20) en diverses combinaisons parfois remarquables. Il faut signaler encore le pentasyllabe et l'hexasyllabe, ainsi que plusieurs formes hétérométriques à base d'octosyllabes (e.a. la strophe d'Alecis) et de décasyllabes. Le groupe contient toutes sortes de rondeaux et plusieurs ballades, de sorte que la versification présente une grande variété de formes.

Même remarque pour le groupe 22–24, qui cependant se distingue sur plusieurs points: il y a quelques formes longues d'octosyllabes, entre autres le douzain *aabaabbbcbbc;* le décasyllabe est moins fréquent et ne présente, à côté des rimes plates et des formes courtes, que le huitain *aaabaaab* et le douzain *aabaabaabaab;* l'heptasyllabe s'emploie, mais seulement dans quelques rares cinquains ou sixains, tandis que le pentasyllabe fait complètement défaut. On y trouve par contre le vers de 6 syllabes, ainsi que plusieurs strophes hétérométriques à base d'octosyllabes (e.a. la strophe d'Alecis) et surtout de décasyllabes. Il y a quelques rondeaux, une ballade et une strophe avec refrain initial.

Les chap. 25–26 n'ont que quelques formes longues d'octosyllabes, dont seul le huitain *ababbaba* est caractéristique; le décasyllabe s'y trouve, à une exception près, dans des rimes plates et des formes courtes; il y a quelques heptasyllabes et pentasyllabes dans des combinaisons simples (il faut cependant mentionner le douzain *aabaabbbcbbc* en vers de 5 syllabes). Le groupe offre encore un passage hétérométrique (strophe d'Alecis) et plusieurs rondeaux.

La technique très simple du chap. 27, ainsi que la position de ce chapitre dans l'ensemble, ont été discutées plus haut.

Le chap. 28 (1635 vers) est nettement distinct de son entourage. Pour la technique de base, il se rattache au groupe 25–26 plutôt qu'au chap. 27: un très grand nombre d'octosyllabes avec une assez forte proportion de formes courtes; le seul huitain *ababbaba* fortifie encore ce lien. Il contient en outre des décasyllabes en rimes plates et formes courtes, une série de cinquains heptasyllabiques, des pentasyllabes en sixains et en une série de huitains *aaabaaab* et des strophes hétérométriques à base d'octosyllabes (e.a. str. d'Alecis) et de pentasyllabes. Par contre, il n'y a qu'une seule ballade dans ce chapitre. Ce chapitre contient l'histoire de l'exode et divers miracles de Moïse.

Nous avons étudié plus haut la technique très simple des chap. 29 à 35.

A partir du chap. 36 la versification redevient en général très compliquée; elle ressemble souvent à celle des chap. 1 à 8 et 17 à 28, avec cette différence qu'à quelques exceptions près les heptasyllabes et les pentasyllabes sont absents et qu'en revanche les ballades, comme d'ailleurs les autres formes à refrain sont très fréquentes. Dans cette dernière partie du *Mystère du Vieil Testament* l'articulation du texte saute aux yeux: les mystères primitifs ont été alignés sans que le compilateur se soit donné la peine de les relier les uns aux autres au moyen de passages de transition; c'est là au moins l'explication la plus naturelle des passages qui terminent les chap. 37, 39, 41, 42b, 44 et 45b. L'existence de mystères indépendants

primitifs n'implique nullement que ces mystères soient l'œuvre d'auteurs différents; les analogies de versification font souvent supposer le contraire.

Les chap. 36 et 37 traitent l'histoire de Salomon. Rothschild admet des auteurs différents pour les deux chapitres. C'est en effet possible; il faut cependant remarquer que si la technique de base diffère quant au dosage des rimes plates et des formes courtes (qui d'ailleurs sont fréquentes dans les deux chapitres), et si le chap. 36 a une forme longue (*aaabaaab*), les chapitres paraissent liés par l'emploi des décasyllabes, surtout en quatrains et sixains, et en plusieurs formes longues caractéristiques (*abaabbcc*, 37, *aabaabbcbc* et *aabaabbbcbbc* au chap. 36), par des combinaisons hétérométriques (avec e.a. une alternance typique d'octosyllabes et de petits vers au chap. 36), par l'emploi enfin de rondeaux simples et quatrains, de diverses ballades et d'autres formes à refrain (e.a. refrain initial et, au chap. 36, une succession du type *aabB* etc.). Le groupe 36–37 compte 2866 vers.

Les chap. 38 et 39 doivent être séparés: le premier raconte la visite de la reine de Saba à Salomon, le second l'histoire de Job. La limite, déjà proposée par Rothschild, est confirmée par la versification. La technique de base du chap. 38 (608 vers) consiste dans l'emploi, à fréquences presque égales, des rimes plates et des autres formes: quatrains surtout, mais aussi cinquains, sixains et huitains. En outre peu de décasyllabes, groupés en quatrains, quelques rondeaux simples et quatrains, et quelques ballades.

Le chap. 39 (1313 vers), a plus d'octosyllabes, et la rime plate est de loin majoritaire; d'autre part, il n'y a pas de formes longues. En revanche, le décasyllabe est assez employé, surtout en sixains et en dizains (*aabaabbcbc*); il y a en outre quelques rondeaux quatrains et cinquains, ainsi qu'une forme à refrain initial, apparentée à celles des chap. 36 et 37.

Quoique les sujets des chap. 40 et 41 soient bien distincts (le chap. 40 (1840 vers), inachevé, représente l'histoire de Tobias, le chap. 41 (2166 vers) entremêle les aventures de Daniel et l'histoire de Suzanne), leur technique de base est très apparentée. Dans les deux chapitres l'octosyllabe offre, à côté des rimes plates, une bonne proportion de formes courtes, avec en outre quelques formes longues: le septain rare *ababbcc* et, au chap. 40, un neuvain apparenté; le décasyllabe y apparaît, en quelques quatrains et sixains au chap. 40, en formes longues dans les deux chapitres: le dizain *aabaabbcbc* est particulier au chap. 40, le septain *ababbcc* au chap. 41, mais le huitain apparenté *abaabbcc* apparaît dans les deux chapitres. En outre, le chap. 40 utilise largement le rondeau quatrain, ainsi que la forme *aabB etc.;* le chap. 41 connaît la

strophe d'Alecis, plusieurs rondeaux simples et quatrains, et quelques ballades.

Pour le chap. 42, Rothschild suppose un changement d'auteur aux environs du vers 43200. La versification cependant n'est qu'en partie différente. La technique de l'octosyllabe est la même: rimes plates et formes courtes, surtout quatrains; mais le chap. 42a n'a aucune forme longue, alors que le chap. 42b connaît précisément le septain *ababbcc*, qui le rattache aux chap. 40 et 41, et une série de huitains se terminant par un proverbe. Le décasyllabe est inconnu au chap. 42a, le chap. 42b en a quelques quatrains. Les deux parties connaissent l'hétérométrie (42a offre même le mélange caractéristique de vers de 8 et de 4 syllabes), utilisent des rondeaux simples et de forme irrégulière, le chap. 42a connaît en outre plusieurs autres formes à refrain initial, le chap. 42b en revanche, utilise une ballade. Le chap. 42a a 1345 vers, le chap. 42b 1126.

Les chap. 43 et 44 contiennent l'histoire d'Esther; ils se présentent comme une unité (3934 vers). La technique de base est la même qu'aux chap. précédents: octosyllabes à rimes plates avec formes courtes, surtout des quatrains; quelques formes longues, parmi lesquelles le douzain *aabaabbbabba* (43), une série de neuvains se terminant par un proverbe (44), le huitain *ababbcbc* et le huitain *ababbaba* (43). Le décasyllabe se groupe surtout en quatrains et en sixains (il ne se trouve qu'au chap. 43). Ce groupe connaît aussi le pentasyllabe, qui offre quelques combinaisons caractéristiques: la strophe d'Hélinand et les formes *aabccb* et *aaabcccb*, uniques dans le Mystère (43). Les deux chapitres ont des combinaisons hétérométriques à base d'octosyllabes et de décasyllabes, avec le mélange typique des vers de 8 et de 3 syllabes au chap. 43. Il y a enfin beaucoup de rondeaux et des ballades de formes diverses ainsi que d'autres formes à refrain, parmi lesquelles le type *aabB* est à relever. La comparaison de la versification de chacun de ces deux chapitres renseigne assez bien sur la latitude des divergences que peuvent présenter les différentes parties d'un même mystère.

Le chap. 45 (prophéties sur la venue du Christ) est le résultat de la combinaison de deux textes entièrement différents. Le point de soudure entre 45a (887 vers) et 45b (240 vers) se trouverait entre les vers 49146/7. La versification confirme pleinement cette division. Le chap. 45a a 84 % d'octosyllabes, répartis moitié-moitié sur des rimes plates et des formes courtes (surtout des quatrains), avec en outre un huitain peu caractéristique. Le décasyllabe n'est pas employé, en revanche il y a quelques passages en vers de 7 et de 6 syllabes, ainsi que quelques combinaisons hétérométriques à base d'octosyllabes et d'heptasyllabes. Il y a en outre une ballade.

Dans le chap. 45b, au contraire, la moitié seulement des vers sont des octosyllabes, et la proportion des rimes plates est beaucoup plus faible que celle des formes courtes (surtout des quatrains), auxquelles s'ajoutent quelques huitains de forme peu caractéristique. L'emploi du décasyllabe est parmi les plus fréquents du Mystère, l'heptasyllabe n'est pas inconnu non plus, tandis que l'hétérométrie à base d'octosyllabes atteint le pourcentage inouï de 33 (e.a. emploi de la strophe d'Alecis).

L'individualité de la technique métrique des différents chapitres et groupes de chapitres est surtout déterminée par l'emploi qui a été fait des combinaisons d'octosyllabes; nous avons cependant vu que dans certains cas l'emploi d'autres formes a pu être significatif. Une différence de technique n'est évidemment pas automatiquement l'indice d'une différence d'auteur. Pourtant, lorsqu'il s'agit de divergences importantes, il est permis au moins de tenir compte de la possibilité ou même de la probabilité d'un changement d'auteur. Il nous semble que les faits exposés et analysés dans ce qui précède permettent de faire, sans trop de risques, quelques affirmations concernant ce problème. Nous aimerions en effet à conclure à un changement d'auteur aux environs des limites 2/3, 8/9, 13/14, 28/29, 35/36, 38/39, 39/40, 42b/43, 44/45a, 45a/45b. Des autres limites que nous avons rencontrées au cours de notre exposé, celles entre 7/8, 16/17, 21/22, 24/25, 26/27, 27/28, 32/33, 37/38, 40/41, 41/42a, 42a/42b, correspondent à une articulation du texte et indiquent avec plus ou moins de vraisemblance un point de soudure entre les hypothétiques pièces primitives, ou, dans d'autres cas, font supposer une intervention du compilateur. Enfin, les limites 15/16, 31/32, 36/37 n'ont guère été confirmées au cours de notre étude. Une étude linguistique et stylistique apporterait sans doute des lumières nouvelles.

DEUXIÈME PARTIE

LES FORMES MÉTRIQUES DANS LE MYSTÈRE DU VIEIL TESTAMENT ÉTUDE FONCTIONNELLE

La première partie de cette étude a pu convaincre le lecteur de l'abondance et de la variété des formes métriques utilisées dans le *Mystère du Vieil Testament*. Nous étudierons dans la deuxième partie les raisons d'être de ces combinaisons variées et nous essayerons d'en analyser le fonctionnement.

Le caractère du texte que nous étudions nous force à expliciter un certain nombre de facteurs qui ont pu jouer un rôle déterminant dans le choix des mètres ou de la combinaison des mètres et des timbres, et dont, par conséquent, il faut tenir compte dans la présentation des faits aussi bien que dans leur analyse.

La nature dramatique du texte implique la notion de continuité. Le «substrat» est formé par la succession et l'enchaînement des situations et des événements, lesquels d'une façon très générale sont liés entre eux par des rapports de causalité; l'ensemble de ces éléments forme l'«action», dans son sens le plus large. Comme c'est l'expression métrique de cette «action» que nous étudierons, nous devrons tenir compte de ce caractère de continuité et nous devrons adopter une classification qui rende justice à cet aspect essentiel. C'est pourquoi nous ne pouvons procéder d'une manière rigoureusement analytique, en prenant comme point de départ la strophe, p.e. le quatrain octosyllabique, le sixain décasyllabique, le huitain en pentasyllabes et ainsi de suite. Au contraire, notre exposé prendra dès le début un aspect en quelque mesure synthétique: étant donné que certaines parties de l'action trouvent leur expression métrique en octosyllabes, d'autres parties en décasyllabes etc., où l'organisation en formes strophiques apparaît comme secondaire, nous adopterons une division initiale basée sur le mètre employé. Nous constaterons en effet qu'entre un sixain octosyllabique et un quatrain octosyllabique p.e., le rapport, du point de vue fonctionnel est beaucoup plus étroit qu'entre un sixain octosyllabique et p.e un sixain en décasyllabes.

Le déroulement de l'action offre une infinité d'aspects particuliers. Les épisodes dynamiques alternent avec des épisodes de caractère statique, l'action progresse ou reste stationnaire, prend la forme d'une argumentation intellectuelle ou d'une activité physique, oppose un nombre restreint de personnages ou confronte des masses, etc. Sur le plan de l'expression ces différentes formes de l'action peuvent se refléter dans le choix du vers, d'une part, dans le choix de la combinaison des rimes de l'autre. Nous étudierons donc pour chacun des mètres la fonction des combinaisons dans lesquelles ils se présentent.

Les formes à refrain ne diffèrent pas des autres combinaisons métriques, sous les rapports mentionnés dans ce qui précède. Elles ont cependant une caractéristique en plus, c'est la présence d'un ou de plusieurs vers qui se répètent un certain nombre de fois. C'est cette répétition des mêmes éléments qui constitue une nouvelle ressource pour l'expression. Il nous faudra donc étudier ces formes non seulement du point de vue du mètre et de la strophe, mais aussi du point de vue du refrain, eventuellement, dans le cas de la ballade, de celui de l'envoi.

Nous nous efforcerons de dégager de la masse des faits ce qui est essentiel pour l'intelligence des techniques mises en œuvre. Bien loin de croire que les exemples affaiblissent l'argumentation, nous sommes d'avis que dans un exposé comme le nôtre ils doivent en constituer un élément intégrant. Aussi notre exposé se concentrera-t-il autour d'un choix d'exemples qui nous ont paru significatifs. Nous avons d'ailleurs pris soin de leur donner les prolongements nécessaires, en donnant en note, d'une façon exhaustive quand c'était possible, d'une façon éclectique pour les emplois à grande fréquence ou de contours moins nets, toutes les références qui s'imposaient.

I. L'OCTOSYLLABE

A. *La technique de base*

Nous avons pu constater que les octosyllabes se disposent très généralement en rimes plates, qui sont le schéma préféré dans la plupart des parties du Mystère. Les rimes plates alternent cependant, tout aussi généralement, avec les combinaisons croisées *abab*, *abaab* et *aabaab* (ou, rarement, avec d'autres schémas groupant 4 à 6 vers). La persistance avec laquelle ce phénomène se présente nous a incliné à proposer le terme de «technique de base», pour désigner ce mélange qui forme comme la trame du texte du Mystère.

Avant d'étudier cependant le rendement de cette technique de base, nous consacrerons un paragraphe à chacun de ses éléments: les rimes plates et les formes «courtes» (quatrains, cinquains et sixains). Nous en observerons le fonctionnement principalement dans des groupes de chapitres où, en l'absence de l'autre élément, une opposition est impossible. Il est vrai que ces groupes sont rares. Nous en avons cependant un pour les formes courtes: les chap. 1 et 2 ne connaissent pratiquement pas la rime plate. En revanche, la rime plate est la forme presque exclusive dans plusieurs autres groupes de chapitres, notamment dans les groupes 9–13, 29–31 et 32–35.

1) Les rimes plates

On connaît l'essor prodigieux qu'a pris la rime plate depuis le 12e siècle dans la littérature en langue vulgaire. Le 15e siècle la considère toujours comme «la plus facile et commune taille de rimes» [1]) même pour d'autres mètres que l'octosyllabe. Jean Molinet [2]) affirme: «La plus facile et commune taille de rimes est la doublette, qui se puet faire en toute quantité de sillabes, et le plus souvent en .viij. et en .ix. De ceste maniere de rime est composé le Rommant de la Rose; pluiseurs histoires et farses en sont plaines». Cette allusion à l'emploi général et à l'utilisation dans les «histoires et farses» se retrouve dans d'autres traités de l'époque [3]).

Même dans les parties du *Mystère du Vieil Testament* où la rime plate est le plus favorisée par rapport aux formes croisées (les

---

[1]) *L'art et science de rhetorique*, ouvrage anonyme, vers 1525; dans: *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p.p. E. Langlois, Paris, 1902, 270.

[2]) *L'art de rhetorique*, entre 1477 et 1492, dans Langlois, *Recueil* . . . , 217–8.

[3]) Cf. Langlois, *Recueil* . . . , 34 et 196.

groupes 9–13, 29–31 et 32–35), elle admet pourtant l'intercalation de celles-ci. Les croisures y apparaissent cependant si sporadiquement que nous pouvons les négliger ici. Les rimes plates s'enchaînent pendant des centaines de vers, d'une scène à l'autre, d'un épisode à l'autre, de sorte que ces groupes offrent un champ d'observation approprié. Il est utile de préciser que des observations analogues pourraient être faites, avec les mêmes résultats, dans d'autres parties du Mystère, pourvu qu'elles se fassent sur des tranches d'une étendue suffisante.

Nous pouvons être bref sur les aspects formels des rimes plates. Selon une tradition solidement ancrée dans les habitudes des versificateurs du théâtre [1]), les répliques sont liées par la rime, ce qui leur impose la forme caractéristique *ab*, *abbc*, *abbccd* etc.; ceci n'exclut pas, d'ailleurs, l'existence de répliques d'un vers ou de moins d'un vers.

Les octosyllabes à rimes plates servent dans toutes les situations que comporte l'action dramatique. Ils sont dans la bouche de tous les interlocuteurs, sans différence de rang ou d'importance, et sont le véhicule de toutes les pensées et de tous les sentiments. Quelques exemples suffiront pour le montrer:
dialogue familier:

MALALAEL: Et puis, Noema, fille gente,
Vous portez vous joieusement?
NOEMA: A vostre bon commandement,
Malalael, mon amy doulx.
MALALAEL: Se vueil passer temps avec vous,
Vous desplaira il point?
NOEMA: Nenny.
De beaulté estes si muny
Que je ne vous puis escondire.
5342–9

situation solennelle, prière:

ANNE: J'ay prié nostre seigneur Dieu,
Le quel a mon cueur exalté
Et oultre plus a dilaté
Le cueur de tous mes ennemys.
Mon cueur en grant joie en est mis;
Nul n'a tel force et tel vigueur
Que toy, nostre maistre et seigneur.
Tu as donné a la sterille
L'enfançon et le doux pupille.
Hellas! sire, tu mortifies,
Quant il te plait, et vivifies;
Les aucuns en enfer tu maines,

[1]) Cf. notre article dans *Neophilologus*, XL, 179–93 et 249–58.

Et les autres, tu les ramaines;
Gens humilliés, sans deffault,
Quant tu veulx, tu les levez hault.
Avec les princes peulx bien estre;
Mais sur tous autres es le maistre.
Tu peulx corroborer la guerre,
Et juger les fins de la terre,
Et impetrer sur tous humains,
Ainsi comme le sainct des sainctz:
Tel te puis reclamer et dire.

HELCANA: O Dieu, nostre souverain sire,
A toy seul louenge rendons;
Reçoy en gré noz petis dons,
Que te faisons d'humble vouloir;
Ne les metz pas en nonchalloir,
Sire Dieu, trespuissant et fort;
Tu es nostre seul reconfort
En qui du tout nous esperons.
28270–99

monologue, caractère affectif:

THAMAR: Or suis je bien privee de joye
Et en amertume confite.
Helas! Helas! je suis destruite
Apres que ay esté viollee.
Encore s'il m'eust consollee;
Mais, nenny, il m'a mise hors.
O maulditz et cruelz effors!
De tous poins suis deshonnoree,
Abollie et vituperee;
Jamais nul jour n'auray honneur.
32088–97

D'une manière générale, les exemples comme le dernier sont rares dans les pièces qui se caractérisent par un emploi abondant de rimes plates. L'action s'y déroule selon un rythme assez uniforme, elle ne donne guère lieu à l'intercalation d'épisodes solennels importants; les monologues, s'il y en a, ont dans la structure de l'action un rôle analogue à celui du dialogue normal. Les trois petits monologues suivants, p.e., qui se succèdent dans le texte, sont autant de petites scènes qui préparent l'entrevue de Saül avec la devineresse d'Endor. La juxtaposition devient possible grâce à la technique du décor simultané:

LA DEVYNE: Je ne sçay pourquoy procura
Tant de maulx aux divinateurs
Saül par ses explorateurs:
Les a fait mettre tous a mort,
Et me eust on veu sans nul confort
Comme eulx a la mort condampner
Se n'eust esté mon filz Abner,
Qui m'a au besoing secourue;
Par quoy je m'en suis acourue
En Endor, ou tiens residence.

SAÜL: Or ça, il est temps que je pense
D'aller a la devineresse.
Mais, affin que on ne me congnoisse,
Je iray et reviendray de nuyt
Secretement, sans faire bruyt.
Me vella, je suis bien empoint.

LA DEVINE: Si esse mon principal point
Que Saül de moy rien ne saiche;
C'est la cause pourquoy me cache
Et que je crains a estre veue.
30615–34

Si nous nous permettons une conclusion provisoire sur l'octosyllabe à rimes plates, nous pouvons constater dès maintenant son caractère universel. En fait, cependant, les pièces où son emploi est pratiquement exclusif ne connaissent pas de grands développements intellectuels ou affectifs; c'est l'action dans sa forme la plus matérielle qui y tient le premier plan.

2) Les formes courtes

Par formes courtes nous entendons les quatrains, cinquains et sixains; le plus souvent leur schéma est croisé: *abab*, *abaab*, *aabaab*.

Les *Arts de seconde rhétorique* ne se prononcent pas sur l'usage du quatrain croisé *abab*. Par contre, H. Chatelain y consacre quelques remarques que nous reproduisons ici [1]): «On s'explique aisément comment au théâtre le quatrain à rimes croisées et suivies d'un quatrain à l'autre s'est d'abord inséré dans la trame ordinaire de la rime plate; c'est le cadre où se rangent les propos plus graves tenus par les personnages plus dignes, la phrase bâtie sur quatre vers *abab* fait un tout plus un que la double rime plate. Vers le milieu du quinzième siècle . . . et après Greban, le quatrain s'est substitué progressivement à la rime plate. Les fatistes d'alors qui n'avaient pas à composer de toutes pièces de longues ««istoires»», mais seulement à refaçonner les matériaux laissés par leurs devanciers, ont cru ajouter plus d'art en alternant la disposition des rimes, jugée trop monotone, d'une part; et d'autre part ils ont vu tout l'avantage mnémonique de la nouvelle combinaison: les tirades en effet peuvent être ad libitum de deux, quatre, six ou huit vers, le second interlocuteur, recevant pour la continuer la rime (*abab-bcbc*) ou les deux rimes (*ab-ab*) du premier, est assuré contre le danger de perdre le fil du dialogue» [2]). Expressivité, variation, aide à la mémoire, voilà donc les trois facteurs qui,

[1]) *Recherches*, 95–6.
[2]) On utilise à ce but la rime enchaînée dans les quatrains 47038–53 de notre texte.

selon Chatelain, ont favorisé l'introduction et la généralisation du quatrain croisé dans le théâtre.

L'intérêt mnémotechnique des cinquains *aabab* et *ababb*, qui ne sont que des quatrains «complétés», est également mis en relief par Chatelain [1]), qui ne se prononce pas sur les mérites de ce qu'il appelle le «véritable cinquain» *abaab* [2]).

Concernant le sixain *aabaab*, Chatelain fait quelques remarques qu'il vaut la peine de retenir. Le sixain peut se présenter isolé, dit-il [3]), et alors il «semble n'avoir pas toujours de valeur littéraire: en particulier dans le *Saint Quentin*, on passe aussi facilement du cinquain *aabab*, ou *ababb* au sixain *aabaab* ou *aababb* qu'on était passé du quatrain *abab* aux deux formes de cinquain que nous venons de citer. Il y a là un élargissement de phrase qui se prête à l'expression d'un sentiment grave, d'une idée sérieuse, et on ne le rencontre pas dans la bouche de personnages bouffons; mais cette phrase strophique plus large se trouve parfois divisée en deux réparties sans que le langage semble s'élever à plus de noblesse ou de gravité . . . Cependant, d'une façon générale, quand le sixain unique se présente au milieu d'une tirade, c'est pour une supplication, une prière; la déclamation devait être alors plus lente, pour être plus solennelle; inversement, s'il se trouve morcelé en six parties d'un vers, c'est qu'il s'agit d'adieux et l'impression de solennité n'est pas moindre». Chatelain est moins explicite sur l'utilisation des sixains se présentant en série. Il fait remarquer seulement [4]) qu'il peut arriver que les rimes changent à chaque sixain, ou que les rimes s'enchaînent d'un sixain à l'autre.

Dans le *Mystère du Vieil Testament*, normalement ces formes croisées alternent avec la rime plate (voir le paragraphe suivant). Le début cependant, comprenant à peu près les deux premiers chapitres, ne connaît l'octosyllabe que dans des combinaisons croisées, à l'exclusion pratiquement de la rime plate [5]). Cette partie, qui représente la Création du monde et la chute de l'homme, a un caractère très fortement stylisé. En dehors du premier couple humain, qui apparaît dans la deuxième moitié de cette partie, tous les personnages appartiennent aux sphères célestes, ou aux enfers. L'action consiste principalement dans la juxtaposition de vastes tableaux, groupant les acteurs (et les répliques) autour d'un personnage central (Dieu, Lucifer); les monologues y occupent

---

1) *O.c.*, 129.
2) *O.c.*, 133.
3) *O.c.*, 118.
4) *O.c.*, 118.
5) Seul le passage qui, à la fin du chap. 2, assure la transition au chap. 3, est en rimes plates.

également une place importante. Cet ensemble de faits confère à cette partie un caractère solennel et «statique».

Le schéma le plus fréquent et le plus normal est le quatrain *abab*. Sur le plan matériel, il exerce une nette influence sur la longueur des répliques. Celles-ci sont de 4 vers surtout, parfois aussi de 2 ou d'un multiple de 4 vers. La même tendance s'observe, mais à un degré beaucoup plus faible et par intermittence, dans d'autres parties du Mystère [1]). Cette technique peut prendre une signification hiérarchique: la longueur des répliques décroît en proportion du rang des personnages. Dans l'épisode 634–89 par exemple, Dieu prononce 9 quatrains, les trois principaux archanges chacun 1 quatrain, Chérubin et Séraphin chacun $^1/_2$ quatrain.

Le *quatrain abab* se rencontre dans toutes les situations et se prête à l'expression de tous les états d'âme. On le trouve dans la conversation (1084–1167, Satan et Eve), dans des scènes de querelle (408–56, les diables dans l'enfer), il exprime la louange (282–325) ou la lamentation (1168–83, début du monologue d'Adam après la chute). On le rencontre aussi tout au long du monologue de Dieu accomplissant son œuvre créatrice (575–765).

Le *sixain* ne se présente pas dans de longues séries, comme le quatrain. Il apparaît, seul ou en groupes de 2 ou de 3, surtout dans des passages en quatrains, dont il ne se distingue pas sur le plan sémantique. Son emploi est conditionné par des facteurs matériels: la longueur de la phrase (dans les monologues) ou de la réplique (dans le dialogue). Par exemple cette partie d'un monologue d'Adam:

O divine illustracion,
Pere puissant, plein de bonté,
De ma noble creacion
Vous rends graces en humilité;

Hault recteur de divinité,
Mon Dieu, mon pere et plasmateur,
Mercy vous rends par charité
Comme a mon maistre et createur.

O souverain gubernateur,
Principe du ciel et acteur
De toute chose primeraine,
Mon sieur, mon prince et recteur,
De tout bien auxiliateur,
Mercy vous rends d'entente pleine.
710–23

ou ce passage où Adam et Eve prennent possession du Paradis:

---

[1]) Cf. p.e. 5876–99.

ADAM: On ne sauroit plus beau choisir
Pour tout plaisir solacieux.
EVE: Nul ne peult avoir desplaisir
En lieu tant bel et gracieux.

ADAM: C'est ung delit moult precieux,
Remply de richesse honorable.
EVE: Celuy est sur tous glorieux
Qui a fait lieu tant delectable.

ADAM: Or gardons d'amour charitable
Ce beau Paradis venerable,
Que Dieu nous a recommandé.
EVE: Sa puissance est inenarrable;
Si devons de vouloir feable
Faire ce qu'il a commandé.
998–1011

A l'intérieur de ces limites on constate parfois entre les deux schémas une opposition qui fonctionne non pas en rapport direct avec le contenu à exprimer, mais d'une façon purement relative, parallèlement à l'articulation de l'action. Au début de la scène de la séduction [1]) par exemple, les salutations et les répliques préliminaires occupent trois sixains; lorsque Satan déclenche l'offensive, la forme strophique change, et c'est le quatrain qui est employé dans tout le reste de la scène. Nous donnons en exemple le dernier des 3 sixains avec les 2 quatrains qui lui succèdent:

SATHAN: Adam et vous, sans contredit,
Recepverez lyesse et delit
De ce que je vous viens nuncer.
EVE: J'ay de le savoir appetit;
Dictes le moy par vostre edit,
Pour tous nous en bien advancer.

SATHAN: Eve, je vous vueil demander,
Pour ung bien parfait qui vous duyt,
Pourquoy Dieu vous voult commander
Que ne mengassez de ce fruit:

C'est l'arbre de vye qui produyt
La saincte et divine science.
Si sauroys voulentiers l'esdit
Pourquoy Dieu vous en fist deffence.
1078–91

En dehors du groupe 1–2, l'emploi du sixain, surtout lorsqu'il se présente en série, correspond à une élévation du ton par rapport à l'entourage de quatrains et de cinquains [2]).

Résumons les résultats de l'examen du groupe 1–2, choisi comme

---

[1]) Vv. 1066–167.

[2]) Par exemple le monologue d'Esaü (14168–97), composé de 5 sixains, s'opposant aux quatrains et cinquains des scènes qui l'entourent.

champ d'observation pour les combinaisons croisées d'octosyllabes. Les quatrains et sixains (le cinquain manque) s'y prêtent à de multiples usages. Les alternances *abab/aabaab* sont régies par des facteurs matériels (longueur de la phrase ou de la réplique) ou structuraux (articulation de la scène). Nous devons cependant signaler dès maintenant que dans certains cas, en dehors des chapitres examinés, l'emploi du sixain, surtout lorsqu'il se présente en série, correspond à une élévation du ton par rapport à l'entourage de quatrains et de cinquains.

3) Le mélange des rimes plates et des formes courtes

Dans la grande majorité des parties du *Mystère du Vieil Testament* les rimes plates et les formes courtes s'emploient alternativement, bien que les dosages respectifs accusent souvent des différences notables d'une partie à l'autre [1]). L'extrême variété des situations et des tons déjoue les tentatives de faire entrer l'ensemble des matériaux dans le cadre d'une rubrication tant soit peu rigoureuse. Nous croyons mieux rendre justice à la complexité des faits en essayant de dégager quelques principes généraux. Nous nous appuierons sur des exemples choisis, dans l'une quelconque des parties du Mystère, pour leur valeur typologique, et qui se vérifieraient facilement presque dans n'importe quelle autre partie [2]). Inutile de dire que les classifications que nous introduirons ont une valeur toute limitée; leur but unique étant de donner un cadre à l'exposé, il faut continuellement se rendre compte que beaucoup d'exemples concrets seraient à cheval sur deux ou plusieurs rubriques.

Un simple calcul nous montre que le rendement sonore va croissant de la rime plate au sixain croisé (et au delà, évidemment). Une suite théorique de p.e. 60 vers compterait, en rimes plates et en ne tenant pas compte de la possibilité du retour fortuit d'une rime, 30 ou 31 rimes différentes; le même passage, en quatrains croisés à rimes suivies, aurait 16 rimes, en cinquains, 13, en sixains, 11 rimes. La distance entre la rime plate d'une part, et les formes croisées de l'autre, apparaît clairement par ces chiffres: la rime plate est en même temps la forme la moins sonore et la plus facile à «trouver»; c'est une vérité banale que de répéter qu'elle se rapproche le plus de la prose. Les formes croisées par contre, par la répétition plus fréquente des mêmes timbres, s'imposent avec plus d'insistance à l'auditeur. D'autre part, la disposition même

---

[1]) Cf. notamment les tableaux I et II, pp. 17 et 18.

[2]) Sauf dans le groupe 1–2, et dans une moindre mesure 9–13, 29–31, 32–35.

des rimes donne aux formes croisées un avantage d'ordre structural sur les rimes plates. C'est sur ces deux qualités que reposent la plupart des emplois que nous analyserons par la suite.

Avant d'aborder ces analyses, il convient de faire une remarque de portée générale. Dans un grand nombre de cas, l'alternance des rimes plates et des formes courtes ne semble correspondre qu'à un désir de variation. Dans l'exemple suivant, l'équivalence entre les formes est parfaite:

LE MAISTRE D'OSTEL: Or sus, escuyer! En effect
Il est temps de mectre les tables
Et parer ung riche buffet
De vesseaulx d'argent honorables.

(Icy mettent les tables et y a dressoer paré de vesselle)

LE PREMIER ESCUYER: Couppes d'or et assez vallables,
Flacons, bacins dorés, aiguieres
Et vaisseaulx de toutes manieres,
Les plus beaulx que vous veissez oncques.
LE MAISTRE D'OSTEL: Or avant, preparez les doncques,
Qu'il n'y ait plus que fatrouller.

LE SECOND ESCUYER: La vesselle! Sus, bouteiller!
Potz, platz, escuelles, sauciers!
Vistement, venez les bailler,
Et les tappis pour les bancquiers!

LE BOUTEILLER: Or tenez, gentilz escuiers,
Allez le dressouer apoint mettre.
Voicy tout ce que y doit estre
Pour ung bancquet riche tenir.
LE PENNETIER: Tantost voirés les gens venir
A planté; tout fault faire prest,
Car il y a ung grant aprest
De bonne et de riche viande.

18331–52

Sans doute dans bien des cas la longueur et l'enchaînement des répliques ou l'agencement des phrases auront joué un rôle dans la détermination du choix, mais il est le plus souvent impossible d'évaluer l'importance de ce rôle. C'est surtout le quatrain, parfois aussi le cinquain, qui se rencontrent dans ces situations. La faculté d'opposer les rimes plates aux formes croisées, qui existe toujours à l'état latent, n'est réalisée que par intermittence.

Les cas où une telle opposition se laisse définir se groupent en deux catégories, qui diffèrent par la fonction même de l'opposition. Celle-ci peut fonctionner, au niveau de la scène (de l'épisode) ou de la réplique, comme un élément structural de la composition; c'est alors la différence même des schémas qui est significative, sans que cette différence trouve sa contrepartie dans le contenu. L'autre catégorie groupe les cas où l'opposition des schémas est fondée sur

le contenu. Il faut d'ailleurs noter que les catégories ne se laissent pas toujours distinguer avec une rigueur absolue; il faut tenir compte de l'existence d'une marge de subjectivisme dans ce genre d'analyses.

a) *L'opposition rimes plates/formes croisées, élement de structure*

(1) Le cas le plus simple est celui où le quatrain sert à prolonger de deux vers une réplique en rimes plates, qui au lieu de la forme caractéristique *abbc* . . . prend alors la forme *abcbc*. La syntaxe ne tient généralement pas compte du passage d'une forme à l'autre, la phrase continue. P.e.:

CAYN: . . . . . .
Or crains je qu'il n'y ayt discort,
S'il fault que Abel croisse en lignage
Comme moy, et que par trait d'aage
Ses enfants veullent surmonter
Nous autres, et est a doubter;
Parquoy, il nous est necessaire

De quelque habitacion faire
La ou, s'il vient necessité,
Ensemble nous puisson retraire,
Pour eviter adversité.
2196–205

et

JUDA: Le cueur me dit et admonneste
Que Joseph viendra sans tarder

Devers nous; je vueil regarder
S'il viendra point aucunes fois.
Ung homme ne se peult garder
De son heur, soit bon ou mauvais.
17283–8

Un cas analogue s'observe lorsqu'une scène se termine par une réplique brève: celle-ci répète alors les deux dernières rimes de la réplique précédente en rimes plates, ce qui donne le schéma *xyyz//yz*. P.e.:

RUBEN: Bien, bien, mon frere, on le dira,
Se aucun de nous vient enquerre.
JOSEPH: Voire, car ceulx de ceste terre,
Ou il y a faulces chenailles,

Detestent les pasteurs d'ouailles
Et n'en vueillent compte tenir.
JACOB: Joseph, mon enfant, tu nous bailles
Chemin qu'il fault entretenir.
20956–63

(2) Souvent le début ou la fin d'une scène sont marqués par l'emploi d'une ou de plusieurs formes croisées, tandis que l'intérieur de la scène admet surtout des rimes plates. La fonction conclusive ou introductive que remplissent ici les formes croisées par opposition aux rimes plates, relève des caractéristiques musicales et rythmiques que nous avons essayé de définir plus haut. Sans qu'il soit nécessaire de supposer un débit plus lent et plus posé pour les passages en rimes croisées, ce sont les changements dans la succession des timbres à la rime qui suggèrent une modification dans la cadence. Mouvement retenu au début, accélération dans les rimes plates, ralentissement vers la fin: tel est le schéma général auquel obéissent plusieurs passages et tirades. Nous donnons en exemple [1]) une scène du Procès de Paradis, qui se compose de 4 sixains, 50 vers en rimes plates avec un quatrain au milieu, et un cinquain terminal:

DIEU: Pour monstrer evidentement
Que j'ay aymé parfaictement
Et ayme humaine nature,
Je vueil prouver noterement
Qu'i sera prophetiquement
Dit de mon filz en l'Escripture,

C'est que, pour reparer l'injure
Que fist Adam et forfaiture,
Mon filz obedient sera
Jusque a la mort, qui sera dure
A endurer, car grant laidure,
Ains que mourir, on luy fera.

MISERICORDE: Las! sire, quant il vous plaira,
Vostre filz Jesus portera
Plus de peine qu'on ne peult dire,
Quant les humains rachatera;
Mais ce torment se changera
Sans souffrir mort, s'il vous plest, sire.

JUSTICE: En effect il n'y a martire
Ne torment, qui puisse suffire
Que Jesus ne soit a mort mys;
Mort souffrira sans contredire;
Son pere n'oseroit desdire,
Puis que desja il a promys.

DIEU: Ainsi sera, je l'ay promys,
Et diront prophetes sciens
Quod factus est obediens
Usque ad mortem.

JUSTICE: Cest edit
Tenir devez, qui sera dit
En vostre nom.

---

[1]) D'autres exemples se trouvent tout au long du Mystère; nous citons, parmi leur grand nombre, quelques cas particulièrement illustratifs: 2180–3, 2521–25, 9516–23, 12408–11, 17629–32, 24390–5, 27110–3, 28184–7, 42376–423, 45148–51.

DIEU: Je le feray
Et mesme le figureray
De cest heure sus les humains:
Ung pere de ses propres mains
Pour me obeir sera d'acort
Livrer son propre filz a mort;
Le pere me figurera,
Qui son filz de gré offrira
A mourir.
MISERICORDE: O roy souverain,

Est il possible que un humain
Sus son propre sang vueille mettre
Ainsi cruellement la main?
DIEU: Ouy, se je le vueil permettre.

Mais, affin de faire congnoistre
Que, pour les humains delivrer,
Je vouldray a la mort livrer
Mon filz Jhesus courtoisement,
Je monstreray semblablement
Que ce cas, qui est bien terrible
A souffrir, peult estre possible;
C'est que le pere face l'offre
De son filz et a la mort l'offre,
Pour faire d'autruy la plaisance.
MISERICORDE: O roy de divine puissance,
Dictes vous qu'en humanité
Soit si grande fidelité
Que nature puisse souffrir
Pere filz a la mort offrir?
Ce seroit ung trop grant ahan.
DIEU: Ce sera dessus Abraham
Qu'il fault que ce fait ce consomme.
MISERICORDE: Las! sire, Abraham le preudomme?
Ce luy sera ung trop grant dueil
Se Isaac, qui est son enfant seul,
A livrer a mort commendez.
Sire Dieu puissant, regardez
De humanité le povre cas
Et si ne leur commandez pas
Chose si terrible de soy
Qu'ilz en transgressent vostre loy.
C'est terrible chose que ung pere
Voyse livrer a mort amere
Son enfant de sa propre main.
Le cas de soy est inhumain,
En tant que nature est fragille,
Et me semble bien difficille
Que ainsi se face.
DIEU: Il sera fait,

Pour monstrer le vouloir parfait
Que j'ay des humains rapeller
De ce lieu en tenebres faict,
Ou Adam, par son grant forfaict,
Fait tous ses enfans devaller.
9435–515

L'exemple suivant montre que le même emploi se retrouve à l'échelon de la réplique [1]):

DIEU: Or a present ce que desire
Mon peuple pour sa nourriture
Pour se gouverner et conduire;
Manne du ciel a necte et pure.

Ceste manne icy prefigure
L'institucion generalle
De la solempnité pascalle,
Que apres la digne passion
De Jesus, pour redemption,
Les justes crestiens feront,

Qui son digne corps mengeront,
En chair et pain ung corps mistique,
De quoy rasasiés seront,
Et pour certain dire pourront
Qu'i mengeront pain angelique.
24597–611

(3) L'opposition rimes plates/formes croisées correspond parfois à ce qu'on pourrait appeler, avec un anachronisme, un changement de scène. Il arrive que le dialogue passe d'un groupe de personnages, localisé dans une «mansion» de l'espace scénique, à un autre groupe se trouvant à un endroit différent, et évoluant indépendamment du premier. Assez souvent la versification octosyllabique souligne cette coupure en passant de la rime plate à une forme croisée (ou inversement). Ceci n'implique pas, d'ailleurs, que toute la scène soit écrite dans le schéma par lequel elle débute; souvent, obéissant à d'autres principes, la versification change par la suite. P.e. le passage suivant, qui comprend la fin d'une scène se déroulant à Jerusalem et le début d'une scène qui se passe à la cour de la reine de Saba [2]):

SADOCH: Je m'en vois donc hastivement
Devant, pour tout bien aprester.
BANANYAS: Besoing n'avons de nous haster,
Nous autres qui le roy suyvons;
Tout en paix apres luy irons
Veoir la triumphe decoree.

LA ROYNE: La gloire, la grant renommee,
La haulte puissance famee
Du roy Salomon me admoneste
Que doy partir ceste journee;
Ma grace je luy ay donnee;
De l'aller veoir suis toute preste.
36033–44

---

1) Voir p. 75, note.
2) Cf. aussi 2012/13, 7214/5, 21919/20, 24582/3, 25896/7, 36634/5, 37332/3, 38411/2, 38508/9.

(4) L'opposition décrite dans le paragraphe précédent se prolonge parfois pendant toute une scène. Ce n'est plus alors le seul changement qui est marqué, mais la distribution des schémas se fait d'une façon homogène selon les groupes d'interlocuteurs. Nous reproduisons à titre d'exemple le début et la fin de la scène de Bethsabée avec ses demoiselles (en quatrains et cinquains), entourée de scènes en rimes plates, réservées à David et ses hommes [1]):

URYE: Seigneurs, il est temps qu'on desplace
Et que vers Ebron on retire,
Car David retourner desire
En ce lieu.
DAVID: Allons, de par Dieu,
Qui nous a octroié le lieu
Au quel nous devons habiter.

BERSABEE: Que pourroit courroux profiter
A ung cueur de gentil couraige?
Sans mal on se peult acquiter,
Passant temps de joyeux couraige.

LA IE DAMOYSELLE: Dame treshonnoree et saige,
Qui Bersabee estez nommee,
Il n'y a si grant personnaige
Qui ne parle par beau langaige
Du bruyt de vostre renommee.
30861–75

. . . . . .

BERSABEE: Urye, mon mary, mon seigneur,
Doit revenir de brief icy.
LA PREMIERE: C'est ung homme plein de valleur,
Et n'y en a point de milleur
En ce pays, je le croy ainsi.

(Icy viennent Amon et Absalon, Nathan)

DAVID: Or ça, nous sommes, Dieu mercy,
Arrivez ou nous devons estre,
Et tenir nostre real ceptre
Triumphamment il appartient.
JOAB: Sire, ainsi que chacun le tient,
Ces faulx Philistiens mauldis
Et de nostre loy interdis
Sont sur champs; etc.
30906–18

Parfois la différenciation ne se fait pas à l'échelon de la scène, mais selon les interlocuteurs individuels. P.e. [2]):

PUTIPHAR: Sire roy, il est necessaire
De regarder au jugement
De voz captifz premierement
Que faire feste solemnelle
Et solemnité annuelle
De celuy jour que fustes né.

[1]) Cf. aussi 27548–83, 35105–44, 38288–303, 38460–79.
[2]) Cf. aussi 5876–911, 23208–21.

PHARAON: L'un des deux sera condampné
A mourir, c'est le pannetier
Et l'autre sera ramené
Et mys en son honneur premier.

Pour tant, sans plus en plaidoyer,
Que le pannetier soit pendu;
Allez au gibet l'envoyer,
Et que l'autre me soit rendu.

PUTIPHAR: Sans que plus y ayt attendu,
Sergens, appellez Maudollé,
Qui a pendu et decollé
Mains homme; que sans plus attendre
Le pannetier s'en voise pendre
En ung gibet et estrangler.

PHARAON: Ramenez moy mon bouteiller,
Je luy redonne son office;
Je vueil qu'il soit mon familier,
Comme devant, en son service.
19240–63

Les cas décrits ici ne sont cependant pas fréquents. L'attribution d'un schéma déterminé à un personnage ou à un groupe de personnages déterminés n'a pas un caractère permanent; dans les scènes subséquentes la répartition se fait différemment, indépendamment de l'identité de l'interlocuteur. Pharaon, par exemple, qui dans la scène reproduite parlait en quatrains, utilise la rime plate aux vers 19362 et suivants; des observations analogues peuvent se faire pour les autres personnages.

b) *L'opposition rimes plates/formes croisées; rapports avec le contenu*

Nous avons analysé dans ce qui précède une série de cas où l'opposition entre les rimes plates et les formes courtes joue un rôle dans la structure extérieure de la pièce. Nous nous sommes efforcé de choisir des exemples propres à montrer que cette fonction est capable de s'exercer en dehors du contenu sémantique des formes en question. Il n'est cependant pas difficile de trouver des exemples où l'opposition est fonction du contenu; c'est à cet aspect particulier que nous consacrerons ici quelques remarques.

Le passage des rimes plates à une forme croisée (et à l'intérieur des formes courtes, dans une moindre mesure, celui du quatrain au cinquain et au sixain) signifie un élargissement du rythme des alternances sonores. Sur le plan du contenu, à cet élargissement correspond, dans un grand nombre de cas, un changement de tonalité. Cette ressource qui, comme celles décrites dans les paragraphes précédents, existe virtuellement toutes les fois que les

formes en question sont contiguës, n'est cependant pas toujours exploitée. Dans les cas où elle l'est, les formes croisées traduisent en général l'élévation du degré d'affectivité ou le passage à un ton plus grave, les rimes plates restant réservées à l'expression des tons plus familiers. Ces emplois se rencontrent, comme le montreront les exemples suivants, au niveau de la scène, aussi bien qu'au niveau de la réplique ou du monologue [1]). P.e.:

DIEU: Cayn, qui devant mon regard,
Qui sus tout le monde a esgard,
As mys ton frere Abel a mort,
Mauldit es, seras, tost et tard.
Du tout ma grace se depart
D'avec toy, car tu as eu tort.

Pour ton peché villain et ort,
Fuitif seras, habandonné;
C'est jugement sur toy donné,
Ou il n'y a quelque mercy.
CAYN: Comment, fuitif? Et qu'esse icy?
Bien suys damné a tous les Dyables,
Car les bestes irraisonnables
Par les champs me devoreront;
2839–52

(La malédiction proprement dite prend un sixain, le reste de la réplique et de la scène est en rimes plates.)

et

DIEU [2]): .....
Mais vers Abachut t'en iras;
Par ung cheveul le porteras
Au lieu ou Daniel repose.
L'ANGE: Divin createur, je propose
D'acomplir vostre mandement.
(L'ange descend)

ABACHUT: Crist naistra virginallement
Du ventre d'une pucellette
Qui, sans humain atouchement,
L'enfantera. O la doulcette,

Humble face, tant bien pourraicte,
Qui sera nee en ces bas lieux!
Sur toutes el sera parfaicte;
D'elle sortira la planette
Qui fera ouvrir les sainctz cieulx.

Le temps espaix et nubilieux
Gettera clarté reluysante,
Et les ennemis vicieux
Le fruit de la Vierge supplante.

---

[1]) Outre les exemples cités, cf. encore 2037–45, 3091–5, 3740–5, 14408–30, 26224–9, 27054–9, 30525–36, 37508–25, 47469–76.
[2]) A un ange.

La verge sera florissante
De Jacob, precieuse et digne;
Nature humaine languissante
De paradis aura saisine.

L'ANGE: Abachut!
ABACHUT: J'os la voix divine,
Qui me semble propre et ydoine.
L'ANGE: Porte ces pains en Babiloine
Ou aucuns felons ennemis
Ont le juste Daniel mis
A la fosse aux lions.
ABACHUT: Helas!
Sire, tu congnois bien mon cas;
40926–54

(La prophétie d'Abacuc est en croisures)

Souvent le procédé décrit ci-dessus prend l'allure d'une amplification. Une pensée qui a été énoncée dans un ou deux vers faisant partie d'un passage en rimes plates, est reprise et développée en formes croisées. Les procédés de la versification et de l'élaboration stylistique se coordonnent pour atteindre l'effet voulu. P.e. [1]):

MANICHA: Soient par toutes voz contrees
Quises vierges plaisans et belles,
Tresdroictes et humbles pucelles,
Humbles (entendés que ay noté).

La beaulté ou formosité
De femme si pou peult ou rien
Se telle n'a humilité.
Humilité est ung grant bien.
45230–7

(Le quatrain 45234–7 développe le vers 45233)

et

ADAM: Que a il, ma fille Delbora,
Dont vous menez ce desconfort?
DELBORA: Helas! mon pere, Abel est mort;
Cayn l'a tué pour certain.

ADAM: Que Abel est mort, vray Dieu haultain!
EVE: Que Abel est mort! Par quel esdit?
DELBORA: Cayn l'a de sa propre main
Tué, ainsi qu'il nous a dit,

Et pour ce cas l'a Dieu mauldit;
Tout son corps tremble pour ce point,
Et si dit qu'il n'espere point
Grace avoir, mais estre damné.
2973–84

(L'amplification 2977–80 se présente sous forme d'un échange de répliques)

---

1) Cf. aussi 2530–47, 20909–15, 20920–31, 25763–70, 35781–92.

c) *Conclusion*

Formant, dans la plupart des groupes de chapitres, la trame du texte, le mélange de rimes plates et de formes courtes (la technique de base) contient diverses possibilités d'opposer les schémas. Si un certain nombre d'exemples ne semblent s'expliquer que par un désir de variation, on rencontre en revanche un grand nombre de cas où l'alternance est déterminée par des principes d'ordre structural ou sémantique. Les rimes plates apparaissent, dans ce contexte, comme le schéma «neutre», «non-marqué»; les croisures soulignent, grâce à leurs qualités de sonorité et de construction, certains éléments de la structure du texte, ou bien elles correspondent à un certain caractère de gravité ou d'affectivité dans le contenu. Il n'est pas question cependant d'une spécialisation absolue d'un quelconque de ces schémas: ainsi qu'en témoigne la variété des emplois, la qualité essentielle des formes constituant la technique de base semble bien d'être polyvalentes.

B. *Les formes longues*

Les formes longues, c'est à dire les strophes comptant plus de 6 vers, quel que soit leur schéma, sont bâties le plus souvent sur 2, parfois aussi sur 3 rimes. L'effet de sonorité provoqué par la répétition des mêmes timbres est par conséquent analogue à celui des formes courtes, et sera en principe d'autant plus fort que la répétition d'un timbre sera plus fréquente. Nous pouvons donc nous attendre à ce que le fonctionnement des formes longues présente des analogies avec celui des formes courtes. Or, si l'utilisation des formes courtes, notamment dans le cadre de la technique de base, repose essentiellement sur les deux principes, structural et sémantique-expressif, les formes longues montrent une nette spécialisation dans le sens de l'expressivité. Les emplois relevant de l'opposition externe des schémas, et sans rapport direct avec le contenu, sont rares. Dans la majeure partie des cas, les formes longues accompagnent une situation solennelle, expriment des pensées graves ou des mouvements affectifs. Il est significatif de constater que les formes longues ne s'opposent que très rarement d'une façon directe et exclusive aux rimes plates [1]).

Nous étudierons d'abord les cas où le rôle principal des formes longues est de souligner la structure du passage, puis les emplois répondant aux divers besoins d'expressivité.

---

[1]) Cf. pourtant le huitain 8182–9 et les 3 huitains 45256–79.

a) *Les formes longues comme élément de structure*

Nous rappelons qu'il s'agit ici d'un emploi «minimum»: nous ne relevons que des exemples où l'unique justification du passage d'un schéma à l'autre réside dans la faculté qu'ils ont de s'opposer et de souligner ainsi une articulation dans le texte ou dans l'action, abstraction faite de toute modification dans l'expressivité.

Nous citerons en exemple le septain *abababa*, qui groupe une partie des répliques des frères de Joseph, répondant à une proposition faite, en rimes plates, par Ruben; la scène se termine par une réplique de Juda (*abab*), rattachée au septain par deux vers dans le schéma *ab:*

RUBEN: .....
Mais au mains jurer nous pourrons
Que point occis nous ne l'avons,
Et si sera chacun delivre.
Pensez qu'il ne peult gueres vivre,
Car il n'aura ne eau ne pain;
Par tout il transsira de fain
Et ne vivra point longuement.

SYMEON: Je suis bien de consentement
Que ainsi soit fait.
LEVY: Je m'y acorde.
ISACAR: Je m'y consens pareillement.
ZABULON: Quant a ma part, je le concorde.
DAM: C'est le meilleur.
NEPTALIN: C'est mon, vrayement.
GAAD: La façon serait ville et orde,
Se le faisions aultrement.

ASSER: C'est conseillé d'entendement,
Ruben.
RUBEN: C'est au moins de mal fait.

JUDA: Or bien doncques, que ainsi soit fait,
Mais que on ne recalcitre point.
Que le paillart garson infaict
Me soit soudain mis en ce point!
17453–72

Plusieurs huitains ont une fonction analogue: *aabbabaa* [1]), *abbaabab* [2]) et *ababbaba* [3]). Nous relevons ici le dizain *aaaaaaaabb*, qui n'est qu'une variante de la succession *aabaabbbcc*, dans laquelle *a* représente la rime *-ance*, *b* la rime *-ence* [4]). Ce dizain groupe quelques répliques qui séparent deux longues tirades d'Adam.

---

1) 8182–9.
2) 9829–36.
3) 18720–7.
4) 4187–96. Cf. Chatelain, *Recherches*, 2.

b) *Les formes longues: rapports avec le contenu*

La véritable fonction des formes longues se trouve dans les emplois expressifs. Nous nous trouvons en présence d'une gamme de possibilités et de nuances, entre lesquelles il est malaisé de tracer des limites nettes. Grosso modo, nous pouvons cependant distinguer entre un registre grave, englobant les tons sérieux, le solennel, l'emphatique, et un registre affectif – ce terme pris dans un sens très large – servant à l'expression de la vie intérieure.

(1) Dans le registre grave, l'emploi des formes longues correspond souvent à la solennité de la situation. Nous en avons un joli exemple dans le passage suivant:

ASSUAIRE: Pour monstrer la magnificence
Et la sublimee excelence
De nostre regne especial,
D'Inde, de grant circunference,
Au royaulme la refference,
Que nous tenons pour principal
Communement, en general,
Nous tenons nostre estat royal.
Puissans princes, haulte assistence,
Sentant chacun de vous feal,
Nostre pouoir, propos final,
Pouez voir en vostre presence.

MANICHA: Roy d'Inde, puissant Assuaire,
Du contraire
Ne doubtons ou nous exitez.
44326–40

(Ce passage solennel marque en même temps le début d'une pièce)

Un autre exemple, où l'opposition avec les schémas environnants est particulièrement nette:

(Le bourreau à sa victime)
GOURNAY: Pensez de vous recommander
A Pluton, parfond dieu de terre,
A Neptunus, dieu de la mer,
Que les payens doivent requerre,
Et que Cerberus vous enserre
Quant ce viendra au deffiner,
Apres ceste mortelle guerre.
A tous les grans dyables d'enfer!

C'est faict; il n'en fault plus parler.
Seurement c'est pic de sa vie.
AMAN: A l'autre.
MICET: Maistre, je vous prie,
En tant que je vous puis prier,
Que vous me lessez despescher
Cest homme cy de bonne tire.
46290–303

Outre le douzain *aabaabbbabba* [1]) et les huitains *ababbcbc* [2]) et *ababbaba* relevés ici, on rencontre dans des cas analogues les huitains *aaabaaab* [3]), *abbaabba* [4]) et *abbaacca* [5]), le dizain *aabbaaabba* [6]), les onzains *abaabbbcbbc* [7]) et *aabaabbabba* [8]). Les trois neuvains *ababbcbcc*, qui se rangent également ici, offrent une particularité: le poète a tiré parti de leur structure, qui est celle d'un huitain allongé, pour attribuer le vers «prolonge» à un personnage différent de celui qui prononce le huitain, effet qu'on retrouve dans certaines utilisations des formes à refrain:

AMAN: Vous congnoissez de moy, cher sire,
Prince d'excellente valeur,
Que souverainement je tire
A garder en tout vostre honneur,
Et entretenir en vigueur,
En toute façon et moyen,
Ce royaulme de grant haulteur,
En prosperité et tout bien.
ASSUAIRE: Aman, cela sçavons nous bien.
46630–8

Un emploi étroitement lié avec celui que nous venons de décrire par la gravité du ton, mais qui reste essentiellement confiné aux monologues et contient parfois des éléments affectifs, se trouve dans les prières. P.e.:

SARRA: Hault plasmateur, souverain juge,
En qui toute vertu habonde,
Devers toy je vien a refuge
De pensee nette, pure et munde,
Priant que m'ottez de ce monde:
Sans esperance de confort,
Je ne desire que la mort.

Souverain Dieu, pere piteux,
Regardez moy de voz doulx yeux,
Affin que orgueil ne me surmonte.
Hellas! soyez moy gracieux,
Ostez le parler rigoureux
Que on me reproche et la grant honte.
De peché ne tins jamais conte,
Vous le sçavez, il est certain;
Estendez sur moy vostre main.

Etc.
39014–29

---

1) Cf. aussi 45180–91.
2) Cf. aussi 36379–406 (3 str.), 44370–7, 45256–79 (3 str.).
3) 1989–2006 (2 str.).
4) 48688–95.
5) 49356–63.
6) 4197–237 (4 str.).
7) 3785–855 (4 str.).
8) 8791–801.

Outre le septain *ababbcc* et les neuvains *aabaabbcc* employés dans l'exemple cité, on trouve dans une fonction analogue le douzain *aabaabbbabba* [1]).

(2) Les formes longues se prêtent, d'autre part, à l'expression de différentes émotions. Les passages les plus caractéristiques et les plus fréquents sont les monologues (parfois dialogues) contenant des plaintes et des lamentations. P.e.:

JACOB: Sus ceste robe pleureray,
Ne jamais je ne cesseray
Tant que par mort en enfer voyse.
Dedens enfer devalleray,
Au sain d'Abraham trouveray
Mon filz; lors seray a mon aise,
Mais en mon vivant gemiray
Et a toute heure mauldiray
La beste cruelle et mauvaise
Qui m'a de mon filz separé,
Ne jamais je ne vestiré
Que une hayre qui sus moy poise.

(La tirade continue en quatrains)
18227–38

et:

EVE: Las! je la (= la bonté de Dieu) doy bien requérir
A ce pas que je doy perir,
Quant a l'ame qui tousjours dure,
Que mon Dieu la vueille garir
Du peché, que fis encourir
A l'homme, par une morsure.
Las! ame, ou iras tu courir
Pour place de repos querir?
Plore, ame, plore, creature;
Quant du corps, mis soit a pourrir
Et les vers de terre nourrir;
Ce n'est que sa droicte nature.
3559–70

Comme le montrent les deux exemples que nous avons cités, l'expression de l'affectivité comporte des degrés différents. Elle peut varier d'une simple coloration affective de passages de caractère divers: prières, monologues contenant un débat intérieur, jusqu'aux effusions lyriques les plus authentiques. Les effets voulus sont atteints principalement par des moyens lexicologiques et stylistiques, cf. l'apostrophe et l'emploi des formules exclamatives dans le dernier exemple. D'une façon générale, cette diversité de tons ne semble guère avoir d'incidences sur l'utilisation des formes longues. On constate cependant que le huitain *aaabaaab* [2]) et le

[1]) 2459-70.
[2]) 1597–604, 2985–92, 3535–58 (3 str.), 33865–80 (2 str.). Ne font exception que les deux huitains cités plus haut.

dizain *aaabaaaab* [1]), qui ne s'emploient d'ailleurs que dans les groupes 3–7 et 36, traduisent presque toujours des lamentations d'un caractère fortement lyrique.

En dehors de la tendance à la spécialisation que nous venons de signaler, l'expression des nuances affectives est assurée par les formes suivantes: septains *ababbaa* [2]) et *ababbcc* [3]), huitains *abbaabab* [4]) et *ababbcbc* [5]), le neuvain *abbaacdcd* [6]), dizains *aabbaabbaa* [7]), *aabaabbbcc* [8]), *aabbaacaac* [9]) et *abaabbabba* [10]), le onzain *abaabaabaab* [11]), douzains *aabaabaabaab* [12]) et *abaabbaabaab* [13]), et le treizain *ababbaabbabba* [14]).

c) *Conclusion*

La fréquence très faible de la plupart des combinaisons empêche de tirer des conclusions de trop grande portée des analyses qui précèdent. Sous cette réserve il est possible d'affirmer que parmi les formes les mieux caractérisées et dont certaines ont tendance à se grouper en séries, le septain *ababbcc* et les huitains *ababbcbc* et *aaabaaab* fonctionnent indifféremment dans les registres grave et affectif, avec, pour ce dernier huitain, une spécialisation dans le sens de l'expression lyrique. Les autres strophes de structure évidente s'emploient soit dans l'un, soit dans l'autre des deux registres; notamment le douzain *aabaabaabaab* et le onzain apparenté ont un caractère affectif, alors que le douzain *aabaabbbabba* et le onzain apparenté expriment plutôt les tons graves. Mais il peut très bien ne s'agir que d'une rencontre fortuite[15]). La seule conclusion définitive qu'il nous semble possible de formuler sur la base des faits observés est que les strophes que leur structure ou l'emploi en série détachent suffisamment du contexte ont toutes une fonction expressive. Celles qui n'offrent pas l'une ou l'autre

---

1) 1587–96, 1605–14.
2) 321–37.
3) 41344–85 (dialogue, 6 str.).
4) 20660–7.
5) 9902–9, 44189–235 (6 strophes, se terminant chacune par un proverbe).
6) 44703–11.
7) 14620–9.
8) 3005–24 (2 str.).
9) 20650-9.
10) 2568–77.
11) 2577–88.
12) 2606–29 (2 str.), 3559–70, 10102–25 (2 str.), 17329–40, 18227–38.
13) 2941–52.
14) 9700-12.
15) En effet, Chatelain, *Recherches* . . . , 119, affirme: «Il n'est pas nécessaire d'insister sur le caractère manifestement lyrique de tous les passages des mystères où se rencontre cette disposition».

de ces caractéristiques [1]) connaissent les emplois observés pour les formes courtes: en dehors de leur emploi expressif, toujours possible, elles fonctionnent comme éléments de structure.

Globalement, il en résulte, au niveau de l'ensemble du Mystère, et dans la mesure où une partie déterminée connaît plus d'un type de formes longues, à l'échelon des groupes de chapitres, une équivalence fonctionnelle des formes longues. Indépendamment de leur forme spécifique, elles trouvent leurs principales utilisations dans les registres expressifs.

C. *Les formes à refrain*

1. Le rondeau [2])

Dans le *Mystère du Vieil Testament*, le rondeau a complètement rompu avec ses origines musicales [3]). Les différentes formes sous lesquelles il se présente ne sont qu'autant de manières pour organiser les octosyllabes [4]). De ce point de vue il offre l'avantage d'une forme rigoureusement construite, dans laquelle le refrain tient une place importante, tant par sa longueur relative (le total des vers de refrain, dans les rondeaux de forme régulière, est supérieur au total des vers des couplets libres) que par sa longueur absolue (de 2 à 5 vers pour les types utilisés dans le Mystère). Aussi les emplois du rondeau sont-ils, de la façon la plus générale, conditionnés par la nécessité de produire certains effets en répétant plusieurs fois les mêmes formules. Les analyses qui vont suivre ont pour but de déterminer quelles sont ces conditions.

a) Les rondeaux sont essentiellement des formes dialoguées. Leur emploi dans le monologue est sporadique, et encore deux

---

[1]) Cf. pp. 23–24 et Chatelain, *Recherches* . . . , 91.

[2]) Henri Chatelain accorde, dans les conclusions de son répertoire des rondeaux, une attention exceptionnellement grande aux rondeaux «dramatiques» (*Recherches* . . . , 214–20). Les faits exposés dans le chapitre qui va suivre, portant sur un texte dont Chatelain n'a pas tenu compte, confirment dans une large mesure ses constatations, tout en les complétant et les précisant.

[3]) La rubrique qui précède le rondeau 37123–38: *Les anges chantent au paradis*, semble, à première vue, indiquer une exception. Comme cependant ce rondeau, qui introduit un épisode se déroulant au paradis, est continué par une réplique *abab*, nous inclinons à croire que cette rubrique se réfère à un intermède chanté (un hymne latin p.e. qui n'aurait pas été conservé dans notre texte), séparant cet episode du précédent. D'autre part, les allusions au chant qu'on trouve aux vers 939, 945, 949, 950, 956 et 960 ne se rapportent sûrement pas au rondeau 950–7, mais à l'hymne latin 962–5 qui conclut la scène.

[4]) Pour les quelques rondeaux écrits dans un autre mètre, voir les chapitres respectifs.

exemples sur le total de quatre se trouvent-ils dans le même chapitre (43). Le monologue ayant pour but de permettre à l'acteur de s'extérioriser, le rondeau et en particulier son refrain a la fonction de mettre en relief la préoccupation qui provoque cette extériorisation et qui en détermine le contenu. Dans tous les cas que nous avons pu relever, le refrain, par cette fonction thématique, occupe la position-clef dans le monologue; les couplets, et eventuellement les vers qui entourent le rondeau se subordonnent au refrain.

Les deux rondeaux du chap. 43 font partie de monologues de ton familier; ils expriment le bougonnement d'un héraut assoiffé (45188–33) et les vociférations d'Aman irrité par la paresse des serviteurs du roi (44408–28). Dans les deux autres exemples, le ton est plus élevé et teinté d'une nuance affective. Nous donnons en exemple le rondeau où Esaü exprime son émerveillement devant l'arbre de la croix:

ESAÜ: *Qu'esse cy? Jamais en boscage*
Je ne vy troys arbres si beaux.
Quoy? Il semble que les oyseaux
Par honneur leur facent hommaige.
Voicy troys arbres de parage,
Drois comme jong, unis et haulz.
Qu'esse cy? Jamais en boscage
Je ne vy troys arbres si haulx.
Je suis esbahy en couraige
De contempler ces trois rameaulx,
D'ung sep partans; et leurs manteaulx
De dessus ont divers feullaige.
Qu'esse cy? Jamais etc.
12140–55

L'autre rondeau (17839–54) contient un débat intérieur.

b) Nous discuterons ici quelques rondeaux qui représentent un type d'emploi se situant entre le monologue et le dialogue. Le rondeau est divisé en répliques, mais celles-ci ne se conditionnent pas mutuellement; en se juxtaposant elles expriment les réactions collectives d'un groupe de personnages plus ou moins homogène. Le refrain contient le thème de cette réaction, qui peut s'exprimer dans des tonalités diverses. Nous citerons, à titre d'exemple, un rondeau tiré du chap. 26, qui montre bien les ressources de cette technique: expression collective d'un sentiment et, au niveau de l'action même, stylisation d'un mouvement de masse.

(Les Egyptiens se sont rassemblés devant Joseph)
ASSENECH: *Famine, famine, famine!*
Joseph, grant tresorier du roy,
Comme seuffres tu devant toy
Que raige de fain nous affine?

LE 1ER EGIPCIEN: Haa! Joseph, personne tresdigne,
Regarde nostre povre aroy.
CETHURA: *Famine, famine, famine!*
Joseph, grant tresorier du roy,
Nous te supplion, determine
Façon et maniere par quoy
Nous puisson passer ce desroy
Que le cueur nous corront et myne.
ASSENECH: *Famine*, etc.
21119–34

C'est en particulier au groupe 1–2 qu'on trouve cette utilisation du rondeau. Nous y trouvons 3 triolets [1]) de caractère doxologique, prononcés par les anges dans le ciel, et 2 autres [2]), exprimant les cris de désespoir des anges déchus, aux enfers. Quant au caractère doxologique du rondeau, nous le retrouvons dans quelques autres chapitres [3]). Le refrain peut être attribué aussi bien à des personnages différents, comme dans l'exemple que nous venons de citer, qu'à un seul des personnages, généralement le plus important.

Dans d'autres situations, et à un niveau plus proche du dialogue ordinaire, nous constatons le même principe de groupement de personnages prononçant des répliques identiques dans plusieurs autres exemples [4]). Nous en citerons un, tiré du chap. 42a:

(Les Juifs assiégés viennent offrir les clefs de leur ville à Holopherne)
ACHIOR: *Hault chef de noblesse ennoblie,*
Nous requerons misericorde
Pour toute Mesopotamye,
Hault chef de noblesse ennoblie.
SADOCH: Plaise vous nous sauver la vie;
Qu'avec vous nous ayons concorde.
AMINADAB: *Hault chef de noblesse ennoblie,*
Nous requerons misericorde.
42837–44

Signalons encore ici, faute de pouvoir les classer ailleurs, quelques autres rondeaux [5]), dont les répliques conservent également une certaine indépendance réciproque, et dont les refrains ont une fonction introductive ou conclusive par rapport à la scène où ils figurent. P.e.:

(Les Egyptiens s'attendent à une attaque)
MEFFRES: *Bien assailly, bien deffendu;*
Qui assault n'a pas l'avantaige.

---

1) 209–16, 567–74, 950–7.
2) 459–66, 539–46.
3) Ch. 39 (37123–38) et 42 (44244–51).
4) 34939–54, 35533–49, 35985–92, 42837–44.
5) 400–7, 886–901, 966–73, 14155–62, 14801–16. Cf. aussi certains exemples dans les paragraphes suivants.

PUTIPHAR: Lieu assailly n'est pas rendu;
Bien assailly, bien deffendu.
XERCES: Maint homme aura le cueur fendu
Premier qu'ilz nous facent dommaige.
MEFFRES: *Bien assailly, bien deffendu;*
Qui assault n'a pas l'avantaige.
14155–62

c) La très grande majorité des rondeaux sont complètement intégrés au dialogue, en ce sens que les répliques dont ils sont composés s'appellent les unes les autres. Le caractère du passage est alors d'autant moins stylisé qu'il se rapproche davantage de la conversation familière. C'est dans ces cas la situation spécifique amenée par la marche de l'action qui, en nécessitant la répétition de propos presque ou entièrement identiques, crée les conditions favorables à l'emploi d'un rondeau. Dans la diversité des situations de ce genre on peut distinguer quelques cas qui par leur fréquence et leur caractère facilement déterminable apparaissent comme des cas-types.

Ce sont en premier lieu les formules de salutation, échangées lors de l'arrivée [1]) ou du départ [2]) d'un personnage. Les répliques peuvent être différemment réparties par rapport à la structure du rondeau et aux personnages en présence. Il y a un seul cas [3]) où la personne saluée reste muette, les refrains et le couplet étant entièrement prononcés par celles qui arrivent; cette circonstance offre certaines analogies avec celles décrites dans le paragraphe précédent. Dans les autres cas nous avons affaire à l'un des types suivants: les personnages qui se rencontrent ou se séparent se partagent le refrain, p.e.:

THOBYE: *Baise moy au departement,*
Mon cher enfant.
LE PETIT: *A Dieu, mon pere.*
ANNA: *Las! mon filz, embrasse ta mere,*
Qui t'ayme si parfaictement.
THOBYE: Or te gouverne saigement.
RAPHAEL: Si fera il, comme j'espere.
THOYBE: *Baise moy au departement,*
Mon chier enfant.
LE PETIT: *A Dieu, mon pere.*
ANNA: Traictez lay amyablement,
Azarie, car je vous desclere
Que je mourroye de mort amere
S'il avoit quelque empeschement.
THOBYE: *Baise moy* etc.
39182–97

---

1) 34823–30, 36182–202, 41697–712, 45761–8.
2) 10273–80, 37094–114, 38166–81, 39182–97, 41394–414, 43603–10, 45666–73.
3) 34823–30.

ou l'un des personnages prononce le refrain, l'autre le couplet, au moins globalement, p.e.:

THARES: *Liement et a bonne chere,*
Mon seigneur Aman, venez vous!
AMAN: Grant Mercis.
BAGATHAN: De pensée entiere
Liement et a bone chere.
AMAN: Je prise fort vostre maniere,
Mes seigneurs, couvrez vous trestous.
THARES: *Liement* etc.
45761–68

Le ton varie selon les situations: familier dans les exemples cités, il est solennel lorsque Salomon et la reine de Saba échangent des hommages [1]), ou teinté d'affectivité lorsque Suzanne, condamnée à mort, prend congé de son mari [2]).

On peut ranger dans cette catégorie le rondeau 39467–82 où les parents reconnaissent leur fils, amené par un cousin; nous en citons le refrain:

RAGUEL: *Haa! mon cher cousin honnorable,*
Que n' avez vous plus tost parlé?
Vous estez vous de moy cellé?
De joye j'ay le cueur pitoyable.

Il est intéressant et sans doute significatif que les rondeaux employés dans les conditions décrites se concentrent dans une partie assez bien délimitée du Mystère: outre un exemple au chap. 17, tous se trouvent aux chap. 37, 38, 39 (1 ex. chacun), 40 (3 ex.), 41 (2 ex.), 42b (1 ex.), 43 (2 ex.).

Un autre type particulièrement fréquent est celui où le rondeau est composé de cris d'exhortation ou de menaces. L'emploi de ces rondeaux est lié à quelques situations bien déterminées. Il y a en premier lieu les scènes où il s'agit de punir quelque malfaiteur ou traître [3]). Le plus souvent ceux qui sont chargés de la punition partagent le refrain avec leur victime, exceptionnellement celle-ci ne parle que dans les couplets [4]) ou est absente de la scène [5]). P.e.:

ADRASCUS: *Sur eulx!*
CELION: *Sur eulx!*
LE 1ER JUIF: *Frappe plus fort.*
CELION: *Il aura cela pour le moins.*
LE 1ER JUGE: *Mercy vous crie a joinctes mains.*

---

1) 36182–202.
2) 41394–414.
3) 18634–49, 33845–60, 34199–214, 38114–29, 41765–80, 46027–34.
4) 33845–60.
5) 18634–49.

ADRASCUS: *Vella doncques pour ton renfort!*
LE 2E JUGE: Je ne desire que la mort.
CELION: Ruons sur ces paillars villains!
ADRASCUS: *Sur eulx!*
CELION: *Sur eulx!*
LE 1ER JUIF: *Frappe plus fort.*
CELION: *Il aura cella pour le moins.*
LE 1ER JUGE: Ha! vray Dieu, faictez nous confort!
LE 2E JUGE: La mort horrible fort je crains.
ADRASCUS: De mauvaistié estez trop pleins.
CELION: Jamais vous n'aurez reconfort.
ADRASCUS: *Sur eulx!* etc.

41765–80

D'autre part, cet emploi s'adapte très bien à la représentation de scènes de bataille [1]). En général les exclamations partent d'un seul des camps. Dans le rondeau que nous citons en exemple, les deux partis en présence se partagent le rondeau et le refrain. P.e.:

LE SENECHAL: *Dedans, dedans!* (Icy assaillent)
NAGE: *Alarme, alarme!*
GRANCHE: *A l'assault!*
NAASON: *Tout est desconfit.*
TURELUTUTU: Il fault icy jouer de charme.
LE SENECHAL: *Dedans, dedans!*
NAGE: *Alarme, alarme!*
GRANCHE: Je suis mort. Quel cop de guysarme!
TURELUTUTU: A butin!
GRANCHE: A commun prouffit!
LE SENECHAL: *Dedans,* etc.

42654–61

Ce dernier emploi, tous rondeaux simples, apparaît comme une spécialité des chap. 42a et 42b, celui dans les scènes de punition s'observe en rondeaux quatrains aux chap. 25, 36 (2 ex.), 40 et 41, en rondeau simple au chap. 43.

Dans une autre série d'exemples, l'emploi du rondeau est déterminé par des conditions affectives. C'est l'état d'âme d'un ou de plusieurs personnages qui fonctionne comme ressort de la scène et qui provoque la répétition de certaines formules caractéristiques, formant le refrain du rondeau. La gamme des sentiments va de la convoitise [2]) à la colère [3]), en passant par le regret [4]), l'angoisse [5]) et le chagrin [6]). Il en résulte des invectives, des supplications, des plaintes etc., assorties le plus souvent de réactions de la part des autres interlocuteurs. Nous citons en exemple une scène où Abraham

---

[1]) 42068–75, 42317–25, 42654–61, 43208–15, 43251–8.
[2]) 18873–88.
[3]) 19801–21, 35321–36, 46324–39.
[4]) 13300–8.
[5]) 7568–75, 17483–98, 20450–7, 45961–8.
[6]) 15657–64, 18161–75, 39618–33, 45071–86, 46196–211.

et Sarah s'efforcent de détourner le Pharaon de ses desseins à l'égard de cette dernière:

ABRAM: *Hellas! sire, remission!*
Se ainsi est, vous nous faictes tort.
PHARAON: Je l'auray, pour conclusion.
SARRA: *Hellas! sire, remission!*
Vous me faictes extorcion.
PHARAON: Bref, vous demourrez a ce port.
ABRAM: *Hellas!* etc.
7568–75

En dehors des types que nous venons de discuter, nous distinguerons un groupe d'exemples, moins homogène quant aux conditions précises de l'emploi, mais qui offre cette caractéristique qu'il s'agit toujours d'une conversation de ton familier [1]) voire argotique, portant les marques de la qualification «professionnelle» des interlocuteurs: ouvriers du bâtiment [2]), médecins [3]), paysans concluant un marché [4]), père de famille [5]), militaires [6]), crieur public [7]), bourreaux [8]). P.e.:

PHARAON: *Haa! le cueur.*
LE 1ER SAGE MEDECIN: *Il est tormenté.*
C'est une fievre causonique.
LE 2E MEDECIN . . .: Il est en grant chaleur bouté.
PHARAON: *Haa! le cueur.*
LE 1ER MEDECIN: *Il est tormenté,*
Et ne sçay a la verité
Quel medecine on luy applicque.
PHARAON: *Haa! le cueur.* etc.
7699–706

d) Nous avons à traiter en dernier lieu une série d'exemples où les ressources qu'offre la structure spécifique du rondeau sont combinées avec celles du décor juxtaposé. Cette technique se caractérise par une localisation différente du refrain et des couplets. La forme la plus simple est représentée par l'exemple suivant, tiré du chap. 5. Le refrain est prononcé par un personnage invisible, tandis que le couplet est déclamé par un acteur se trouvant sur la scène:

---

1) C'est dans ce groupe que nous classons le rondeau 12747–54, de forme irrégulière et de contenu moins caractéristique.
2) Ch. 12, 6710–16.
3) Ch. 14, 7699–706.
4) Ch. 20, 14043–58.
5) Ch. 41, 41174–82.
6) Ch. 42a, 42158–67.
7) Ch. 44, 47619–34.
8) Ch. 44, 48004–13.

LA VOIX DU SANG . . . : *Justice, Justice divine,*
Venez le sang juste venger,
Que voyez ainsi le danger!
Abel est mort, mys a ruyne.
JUSTICE: Il est force que je m'incline
A escouter ce messager.
LA VOIX: *Justice, Justice divine,*
Venez le sang juste venger!
JUSTICE: Dieu, de toute vertu racine,
Vueilles ce vice corriger;
Ce sang la n'est point mensonger,
Tu en vois manifeste signe.
LA VOIX: *Justice,* etc.

2752–67

La technique est plus subtile dans les cas où l'action se localise à deux endroits visibles au public, auxquels correspondent d'une part le refrain, comme une sorte de monologue, d'autre part les couplets libres, formant un dialogue. Dans la scène qui succède au rondeau ces deux lignes de l'action, parallèles dans le rondeau, se rejoignent. Le chap. 42a en offre un exemple instructif: Le juif Achior a été attaché à un arbre par les assiégeants de la ville de Bethulie; quelques espions venant de la ville entendent de loin les cris qu'il pousse:

ACHIOR: . . . . . .
O souverain Dieu d'Israel,
J'ay ce tourment pour ta querelle.
THARES . . . : C'est de noz gens.
MALALEEL . . . : Je le tiens tel.
ACHIOR: *O souverain Dieu d'Israel!*
THARES . . . : Aprochons pres, Malaleel.
MALALEEL: C'est seurement quelque nouvelle.
ACHIOR: *O souverain* etc.

43174–81

Des exemples analogues se trouvent aux chap. 40 [1]) et, sous une forme moins pure, aux chap. 19 [2]) et 41 [3]).

Conclusion

Le rondeau fonctionne, dans le *Mystère du Vieil Testament*, essentiellement comme un élément du dialogue et se trouve étroitement lié à la marche de l'action. Dans la très grande majorité des cas il est réparti sur plusieurs répliques, dont les limites ne correspondent pas nécessairement à la distinction entre refrain et couplet. Du point de vue expressif, le rondeau octosyllabique est polyvalent.

---

[1]) 38839–54.
[2]) 11906–17.
[3]) 41104–19.

Les emplois reposent sur l'exploitation du refrain, dans sa double qualité d'élément formel répété et d'élément sémantique essentiel. Comme d'autre part l'utilisation du rondeau, forme à structure serrée, implique toujours une certaine stylisation, il occupe en général une position-clef dans la scène (début, centre, fin). Il permet de mettre en relief une idée centrale dans les monologues et dans certains types de dialogue; il sert de moyen d'expression collectif à des groupes d'interlocuteurs; il s'emploie dans toutes sortes de situations où la nature de l'action requiert, pour quelque raison que ce soit, la répétition de certaines répliques; parfois enfin il a une fonction particulière dans le cadre de la technique du décor simultané.

Certaines de ses utilisations caractéristiques se limitent à quelques chapitres déterminés; en revanche, il ne semble pas qu'il y ait une corrélation directe entre la longueur du rondeau et son utilisation.

2. La ballade

Il n'y a plus trace, dans le *Mystère du Vieil Testament*, des origines musicales de la ballade. Elle apparaît comme un schéma pour la disposition des rimes, au même titre que les strophes d'origine non-lyrique.

Du point de vue formel, la ballade présente plusieurs points de ressemblance avec les formes longues. Elle compte au moins 7 vers dans chacune de ses strophes, et comme la disposition des rimes est souvent identique ou presque, la ballade ne se distingue d'une succession quelconque de formes longues que par la présence – obligatoire – d'un refrain, et éventuellement par l'adjonction d'un envoi. C'est en effet l'examen de la valorisation de ces deux éléments qui justifie un chapitre spécial.

Le refrain doit être, d'après l'enseignement des *Arts de seconde rhétorique*, «la conséquence logique des vers qui le précèdent, donc résumer la pensée du poète, et la présenter sous une forme vive» [1]). Contrairement au refrain du rondeau, celui de la ballade existe donc en fonction de la strophe, dont il dépend étroitement. Proportionnellement, il tient bien moins de place dans la ballade que dans le rondeau: comme il n'est que d'un vers normalement, cela fait 4 vers de refrain contre 24 vers dans la strophe, pour une ballade complète et régulière en huitains. Outre sa fonction de répétition d'un élément sémantique, le refrain influence l'aspect acoustique de la ballade, en ce qu'il assure la répétition partielle des timbres d'une strophe à l'autre. [2]).

[1]) G. Lote, *Histoire* . . . , II, 278.

[2]) Le principe de l'identité des timbres d'une strophe à l'autre n'est observé que très imparfaitement.

Les ballades pourvues d'un envoi sont en principe destinées à un emploi fort restreint, dont la présence de l'apostrophe *Prince* est le signe. Or, nous verrons que l'envoi est souvent détourné de sa fonction primitive.

Nous aurons donc à étudier l'utilisation dramatique de la ballade d'une part en tant que série de strophes longues, d'autre part sous l'angle de l'exploitation de ses marques formelles particulières. Adoptant une division appliquée déjà dans les chapitres sur les formes courtes et les formes longues, nous étudierons à part les emplois relevant du besoin d'expressivité et ceux dépendant de la structure du texte.

a) Les fonctions expressives sont surtout réservées aux ballades composées de douzains [1]), de neuvains [2]) et de huitains [3]). Elles se rencontrent surtout dans les monologues d'un caractère intellectuel, où elles donnent l'occasion à l'acteur qui les prononce d'affirmer son attitude, de faire connaître ses réactions aux événements. Cet emploi se rencontre dans le groupe 3–8, qui leur confère en outre une fonction introductive ou conclusive, et dans le groupe 17–21. Le premier de ces groupes connaît aussi un emploi dialogué, servant à prononcer un vœu solennel. Enfin, le chap. 37 utilise deux ballades dans un procès, l'une contenant la plaidoirie, l'autre la sentence. Toutes ces situations présentant un certain caractère de gravité, l'emploi de la ballade n'a rien de surprenant, vu les constatations faites à propos des formes longues.

Dans tous ces exemples le rôle du refrain n'est pas différent de celui qui lui revient traditionnellement. Le plus souvent il résume en une formule brève une pensée importante ou la conclusion de la tirade. Cette subordination à la strophe est parfois soulignée par des enjambements plus ou moins prononcés. Les deux exemples que nous donnerons (strophes initiales) illustrent suffisamment ces procédés.

SALOMON: Tout pensé et consideré,
Selon vraye judicacion,
Jugement juste getteré
Sans quelque vindicacion.
Veu l'orreur et extorcion
Que avez fait, comme irregulliers,
Au corps mort, en conclusion
Je diray mon intencion:
Vous n'estez point ses heritiers.
35837–45

et:

---

1) 4062–103, 4292–333, 11497–538, 13160–201.
2) 2662–84, 35837–68.
3) 3046–73, 3196–223, 34578–606.

PHARAON: Mes ancestres, chiefz principaulx,
Tenans les drois seigneuriaulx,
N'eurent onc tant de honneur que moy,
Qui puis dire par montz et vaulx
Que j'ay eu en mes ans nouviaux
Le principe de toute loy.
Grandement priser je me doy,
Qui durant mon regne a parçoy
Conduiré mes Egypciens
Loyaument et de noble arroy.
Suis je point un excellent roy
Sus tous autres roys terriens?
11497–508

Les ballades que nous rencontrons dans cette rubrique sont toutes pourvues d'un envoi. Sous sa forme traditionnelle, celui-ci se prête particulièrement bien à exprimer une supplication adressée à un roi:

VESCA: .....

Prince, saichez que je mourray
Se sur luy on faict tel poursuyte;
A Achilla le lesseray:
Quant est de ma part, je luy quitte!
34603–6

Un cas très voisin et très fréquent est celui où l'envoi contient une prière: le mot *Prince*, assorti d'un déterminant, se réfère alors à Dieu ou, à l'occasion, au diable: *Prince du ciel* (13196), *Prince des cieulx* (3070), *Prince regnant au firmament* (4098), *Prince d'orgueil* (3220). Souvent, d'autre part, tout en gardant ses caractéristiques formelles, l'envoi est détourné de sa fonction d'apostrophe. Le terme *Prince* prend une fonction grammaticale dans la phrase, et l'envoi devient le prolongement et la conclusion des strophes précédentes: *Prince seré, qui qu'en murmure* (4329), *Prince suis de tous appellé* (11533). Enfin, l'envoi peut complètement perdre sa marque distinctive; il devient un appendice des strophes précédentes et contient une conclusion [1]). P.e.:

SALOMON: .....

De l'arbre auras pocession,
En despit de tes devanciers;
Pren en la dominacion.
Enfans de malediction,
Vous n'estez point ses heritiers.
35864–8

En général, malgré l'enchaînement des rimes qui est assez fidèlement observé ici aussi, l'intégrité formelle et conceptuelle de

[1]) Outre l'exemple donné, cf. 2680–4.

la ballade est sauvegardée dans tous ces emplois. Dans un seul cas cependant, la liaison avec le contexte devient si étroite que les premiers vers de la ballade continuent, par une sorte d'enjambement, les vers en rimes plates qui précèdent, et perdent ainsi leur indépendance.

JACOB: Il me fault le chemin tenir;
Toutesfoys il y a danger
De m'aller quelque part loger,

Car pour vray les primiciaulx
De ceste province sont faulx,
Dures gens et de mal affaire,
Sans congnoistre Dieu desloyaulx.
De me tirer a leurs chasteaulx
Ne me seroit pas necessaire;
J'ayme mieulx aller au contraire
Et, sur le chemin, me retraire
Sur quelque montaigne exaulcée,
Ainsi comme a Dieu pourra plaire,
Et la ung peu de repos faire;
Une nuyt sera tost passee.
13157–71

Nous retrouverons ce procédé dans une fréquence plus forte dans les emploi traités ci-après. Il est vrai que notre exemple forme, par son ton, un cas-limite.

b) L'emploi de la ballade comme élément de structure dans le dialogue répose exclusivement sur la répétition du refrain. La qualité de la strophe n'a plus aucun rapport avec le contenu, qui est un dialogue [1]). Aussi les formes les plus expressives, comme le douzain, sont-elles absentes ici. On a affaire à des septains [2]) et des huitains [3]). En outre, l'envoi est absent, sauf dans 18069–93, où il subsiste comme strophe finale, sans marque spécifique et sans fonction spéciale. La condition générale de l'emploi réside dans la nécessité de répéter, dans le dialogue, certaines pensées ou formules. D'un point de vue abstrait et théorique, cette répétition aurait pu se faire à des intervalles irréguliers, en tout cas arbitraires; cependant, tout se passe comme si le versificateur avait coulé la matière du dialogue dans le moule préexistant de la ballade [4]). Il

[1]) La ballade 47896–927 est ambiguë: la première strophe est un monologue le reste contient une conversation. Cf. aussi 33320–40.
[2]) 18069–93, 33320–40, 46137–56.
[3]) 33704–28, 45900–22, 46657–80, 47896–927, 48220–59.
[4]) Cette remarque pourrait être faite, évidemment, à propos de toute expression, poétique ou non, dans le cadre d'une forme quelconque. Cependant, en général les influences exercées par le cadre choisi sur la forme que prend l'expression du contenu sont difficilement démontrables. Nous avons ici un cas, peu subtil il est vrai, où on a l'impression de surprendre le mécanisme du fonctionnement.

n'arrive qu'une seule fois que le refrain forme constamment à lui seul une réplique. En général, il est associé plus ou moins régulièrement à un vers ou à un hémistiche appartenant à la strophe. P.e.:

ASSUAIRE: Il est bon de nous advertir.

Sont ilz telz?
AMAN: Ouy, sans faillir,
Cher sire.
ASSUAIRE: Desobeissans?
AMAN: Du tout.
ASSUAIRE: Dis tu?
AMAN: Suis je a mentir?
ASSUAIRE: Nenny.
AMAN: Ay je ploié nul temps?
ASSUAIRE: Quels gens?
AMAN: Pervers.
ASSUAIRE: Ha, ha!
AMAN: Meschans.
ASSUAIRE: J'entens.
AMAN: A nostre loy contraire.
Et plus . . .
ASSUAIRE: Quoy?
AMAN: Voz loix contempnans.
ASSUAIRE: *Nous regarderons qu'est de faire.*
46656–64

et

MICET: Mon maistre,
Rien seullement qu'une demande,
Voire, bien honneste.
GOURNAY: Demande.

MICET: L'acordez vous?
GOURNAY: Content en suis.
MICET: Je vous requiers tant que je puis,
Par ma loy.
GOURNAY: Que de preschement!
A coup dis!
MICET: Hellas! Gournay.
GOURNAY: Quoy?
MICET: Ha, ha, mon maistre!
GOURNAY: Seurement.
Demande tost, je te le octroy.
46134–42

Signalons enfin que le refrain contient parfois un proverbe, employé dans la conversation [1]).

La ballade, dans tous ces exemples, est très étroitement liée au contexte. Souvent les contours de la strophe s'effacent et celle-ci

[1]) 33704–28. Cf. aussi 48220–59, qui sert en même temps de conclusion. C'est une sorte de Chant royal sans envoi, dont l'utilisation en tant que forme monumentale est favorisée peut être par l'extrême liberté avec laquelle ont été traitées les ballades dans ce groupe de chapitres.

tend à se confondre avec le contexte. Le dernier exemple cité en offre un spécimen [1]).

Conclusion

Les emplois de la ballade en octosyllabes se laissent ramener à deux types généraux. Les formes les plus complètes, pourvues de toutes les marques du genre, fonctionnent, d'une façon comparable aux formes longues, dans le registre grave. Les éléments caractéristiques, refrain et envoi, s'adaptent aux besoins du moment, à la faveur des libertés de variation inhérentes au genre. On les emploie surtout dans les monologues, qui se trouvent parfois au début ou à la fin d'un épisode. Dans ces emplois, la ballade conserve une nette indépendance, en général, par rapport à son contexte. Les formes sans envoi fonctionnent dans certains chapitres comme des moules où est coulé un dialogue souvent vif, nécessitant le retour d'une formule donnée. Dans ces emplois la ballade se distingue parfois difficilement de son contexte.

3. Autres formes à refrain

Dans cette rubrique nous avons réuni des formes assez dissemblables qui, pour des raisons formelles, pouvaient difficilement être classées comme ballades ou comme rondeaux. Dans la mesure où il s'agit de formes en octosyllabes, nous pouvons distinguer, du point de vue fonctionnel, quelques groupements particulièrement nets.

a) Le schéma *aabB*, répété plusieurs fois, fonctionne essentiellement dans le dialogue, où il est exploité de diverses façons. Le refrain, seul élément stable, joue un rôle important. Il forme toujours une réplique à part, attribuée généralement à un personnage unique. Les strophes sont prononcées soit par un autre personnage unique [2]), soit par plusieurs personnages [3]). Dans un seul cas, les rôles sont intervertis[4]): la strophe est prononcée par un personnage unique, tandis que le refrain est attribué à des acteurs différents. Dans tous ces cas il y a opposition entre la strophe et le refrain, en ce sens que ce dernier contient la réaction au contenu de la strophe. P.e.:

---

[1]) L'utilisation de la ballade décrite dans ce paragraphe se limite aux chap. 24, 36 et 43–44.
[2]) 47026–37.
[3]) 32865–76, 33932–43, 38485–96, 45786–817.
[4]) 44649–60.

LE PREMIER: ..... Par bon moyen
L'assailliray, s'il est possible.
LE SECOND: Il fault que me monstre terrible

A ce cop cy.
LE PREMIER: Tuez, tuez!
Coups pesans et aspres ruez!
Qu'il ait dix coups apres sa mort!
SENACHERIB: *Haa! mes enfans, vous avez tort.*

LE SECOND: Je ne sçay quel tort ou quel droit;
Mais vous serez tué tout froit,
Sans esperance de confort.
SENACHERIB: *Haa! mes enfans, vous avez tort.*
(Il le tue)

LE PREMIER: Encor aurez, se je ne faulx,
Ce cop a travers les boyaulx:
C'est vostre dernier reconfort.
SENACHERIB: *Haa! mes enfans, vous avez tort.*

La mort tresasprement me mort. *etc.*
38482–97

Cette technique permet des effets particuliers: dans l'exemple suivant, dont nous ne citons qu'une strophe, le refrain est prononcé par la foule:

JOAB: Mes seigneurs, portons tous honneur

A nostre roy, a nostre prince,
Qui gouvernera la province
Tresjustement et par compas.
ENSEMBLE CRIENT: *Vive le roy Adonyas!*
32864–8

L'opposition strophe/refrain correspond à un éloignement dans l'espace scénique dans l'exemple suivant:

THARES: Assuaire n'a pas bien fait
D'avoir de son honneur deffait

Vasti.
BAGATHAN: C'est ung cas tout nouveau;
Il n'en a fait ne bien ne beau.
J'en suis bien doulent et marry.
MARDOCHEE: *Que disent ces deux hommes cy?*
45784–9

Vu l'étroite parenté de ce schéma avec celui des rimes plates, et son emploi essentiellement dialogué, on ne s'étonnera pas que l'adaptation au contexte conduit parfois à l'effacement des limites. Dans les exemples que nous avons cités la première strophe a subi une modification comparable à celle de certaines ballades: la réplique précédente mord sur le premier vers de la strophe, ou il y a enjambement du vers précédent au premier vers de la strophe.

Rappelons que l'emploi de cette forme se restreint aux chap. 35, 36, 40, 43 et 44.

b) Les schémas *AbbaA* et *AabbaA* (qui, comme nous l'avons vu, admettent quelques légères variantes), ont un rendement sonore très considérable: outre que le timbre *a* prédomine à l'intérieur de la strophe, les timbres de la première strophe se répètent dans toutes les suivantes.

Ces schémas, où le refrain a une fonction thématique prononcée, ont un caractère nettement affectif. Exprimant surtout des plaintes, mais aussi des invectives, ils s'emploient dans les monologues [1]) ou contiennent quelques monologues successifs [2]). P.e.:

DAVID: .....
Absalon, mon filz, mon enfant,
Je t'ay perdu; la chose est clere
Que plus avoir nul bien n'espere.
Tu estois beau et triumphant,
Absalon, mon filz, mon enfant!

Or faut il que soie languissant
Et vive en peine et en misere.
Malheureux pere me desclere
Quant j'ay perdu le trespuissant
Absalon, mon filz, mon enfant!

Tant beau, tant doulz, tant advenant
Il estoit. Helas! povre pere,
Sur moy tourne ung grant impropere,
Quant on a occis maintenant
Absalon, mon filz, mon enfant!
32246–60

Un effet particulier est atteint dans l'exemple suivant, où une partie du refrain est attribuée, comme une interruption du monologue, à un autre personnage:

SALOMON: Despechez vous legierement.

Tirez.
LE TIERS FILZ: *Felons cueurs inhumains,*
(Gecte l'arc) Ors bourreaux, infames villains,
D'ou vous vient si vil vitupere,
De tirer contre nostre pere?
Devant le hault Dieu me complains!
SALOMON: *Tirez.*
LE TIERS FILZ: *Felons cueurs inhumains,*
De mal, de vice estez tous plains!
Etc.
35752–9

On aura remarqué dans cet exemple l'étroite liaison du refrain

[1]) 32246–60, 34998–5012.
[2]) 37427–50.

avec la strophe suivante. Cette liaison se prolonge au-delà de la dernière strophe, dont le refrain enjambe sur le vers suivant, fait exceptionnel pour ce type de schéma.

Enfin, réparti sur plusieurs répliques, ce schéma s'emploie comme strophe isolée avec la même valeur affective dans un dialogue du chap. 24 [1]).

c) Entre encore dans cette rubrique le schéma *AbabbaA*, en trois strophes à rimes différentes, dont la fonction rappelle celle de la plupart des ballades. Elle sert de conclusion à une scène de tribunal et contient un jugement de Salomon, ainsi que les réactions des intéressés [2]). Outre le ton grave et la solennité de la situation, nous retrouvons ici la fonction du refrain, qui sert à mettre en relief un élément important du passage, sans avoir une valeur thématique.

Il y a enfin le huitain *AbabbabA* [3]), répété trois fois, mais avec des refrains différents. Son emploi rappelle celui de certains rondeaux. Il forme une scène à part, groupant des personnages distincts de ceux des scènes environnantes, et contenant les réactions de ceux-ci à la situation où ils se trouvent. Quoique proportionnellement très inférieurs à la strophe, les refrains jouent un rôle essentiel dans le passage. Nous citons une partie de cette forme, où l'on remarquera la rime enchaînée:

NAGE ...: *Bref, il est faict de nostre vie;*
Nous sommes destruis et perdus.
Las, regardez quel compaignie,
Que de peuple!
NAASON ...: Tous espendus
Deça, dela, fort esperdus,
Car d'eux n'est rien que tirannie.
Tous seront meurtris ou pendus;
Brief, il est faict de nostre vie.

NAGE ...: *De nostre vie il n'est plus rien;*
Il est faict de nous a ceste heure.
Etc.

42579–88

Conclusion

S'agissant d'un groupe hétérogène par définition, on peut s'attendre à des emplois fort différents. Quelques formes à emploi unique mises à part, nous avons cependant pu faire quelques groupements nets, du double point de vue formel et fonctionnel:

---

1) 18188–92.
2) 34615–35. Notons que l'autre jugement de Salomon est prononcé en forme de ballade.
3) 42579–602.

la série *aabB*..., complètement intégrée au dialogue, neutre du point de vue de l'expressivité, et dont l'emploi est uniquement justifié par le refrain; les séries de cinquains et sixains avec refrain initial et final, d'un caractère affectif, et dont l'utilisation est déterminée par la forme strophique autant que par le refrain.

II. LE DÉCASYLLABE

Le vers de dix syllabes est traditionnellement qualifié de grave. Grâce à ses caractères formels (nombre de syllabes, césure) [1]), il fait une impression de lenteur et de pondération qui l'a sans doute prédestiné aux emplois qu'on lui connaît.

Il jouit d'une assez grande faveur dans plusieurs parties du *Mystère du Vieil Testament*, et est employé plus ou moins sporadiquement dans presque toutes les autres [2]). Les emplois sont en général conformes à son caractère traditionnel: il sert de préférence à l'expression de propos solennels, de considérations graves etc. L'affectivité n'y joue qu'un rôle secondaire. En dehors de cette utilisation dans une fonction expressive, nous en constatons une autre, moins fréquente, mais qui semble en dériver: le rôle expressif passant au second plan, le passage décasyllabique est employé par opposition aux mètres environnants (généralement l'octosyllabe) pour marquer la structure de la scène. Les deux principes ne s'excluent d'ailleurs pas; ici comme ailleurs la limite apparaît comme une zone d'emplois ambigus.

La disposition des rimes joue ici un rôle tout à fait secondaire. Les rimes plates étant rares, l'emploi des formes courtes et longues, ainsi que celui des formes à refrain n'a pas de rapports constatables avec la nature de l'expression. C'est la longueur du vers qui reste déterminante. Ceci ne veut pas dire que la combinaison des timbres soit complètement indifférente: elle a parfois une fonction dans la structure de la scène ou de la réplique ou sert, surtout dans le cas des formes à refrain, à produire certains effets particuliers.

1. Fonctions expressives

Le fonctionnement du décasyllabe dans les registres expressifs relève, comme on peut s'y attendre, de sa nature propre, mais est très souvent souligné par l'opposition avec d'autres mètres. Il est rare de trouver un long passage en décasyllabes, comme les 188 vers par lesquels débute le chap. 1. En général les passages ne dépassent pas quelques dizaines de vers. Dans le dialogue c'est souvent l'octosyllabe, parfois l'heptasyllabe qui entourent le décasyllabe, dans les monologues ce sont des formes plus variées. Ce principe se laisse vérifier à propos de presque n'importe quel exemple.

---

[1]) Cf. P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953, 33–38.

[2]) Voir plus haut, pp. 25–31.

a) Un emploi du décasyllabe qui compte parmi les plus caractéristiques est celui dans les exposés de toute sorte, qui se trouvent souvent au début d'un chapitre ou d'un épisode. Ces exposés sont donnés par des personnages de haut rang, ou par l'un des personnages principaux de la pièce, et servent à faire le point de la situation ou à faire connaître les pensées, les opinions ou les intentions du personnage. Ils peuvent prendre la forme d'un monologue [1]), mais souvent aussi ils sont prononcés devant une assistance; dans ce cas ils peuvent prendre le caractère d'une harangue, suivie ou non d'une réponse de la part d'un représentant de l'assistance. P.e.:

MOYSE: Peuple d'Israel, vous voyez que Dieu est
Pour nous aider a noz affaires prest;
Servir debvons son immense haultesse.
Manne du ciel a tous nous apparest;
Mes bons amis, ymaginés que c'est
Dieu seul regnant, plein d'infinie sagesse.
Or est raison que nous prenons adresse
Vers Canaan, es parties Raphidin;
A son vouloir devons prendre chemin.

JETRO: Moyse sage, discret legislateur,
Nostre regent, gouverneur et ducteur,
Ou vous plaira le chemin nous prendrons.
JUDA: Pere Moyse, nostre bon conducteur,
Le chef d'Israel, le souverain pasteur,
Vous obeyr de bon cueur attendons.

MOYSE: A cheminer plus oultre pretendons
Par les desers qui sont inhabitables,
Ou peult estre fais divins comprendrons
Et congnoistrons des choses merveillables.
JETRO: En ce lieu cy ne soyons permanables;
Suyvons Moyse, son vueil acomplissons.
24622–42

En général ces tirades ont un caractère intellectuel; parfois cependant il s'y mêle des nuances affectives. Il arrive notamment qu'elles servent à l'expression de l'orgueil [2]) ou qu'elles contiennent des louanges [3]). P.e.:

PHARAON: .....

Le plus grant suis des humains, se me semble,
De biens, d'onneur, d'avoir et de richesse;
Je ne sçay roy vivant qui me ressemble.

---

[1]) 1–84, 229–36, 2726–37, 8368–97, 14071–105, 15193–203, 15844–55, 18548–56, 24023–77 (avec ballade), 24622–42, 24741–64, 27151–79, 33062–85, 34636–67, 35377–417 (ballade), 35927–68 (ball.), 35997–6026 (ball.), 36536–606, 37990–9, 39896–930 (ball.), 45690–713 (ball.), 48260–307 (ball.).

[2]) 229–36, 7145–56, 7233–62 (ballade), 35927–68 (ball.), 37849–74, 41856–67 (avec refrain).

[3]) 85–188, 3699–712, 11450–73, 36731–48.

Tout royaulme devant mes soudars tremble
Et redoubte ma grande hardiesse.
Trosne d'honneur et temple de noblesse,
Intitulé suis, par tiltre de eslite,
Le chief des preux, l'escu de gentillesse,
Fleur des royaulx, ou tout honneur s'adresse,
Dit Pharaon, le premier roy d'Egipte.

Etc.

7243–52

b) D'une manière générale, toutes sortes de monologues ou répliques contenant des considérations d'un caractère grave, se composent de décasyllabes. Il arrive souvent, mais pas nécessairement, qu'ils se trouvent au début d'un chapitre ou d'une scène. Les situations présentent une extrême variété, de sorte que nous ne citons que les cas les plus typiques: Monologues contenant des débats intérieurs [1]); les considérations prennent souvent un ton émotionné, mais ne vont jamais jusqu'à l'effusion lyrique, qui reste réservée à d'autres mètres:

JACOB: Or ay je bien perdu mes enfans tous,
Dont mon cueur fond en larmes et couroux,
Triste, esploré, tant que plus ne peult estre!
Hellas! Joseph, tu fus mengié des loups,
Puis Benjamyn, mon bel enfant et doulx,
Que on m'a osté, c'est pour a mort me mettre!
Je ne congnoys, Dieu le vueille congnoistre,
La ou ilz sont, quelle part ne quel estre;
Demouré suis comme povre esgaré;
Las! je ne sçay se jamais les verray.

(Puis une «strophe d'Alecis»)

20481–90

Il y a ensuite les prières [2]), les rencontres [3]), les messages [4]), les sentences, prophéties, vœux etc. [5]).

Nous mentionnerons ici un emploi particulier de la ballade: les chap. 37, 41 et 42b s'en servent pour formuler la conclusion et en quelque sorte la morale de la pièce représentée [6]). Ces tirades sont adressées directement au public. Un emploi analogue, mais dans

---

1) 2726–37, 4610–31, 4706–10, 11001–16, 12705–12, 14291–305, 16556–87, 19945–57, 20481–89, 38681–91.

2) 3584–95, 10358–97, 10821–31, 10882–92, 11351–71, 14984–94, 18897–908, 23343–57, 24530–41, 34271–306, 38994–9013, 39556–73, 41437–44, 47283–330, cf. aussi: 33229–46, 47761–83 (ballade), 47786–841 (ballade).

3) 11088–106 (2 ballades), 11719–30, 11771–80, 14890–9, 16371–92, 18609–25, 45450–513, 48911–20.

4) 1690–3, 9741–62, 11142–52, 14330–55.

5) 1493–505, 1518–44, 49333–9, 49147–57, 13230–62.

6) 35893–927, 41821–55, 44252–321.

une transposition parodique, se trouve au chap. 44: Deux bourreaux se présentent au public [1]):

MICET: .....
Je suis Micet, ce gracieux seigneur,
Je suis Micet, despendeur bas et hault,
Je suis Micet, maistre bourreau de honneur,
Je suis Micet, ce gracieux lourdault,
Je suis Micet pour flestrir d'un fer chault,
Je suis Micet pour couper une oreille,
Etc.

48195–200

2. Rapports avec la structure de la scène

a) Nous avons vu, dans le paragraphe précédent, que les passages décasyllabiques se situent souvent, dans plusieurs de leurs emplois les plus caractéristiques, au début d'une scène ou d'un épisode. L'utilisation que nous discuterons ici s'y rattache directement. Il s'agit des cas où les premières répliques d'une scène, sans avoir un caractère particulièrement solennel et grave, sont composées en décasyllabes. Nous retrouvons ici, sous une forme plus marquée, un effet analogue à celui que nous avons étudié pour certaines formes courtes et longues en octosyllabes: le début de la scène est marqué par un mouvement plus lent, dû à l'emploi du vers ample. La disposition des rimes est indifférente, elle peut aller du quatrain croisé jusqu'à des formes longues en série. Par la suite, le dialogue passe à d'autres mètres, en général l'octosyllabe [2]). P.e.:

REBECQUE: Mon filz Jacob, ma singuliere joye,
Receu avez, comme je desiroye,
Du premier né la benediction;
Dont Esaü vous a, c'est chose vraye,
Comme je croy fermement qu'il vous aye,
En grant hayne et indignacion.
JACOB: Le droit est mien; posseder je le doye,
Pour cause que acheté je l'avoye;
De luy mesme j'eu la vendicion.
REBECQUE: Par mon serment, grant doubte je faisoie
Que ne peusons trouver certaine voie
Pour en venir bien a perfection.

JACOB: J'en ay la possession
Par saincte permission, etc.

12839–52

---

[1]) 48195–219.
[2]) 1295–306, 8368–97, 10599–642, 12839–50, 16711–39, 21157–66, 28166–83, 39689–737, 44125–40.

A la différence des combinaisons octosyllabiques cependant, les décasyllabes ne servent que rarement de conclusion. Les quelques emplois que nous avons relevés dans le paragraphe précédent offrent une forme spéciale et se restreignent à un petit nombre de chapitres [1]).

b) D'autre part il arrive, rarement d'ailleurs, que le décasyllabe, s'opposant à l'octosyllabe, caractérise un groupe de personnages. Dans ce cas une scène, localisée dans une *mansion* différente de celles des scènes environnantes, est tout entière écrite en ce mètre [2]). L'exemple que nous citons est particulièrement probant: la scène est rigoureusement identique, quant au ton et aux circonstances, aux scènes environnantes; seul le mètre change avec les personnages.

HEBER: Cheminon tant que nous pourron;
Il en est temps, la fain nous chasse.
J'ay espoir que nous trouveron
Ou pais quelque bonne place.
(Ilz s'en vont)

CORDELAMOR: Il m'est advis que le terme se passe
Que mes citez me doibvent aporter
Ce qu'il m'est deu; il ce fault transporter
Par devers eulx et demander pour quoy
Ilz ne sont point venus par devers moy,
Ainsi qu'ilz ont de ce faire coustume.
CENTURION: Doubte n'y a, fors que aucun ne presume
Etc. *(7 vers, plusieurs interlocuteurs)*
CORDELAMOR: Entre vous tous, qui estez mes amis,
Prenez armes et vous preparez tous,
Car ilz seront assailliz d'entre nous,
Et en ferons en bref de mal contens.
ABRAM: Mes enfans, ainsi que j'entens,
Voicy la terre egipcienne;
C'est le mieulx que icy on se tienne,
Sans que chemynon plus avant,
Etc.

7397–423

3. Fonctions de la disposition des rimes

a) Nous pouvons être très bref sur la fonction de l'opposition des schémas. D'une manière générale, nous l'avons déjà constaté, c'est la qualité du vers qui est déterminante. Dans les rares cas où l'opposition entre les schémas est utilisée dans un autre but que celui de la variation, elle fonctionne de la même manière que dans

---

[1]) Signalons ici le quatrain qui succède à la ballade 44252–321, et qui ne joue aucun rôle dans la structure de la pièce.
[2]) 7402–19, 33793–832.

les combinaisons d'octosyllabes. Nous nous contenterons de rappeler quelques types:
fonction introductive et conclusive de l'opposition rimes plates/ formes courtes:

13230–62, monologue de Jacob, composé de 20 rimes plates, encadrées par un quatrain et un cinquain au début, un quatrain à la fin.

l'articulation du texte marquée par un changement de schéma:

4610–31, monologue de Caïn.

rapport entre la forme et la longueur de la réplique:

85–188, les anges prononcent des répliques dont la longueur décroît proportionnellement à leur rang dans la hiérarchie: 2 cinquains, quatrain + cinquain, 2 quatrains, 1 quatrain.

Lorsque les formes longues se présentent en série, chaque strophe forme une unité sémantique: des trois dizains que prononce Job au début du chap. 39 [1]), le premier s'adresse à Dieu, le deuxième à lui-même, le troisième à sa femme; de même, les trois dizains du début du chap. 16 [2]) sont attribués respectivement à Abram, à Sara et de nouveau à Abram. Dans la série de septains prononcés par Nabuchodonosor au début du chap. 41 [3]), chaque dernier vers est attribué à un autre personnage.

Enfin, au chap. 44, dans une proclamation du roi Assuérus, quelques décasyllabes isolés dans un passage en octosyllabes sont réservés aux formules d'introduction et de conclusion:

Assuaire, roy d'Inde trespuissant,
  A tous juges, gubernateurs,
  Officiers; a tous gouverneurs
  Du reame, en intencion [4]),
Soubz nostre honneur salut, dilection!
  Il nous a esté exposé
  Par nostre cher et bien aymé
  Aman, etc.
46795–802

. . . . . .
  Donné a Suse, la cité.
Pour certain cas ainsi faire nous plaist,
Et, que de ce ne puist estre doubté,
A ce mand mis avons nostre signet.
46839–42

---

[1]) 36536–65.
[2]) 8368–97.
[3]) 39689–737.
[4]) Les éditions anciennes ABC lisent: *De ce royaulme par intencion.*

b) Les formes à refrain décasyllabiques sont presque toujours des ballades. Il y a une combinaison irrégulière que nous avons considérée comme un rondeau, et qui fonctionne comme cette forme: emploi dans le dialogue, valeur thématique du refrain, exhortation [1]). L'exploitation des marques formelles de la ballade, en grandes lignes identique à ce que nous avons pu constater dans le chapitre sur la ballade en octosyllabes, appelle pourtant quelques remarques. Nous avons déjà signalé sa fonction de pièce conclusive, s'adressant implicitement ou explicitement aux spectateurs. Comme on peut s'y attendre, le refrain contient une maxime moralisatrice: *Juge doit estre prudent et vertueux* (35927), *Un juge doit craindre sa conscience* (41855), *Droicture aymer, et Dieu et honte craindre, / Faict aux bons cueurs trouver telz avantures* (44320–1). Dans les autres cas aussi, le refrain a une fonction conclusive. Un effet particulier est atteint dans la ballade 55690–713, où les strophes forment une longue tirade prononcée par Aman, tandis que le refrain est attribué à sa femme:

AMAN: .....
Fortune m'a en sa roe hault monté;
A son hault choix, de son desir et vueil,
En sa roe m'a haultement levé.
Honneur me fait et gracieux acueil,
Et si m'a fait si gracieux recueil
Que sur mon doy a ma voulenté tourne.
Bref, je suis tout et fais ce que je vueil.
ZARES: *Vous estez bien, se chance ne retourne.*

AMAN: Moy honnorer etc.

45690–8

Le chap. 44 offre un exemple de deux ballades encastrées l'une dans l'autre par l'alternance des strophes. Cette forme présente une certaine analogie avec la «ballade fatrisée» [2]), mais en diffère en ce que les deux ballades conservent une complète indépendance formelle. L'une d'elles contient les supplications d'Aman qui vient d'être démasqué par Esther, avec, en refrain, le refus de celle-ci. L'autre est un monologue d'Assuérus qui, tout en commentant ce qu'il vient d'apprendre, exprime sa colère à l'égard du courtisan.

L'utilisation de l'envoi n'offre guère d'aspects nouveaux. Conservant son apostrophe traditionnelle, il s'adresse à un dieu: *Prince Pluton* (47838), à un prince: *Prince puissant* (45510), ou à une assistance plus nombreuse: *Princes, seigneurs* (35413). L'apostrophe peut s'adresser à un autre personnage, le terme

---

[1]) 44125–32.

[2]) G. Lote, *Histoire*..., II, 284. Elle est «décente à faire regrez», comme dit Jean Molinet (Langlois, *Recueil*..., 239).

Prince est alors remplacé par un autre, plus adéquat: *Juges justes* (41851), *O, pucelle* (47834). Le mot *Prince*, perdant sa valeur d'apostrophe, figure comme attribut dans *Prince je suis, Dieu sans election* (24064) et, perdant en outre sa position initiale, dans: *C'est un grand prince?* (35963). Il est réduit à son squelette phonique dans: *Prins ce, je suis pour la loy augmenter* (39926), et *Prins ce, sachez que en resolucion / Le senat fist de vous l'election* (48302–3); il n'en reste plus rien dans: *Vous avez veu le jugement notable* (35923).

4. Conclusion

L'emploi du décasyllabe dans le *Mystère du Vieil Testament* est en général conforme à son rôle traditionnel: il est utilisé de préférence dans le registre grave. Le plus souvent il apparaît à des endroits où la solennité de l'action ou le contenu de la réplique requièrent l'appui du mètre. Dans certaines répliques, à nuances affectives, il voisine avec des passages en d'autres mètres. En dehors des emplois expressifs, on le rencontre aussi comme élément dans la structure externe de la scène, en particulier pour marquer le début d'un épisode ou d'une scène, parfois aussi dans d'autres fonctions.

Le rôle des schémas strophiques apparaît comme secondaire. S'il y a opposition entre certaines formes, celle-ci répond aux principes exposés plus haut, à propos de l'octosyllabe. Parmi les formes à refrain, seule la ballade a une certaine fréquence; les effets particuliers qu'elle permet d'atteindre sont généralement les mêmes que pour la ballade en octosyllabes.

III. L'HEPTASYLLABE

L'heptasyllabe, qui n'apparaît que dans quelques groupes de chapitres du Mystère, offre des emplois variés et difficilement interprétables.

Groupés en sixains et en formes longues, les heptasyllabes forment des monologues d'un caractère nettement affectif. Dans le groupe 3–8 ils servent à exprimer des plaintes [1]), dans le chap. 20 la satisfaction [2]). Au chap. 28, une suite de 6 cinquains [3]) indépendants les uns des autres forment un cantique de joie qui, malgré sa forme non-lyrique, semble avoir été chanté, ainsi qu'en témoignent les répliques qui le précèdent et la rubrique:

MOYSE: Mes freres, penson de chanter
Canticque a Dieu; nous feron mieulx.
AARON: Commencés, dictes, glorieux
Moyse; vous estes le meneur.

(Cantemus domine gloriose... ex eodem capitulo.)

MOYSE, *en commençant le cantique:*
Chanton a notre seigneur
Qui a glorieusement
Mis le juste a son honneur
Et dejecté l'accensseur
En la mer soudainement.

AARON: Ma louenge etc.

24314–24

Une autre série d'exemples, où l'emploi des formes courtes est plus fréquent à côté des formes longues, se trouve dans toutes sortes de situations plus ou moins solennelles où l'expression comporte parfois également des nuances affectives [4]). Quelques-uns de ces emplois [5]) semblent résulter d'une tendance à caractériser des interlocuteurs ou des groupes d'interlocuteurs par l'opposition des mètres: à la fin d'une scène du Procès de Paradis Miséricorde et Justice parlent en heptasyllabes, tandis que Dieu utilise des décasyllabes pour prononcer la condamnation du premier couple humain; de même, au chap. 20 [6]) une scène groupant Jacob et

---

1) 1561–74, 1805–12, 4396–415, 4851–7.
2) 12851–85.
3) 24319–48.
4) 1481–92, 1506–17, 8334–67, 12713–33, 13588–612, 16393–98, 18267–79, 49054–91, 49104–9, 49201–12.
5) 1481–92, 1506–17.
6) 12851–8.

Rebecque, en quelques décasyllabes et surtout en heptasyllabes, s'oppose sur le plan métrique aux scènes environnantes ayant Esaü comme personnage principal et écrites en octosyllabes.

Les cas qui restent [1]) nous semblent difficilement explicables autrement que par une tendance générale à la variation.

La rareté des exemples et la variété des emplois interdisent de tirer des conclusions valables sur l'emploi de l'heptasyllabe. Il semble cependant que la fonction dépend dans une large mesure de la combinaison strophique où il se présente. En effet, les formes longues, en général particulièrement sonores [2]), et certains sixains, ainsi que la série de cinquains dont il a été question, ont des fonctions expressives dans les registres grave et surtout affectif. En tant que mètre, l'heptasyllabe semble donc être à peu près équivalent à l'octosyllabe dont il ne diffère, quantitativement, que d'une syllabe.

[1]) 4858–83, 18915–33, 48921–31.
[2]) Voir p. 32.

IV. LES PETITS VERS

Le *Mystère du Vieil Testament* utilise occasionnellement des petits vers de 3 à 6 syllabes, groupés en strophes de 6 vers (*aabaab*) ou plus [1]). Le pentasyllabe est de loin le plus employé. Comme cependant l'emploi des autres mètres ne diffère en rien de celui des pentasyllabes, nous n'avons pas cru nécessaire d'y consacrer un chapitre spécial.

Tous ces mètres ont une allure légère. La brièveté des vers, qui n'est pas sans avoir une influence sur la construction des phrases, donne à l'ensemble de la strophe un rythme saccadé, qui la rend impropre à contenir des développements d'une certaine ampleur. D'autre part, vu encore la brièveté des vers, les timbres de la rime ont une importance proportionnellement grande.

Les emplois dramatiques reposent sans aucun doute sur ces qualités, surtout quand le passage en petits vers a une certaine longueur. Dans la très grande majorité des cas, cependant, c'est par opposition avec des mètres plus longs qu'ils prennent leur maximum de signification. L'impression de rapidité qui s'en dégage prend alors un relief particulier, et c'est ce contraste qui est exploité par le versificateur pour atteindre des effets spéciaux. L'opposition se fait surtout avec l'octosyllabe, et à l'intérieur des monologues; parfois aussi dans des répliques d'une certaine longueur.

La disposition des rimes ne joue pas un rôle déterminable, sauf dans quelques formes fixes (rondeau, ballade), où nous retrouvons certaines fonctions du refrain définies ailleurs.

a) Les cas sont rares où un passage en petits vers remplisse à lui seul une scène entière ou ait une longueur suffisante pour ne pas s'opposer directement à un mètre plus long. Nous devons mentionner en premier lieu une scène du chap. 20, où des bergers disent (ou chantent?) les agréments de la vie pastorale. Le sixain pentasyllabique se prête fort bien à l'expression de ce thème d'ailleurs traditionnel. Nous citons deux strophes de ce passage [2]):

SUFFENÉ: Bergiers amoureux,
Sont il point heureux
D'avoir bergerectes
Chantant auprès d'eulx
Champs melodieux
En leurs chansonnectes?

---

[1]) Seuls les vers de 3 syllabes, groupés en tercet monorime, d'ailleurs complètement dépendant des octosyllabes environnants, font exception.

[2]) 13613–36.

SARRUG: Sur belles herbectes
Sont les brebiectes
A l'asserant doulx;
On ot les gorgectes
Dire choses faictes
Soubz l'ombre du houx.
13613–24

On peut rapprocher de cette scène celle où Adam et Eve louent les beautés du Paradis [1]):

ADAM: Voicy grant beaulté
Plaine de bonté
Et toute noblesse.
EVE: C'est jocundité
De veoir si planté
Fruictz a grant largesse.
986–91

Dans les autres cas, les petits vers servent à l'expression de différentes nuances affectives. La variation est évidemment très grande: plaintes [2]), colère [3]), prières [4]), adoration [5]). P.e.:

AARON: .....
Feu qui estincelle
Cler comme chandelle,
Monstre sente quelle
Prendre nous convient.
MOYSE: O clerté nouvelle,
De Dieu eternelle,
A ceste heure belle
Ta beaulté nous vient.

RUBEN: O feu reluysant,
Gracieux, plaisant,
Noz yeux conduisant
Aux desers saulvaiges,
Bien nous es duysant,
Clarté produisant
Si tresfort luisant
Par ces fors boscaiges.

JUDA: Que chacun chemine!
Etc.
24078–94

L'emploi d'une forme à refrain (ballade) permet ici aussi de rehausser l'effet: dans une plainte d'Adam le refrain contient

---

1) 974–97.
2) 1927–72 (sorte de ballade); cf. aussi 4416–25.
3) 12761–88.
4) 4104–23, 9165–83.
5) 24078–93.

l'exclamation *Helas! ilz n'en peuent mais* (1943). Quand Esaü exprime sa colère et son chagrin après avoir été trompé par son frère, Eliézer essaie de l'apaiser: le noyau de l'argumentation est contenu dans le refrain, amené par l'avant-dernier vers de la strophe, prononcé aussi par Eliézer: *A gré convient prendre: / Quant c'est faict c'est faict* (12767–8). (L'envoi de cette ballade n'a pas été adapté aux circonstances: Esaü s'adresse à Eliézer en l'appelant *Prince*).

b) Le plus souvent les strophes en petits vers sont employées isolément dans un contexte d'autres mètres, en général entourées d'octosyllabes. Dans tous ces cas il en résulte une opposition, qui peut cependant prendre des valeurs différentes.

Dans deux cas (aux chap. 42 et 43) [1]) un rondeau pentasyllabique contient des salutations. Nous retrouvons ici une fonction caractéristique du rondeau [2]). En dehors de l'impression de rapidité que produit l'emploi du petit vers, l'opposition fonctionne ici d'une façon purement extérieure, en soulignant une articulation du dialogue.

L'opposition est liée à la distinction des interlocuteurs dans le cas d'un douzain [3]) que prononce Joseph, esclave, en réponse aux décasyllabes de son maître Putiphar, et d'une façon beaucoup plus subtile au chap. 43 [4]), où Mardochée impose en sixains pentasyllabiques une règle de conduite à Esther, qui répond par un octosyllabe isolé, rimant avec le dernier vers du sixain. P.e.:

MARDOCHEE: .....
Tu es eslevee,
En honneur levee
Ou preste a louer.
Dessus toute rien,
Hester, entens bien
Toy humble montrer.

HESTER: Mon oncle, point n'en fault doubter.
45375–82

Dans la très grande majorité des exemples l'opposition entre les petits vers et leur entourage a une fonction expressive. Exceptionnellement, celle-ci s'exerce dans un groupe de répliques où les acteurs expriment collectivement une prière mêlée de plaintes [5]), ou des louanges [6]). Le monologue est cependant le terrain favori. L'effet est toujours le même. Le monologue permettant des effusions

[1]) 43669–83, 44625–35.
[2]) Voir pp. 91–92.
[3]) 18557–68.
[4]) 45376–416. Au fond, il s'agit d'une sorte de septain hétérométrique.
[5]) 5868–75 (rondeau).
[6]) 14106–24.

de toute nature, c'est à l'endroit où l'expression arrive à son plus haut degré de lyrisme que s'intercalent les petits vers, suggérant que l'émotion a atteint son paroxysme. Il est bien entendu que les émotions peuvent varier à l'extrême; tout dépend du personnage mis en scène et de la situation où il se trouve. Nous donnerons quelques exemples qui nous paraissent représentatifs pour certaines situations-types:

nervosité, désarroi [1]):

VASTI: Mais quel pensement
Ne quel mouvement
Peult le roy avoir,
Si hastivement,
Si soudainement
Me vouloir avoir?
Dont vient ce voulloir?
Puis je pas valloir
Sus tout richement
Estat de pouoir?
A! si fais, pour voir,
Croyez seurement.

Il ne m'en chault, non, nullement,
S'il se despite ou s'il se course.
Il me reputera rebource,
Et puis, tant en emporte le vent. Etc.
44691–706

douleur, remords [2]):

ADAM: .....
Bien voy que douloureusement
Me conviendra finer mon aage,
Car je seray honteusement
Chassé de ce divin parage.

Helas, quel outrage!
Je ne suis pas sage,
Mais bien fortuné.
Homme plain de rage,
Ton villain courage
Est bien mal mené! Etc.
1180–9

(On aura remarqué la différence de ton entre les deux parties de la citation: encore plus ou moins contemplatif dans les octosyllabes, il devient purement lyrique dans les pentasyllabes)

prières [3]):

ADAM: O sire Dieu, tourne ta face
Sus les povres pecheurs humains
Et, s'il te plaist, point ne dechasse
Ce que tu as fait de tes mains.

[1]) 2630–41, 2738–45 (rondeau), 9753–60, 14913–7, 44691–702, 46258–65.
[2]) 1184–9, 1230–5, 2959–64, 32238–45 (rondeau), 46905–7.
[3]) 1684–9, 9761–6, 16540–55, 46268–89.

Regarde noz plains
De grans douleurs plains;
Pren compassion
De nous, et au mains
Que soyons certains
De remission.
1680–9

colère [1]):

(Pharaon apprend l'arrivée d'Abraham)

PHARAON: Et comment en mon heritage
Viennent ilz faire residence,
Sans premier demander licence
Et sans me presenter hommaige?

Donc vient cest oultraige?
Qui les avantage
D'entrer en mes lieux
Sans me faire hommaige
Qui suis personnaige
Consemblable aux dieux?
7491–500

sentiments de joie, pouvant conduire à l'orgueil aussi bien qu'à l'adoration [2]):

(Abraham vient de délier son fils)

ABRAHAM: .....
Tant suis joyeux qu'il n'y a que refaire.
Doy je chanter, crier, plorer, ou braire
Pour mieulx louer la puissance de Dieu?

O povre viellart,
Tu seras gaillart;
Le Dieu triumphant
Dessus ton enfant
A eu son regart.
10511–8

Au chap. 45b, les prophéties de plusieurs Sibylles s'expriment en petits vers [3]).

Les rondeaux qui se rencontrent dans ces passages permettent de faire ressortir, par la triple répétition de leur refrain, le thème de l'effusion lyrique [4]). P.e.:

DAVID: .....
Mon filz Absalon,
Absalon, mon filz!

---

[1]) 2496–513, 7495–500.
[2]) 248–53, 264–9, 724–9, 784–9, 10513–8, 20782–5; cf. aussi 7181–6.
[3]) 48664–87 (3 str.), 49368–77.
[4]) 2738–45, 5868–75, 32238–45. Nous avons étudié cette fonction aux pp. 88–89; cf. aussi 93–94.

Las! perdu t'avon,
Mon filz Absalon!
Et fault que soyon
En grief dueil confis,
Mon filz Absalon,
Absalon, mon filz!
Etc.....
32238–45

Conclusion

Le *Mystère du Vieil Testament* utilise les petits vers de préférence en opposition avec les octosyllabes. En faisant abstraction de quelques emplois intéressants, mais d'importance secondaire, nous pouvons conclure que cette opposition a essentiellement une fonction expressive dans les passages (monologues surtout) de caractère affectif. C'est dans les petits vers que l'expression a le caractère le plus véhément; le rythme spécifique correspond à l'état d'âme du personnage. Les formes strophiques sont en général équivalentes du point de vue fonctionnel; quelques formes à refrain sont utilisées dans des emplois spéciaux.

V. LES COMBINAISONS HÉTÉROMÉTRIQUES

Dans presque toutes les parties du *Mystère du Vieil Testament* on rencontre des tentatives pour combiner, à l'intérieur d'une strophe, des mètres de longueurs différentes. Nous avons vue que dans certains groupes de chapitres ce procédé jouit d'une faveur particulière. Les combinaisons les plus fréquentes sont celles de l'octosyllabe avec un petit vers (de 3 ou 4 syllabes) et celles du décasyllabe avec des vers de 4 et de 6 syllabes.

Les effets visés par ces combinaisons reposent évidemment sur l'opposition des mètres en présence. En cela les formes hétérométriques sont comparables à la plupart des groupements de petits vers qui, nous venons de le constater, s'emploient le plus souvent par opposition à des mètres plus longs. Ce sont les strophes du type du douzain dit «d'Alecis» qui présentent le plus d'analogies. Le douzain $aabaabbb^4abba^8$ est composé de deux «blocs»: l'un de 8 vers de 4 syllabes, l'autre de 4 vers de 8 syllabes, ce qui rappelle en effet les petits vers se groupant en sixains et en huitains, entourés de strophes octosyllabiques. Un grand nombre de formes hétérométriques, cependant, n'offrent pas une combinaison de deux ou plusieurs *groupes* de mètres, mais les mètres alternent à titre individuel, ou par couples. Cette alternance régulière entre vers longs et vers courts produit, à la faveur de la disposition des rimes, des effets sonores et rythmiques particuliers. Le passage suivant, tiré d'un monologue d'Adam, permet d'en juger. Certains des petits vers, grâce à l'enjambement, allongent l'octosyllabe précédent, les autres, contenant un élément indépendant, donnent au contraire une allure morcelée à la phrase; la rime des petits vers fait résonner le timbre final de l'octosyllabe précédent:

De tout bien suis habandonné
    Et pourmené
Ainsi que ung chetif langoureux;
A peché me suis incliné,
    Infortuné,
Homme infelice et douloureux.

Helas! las! povre malheureux,
    Souffreteux,
    Diseteux,
Remply de toute vilité,
As maintenant ouvert tes yeulx
    Oustrageux;
    Tu voys mieulx,
Mais c'est a ta pudorité.
    1190–203

Les combinaisons à base de décasyllabes produisent des effets analogues; leur allure générale est souvent plus solennelle.

a) Les *Arts de seconde rhétorique* fournissent quelques rares indications sur l'emploi de certaines de ces formes, indications qui soulignent leur caractère affectif. Qualifiant la «strophe d'Alecis» de «taille de rime tres plaisante», sans donner d'autres précisions qui puissent nous intéresser, l'Anonyme de 1524/5, à la suite de J. Molinet et d'autres [1]), affirme que le «simple lay» ($a^7a^3ba^7a^3bb^7b^3$-$ab^7b^3a^7$) est «assez usité en oraisons, requestes et louanges» [2]). A propos de la «taille de trois et un» (aaa^8b^4 bbb^8c^4 etc. ou $aaa^{10}b^4$ etc.) Molinet précise que «pour amoureuses complaintes et autres doleances mist avant maistre Arnould Greban ceste taille de rhetorique» [3]). L'usage dans le *Mystère du Vieil Testament* confirme ces considérations. Les formes hétérométriques sont utilisées de préférence dans des passages (monologues surtout, mais aussi certains dialogues) dont le contenu a un caractère grave et surtout affectif.

Le nombre et la variété des emplois sont impressionnants ici aussi. Nous avons essayé de les grouper autour de quelques types significatifs, dont nous donnerons un exemple. Nous reprenons ici la classification adoptée dans le chapitre précédent.

Nervosité, désarroi [4]):

(Début d'un long monologue de Cayn)

CAYN: Tant m'ennuye
De ma vie,
Qui tant dure!
Dyablerie,
Enragie
Trop endure,
Qu'en laydure,
Aspre et dure,
Mon ame n'est prinse et ravye.
Dyables, vous me faictes injure
Que ne me gettés en l'ordure
D'enfer, de qui j'é grant envye!
4674–85

douleur [5]); voir l'exemple donné à la page 122, emprunté à un monologue d'Adam.

---

1) Langlois, *Recueil*..., 241 et 260.
2) *Ibidem*, 306–7.
3) *Ibidem*, 225.
4) 4674–722 (formes diverses), 4839–51, 9729–40, 17341–64, 17950–82 (formes diverses), 42531–66.
5) 1190–203 (formes diverses), 1575–86, 2993–3004, 3033–7, 3601–12, 10989–1000, 11206–25, 12662–73, 15785–809 (formes diverses), 20490–502, 34330–40, 42448–90, 43150–73 (formes diverses), 45087–105, 46230–45, 46843–87 (formes diverses).

prières [1]):

REBECQUE: O vray Dieu, roy du firmament,
Vueille moy enseigner comment
Feray pour le plus saigement.
Souverain pere,
Garde nous de ce vitupere
Que Esaü ne tue son frere.
Las! ce seroit grande misere
Sur nous venue!
Vray Dieu, tant seroye esperdue
Si la chose estoit advenue;
Ma joye seroit bien perdue!
Dieu, ayde moy;
Je n'ay esperance qu'en toy
Tu es celluy que croyre doy;
Tu es mon createur, mon roy.
Chef salutaire,
Si te requier en bonne foy
Que m'enseignes moien par quoy
Je tourneray en autre arroy
La chose que Esaü veult faire.
12906–25

colère [2]):

SALOMON: Comment requiers tu tel guerdon?
Comment veulx tu avoir le don
De mercy?
Jamais n'auras en ce lieu cy
Nul pardon.

NATHAN: Par faulce machinacion
Et cruelle extorcion
Contre luy
T'es bouté, dont n'auras meshuy
Nul pardon.

ABIACHAR: O cruelle exortacion,
Dangereuse inibicion!
Cueur transsy,
Mourray je sans avoir icy
Nul pardon?
34014–28

sentiments de bien-être, joie, affection [3]):

THAMAR: Mon beau petit enfançonnet,
Godinet,
Sadinet,
Godinet,
Il est force que je t'acolle;
De ton amour suis toute folle.

[1]) 5165–75, 6253–61, 7636–44, 12543–7, 12906–25, 24503–29 (formes diverses), 43498–534, 44034–68; cf. aussi 33996–4028 et 47748–60.
[2]) 3130–41, 12981–92, 19342–53, 33903–22, 33996–4028 (formes diverses), 44429–42, 44739–90, 47844–57.
[3]) 14900–12, 23377–88, 33350–67, 33502–19, 40023–34, 44141–56.

JAZABEL: Tu auras largement de let
Troumelet,
Jolliet,
Nettelet,
Ta clere face me consolle:
De ton amour suis toute folle.

THAMAR: Est il beau! Est il bien portraict
Et parfait,
Tant bien fait!
..... *(vers manquant)*
Ennuyt rendras ma tete molle:
De ton amour suis toute folle.
33502–19

situations solennelles, propos graves, p.e. consolations et recommandations [1]), louanges [2]):

MISERICORDE: O digne ouvrage,
Sainct en toute aage,
Qui te louera?
Quel digne hommage,
De hault parage,
Assez presenté te sera?
12958–63

Au chap. 45b, les prophéties de plusieurs Sibylles sont prononcées en diverses formes hétérométriques [3]).

b) Nous avons fait allusion, au début de ce chapitre, aux ressources rythmiques et sonores qu'offre l'alternance des mètres. Les remarques que nous ferons ici sur quelques autres manières de tirer parti des qualités formelles des combinaisons en question en forment le complément.

Dans la strophe d'Alecis, les quatre derniers vers font contraste avec la première partie de la strophe. Souvent ces derniers vers, d'un rythme plus lent, sont affectés à des emplois spéciaux: ils contiennent une conclusion, une pensée nouvelle, ou forment une apostrophe (cf. l'exemple donné à la page 123). Le petit vers de la «taille de trois et un» contient parfois une apostrophe, et se rattache au groupe suivant, auquel il donne la rime (cf. l'exemple donné à la page 124). Les quelques formes à refrain, ballades [4]) et formes diverses [5]), n'offrent pas d'aspects nouveaux. Nous citerons seulement une ballade du chap. 43, où est appliqué le procédé cher à ce chapitre: le refrain est attribué à un personnage

---

1) 3571–83, 4028–39, 20676–80, 33701–3, 43439–54.
2) 325–91, 3713–26, 9365–400 (formes diverses), 11474–85, 12958–63, 15204–11, 44338–49, 44358–69.
3) 49158–69, 49180–91, 49225–36, 49250–61, 49277–90, 49302–9, 49319–28.
4) 33350–67, 33502–19, 44739–90, 46843–73.
5) 17963–82, 34014–28, 42448–90, 46238–45.

différent de celui qui prononce la strophe; l'ensemble fait l'effet d'un monologue farci d'interruptions:

ASSUAIRE: Il souffit.

Honte m'ahontit trop honteuse.
O cueur de femme despiteuse,
  Tant grant noblesse
Ahontoyant! Femme oultrageuse!
Oultrage fiere et merveilleuse,
  Qui trop me blesse!
Ahontoye tu ma noblesse?
As tu bien eu la hardiesse
  De moy desdire?
Qu'esse de cueur de femme? Qu'esse?
Cueur d'argu, fiere lyonnesse,
M'as tu bien osé contredire?

MANICHA: *Et ne vous chaille, non, cher sire.*

ASSUAIRE: Cueur orgueilleux etc.

44738–52

Conclusion

Les formes hétérométriques, quelle que soit leur diversité formelle, s'emploient normalement dans les registres expressifs. Leur structure les rend particulièrement aptes à provoquer des effets soulignant le caractère affectif du contenu. En général les formes strophiques sont équivalentes du point de vue fonctionnel; nous avons constaté d'autre part que certaines formes spéciales (strophe «d'Alecis», «taille de trois et un», ballade) offrent des emplois exploitant précisément la particularité formelle qui leur est propre.

VI. CONCLUSIONS GÉNÉRALES

L'un des caractères généraux les plus typiques de l'activité littéraire de la fin du moyen âge est le soin excessif avec lequel les auteurs cultivent les aspects techniques et formels de leur art. On a souvent constaté le contraste entre la pauvreté de la pensée et la perfection exubérante de la forme. «Il semble, dit Huizinga à propos des arts plastiques et de la littérature [1]), qu'ils n'ont guère comme tâche que de donner une forme achevée et d'orner un système d'idées depuis longtemps constitué.» Cette observation se vérifie abondamment dans le *Mystère du Vieil Testament*. Les relevés et les statistiques contenus dans la première partie de notre étude témoignent de la richesse formelle de l'ouvrage, tout en mettant en relief les différences quantitatives et qualitatives souvent importantes qui existent entre les parties composantes.

La question se pose cependant de savoir si cette abondance de formes sert uniquement à satisfaire le besoin de varier l'expression et de raffiner la forme. Faut-il se résigner à constater, comme le fait Hess dans un contexte plus général [2]), que «Inhalt und Form haben nichts mehr miteinander zu tun; genauer gesagt: es gibt für diese Zeit nur die äussere Form», ou est-il possible de déceler d'autres tendances, d'autres facteurs qui ont pu guider, consciemment ou inconsciemment, les versificateurs du Mystère? C'est dans la deuxième partie de notre étude que nous nous sommes efforcé d'apporter une réponse à cette question.

Comme la fonction décorative de la versification est généralement reconnue, nous ne nous y sommes arrêté que par allusion, en admettant tacitement son action dans toutes les rubriques que nous avons établies. En revanche, nous avons examiné de près les cas où la technique métrique et strophique nous a semblé révéler un rapport quelconque avec la matière qui y prend forme.

Nous croyons avoir pu montrer que dans la perspective la plus générale les auteurs du *Mystère du Vieil Testament* sont en possession d'un arsenal de moyens d'expression métriques formant, à l'intérieur de la technique de la variation, une sorte de système d'éléments opposables les uns aux autres. Une systématisation trop rigoureuse irait cependant à l'encontre de la nature des faits: il s'agit essen-

---

[1]) J. Huizinga, *Le déclin du moyen âge*, traduction de J. Bastin, Paris, 1932, 342.

[2]) H. Hess, *Studien zum Mistere du Viel Testament*, Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie, Heft 11, Frankfurt-am-Main, 1936, 28.

tiellement de tendances, qui laissent au versificateur individuel une latitude considérable de choisir parmi les moyens existants, y compris la possibilité de les laisser inutilisés. Sous cette réserve nous pouvons affirmer que les oppositions s'organisent sur le double plan des mètres et des combinaisons strophiques.

Les mètres. Si nous laissons de côté l'heptasyllabe, dont le rôle est peu clair et qui semble être traité comme une variante de l'octosyllabe, nous sommes en présence d'un système ternaire comprenant le décasyllabe, l'octosyllabe, et les «petits vers» de 5 (parfois 3, 4 ou 6) syllabes. Les formes hétérométriques, combinant le petit vers avec l'octosyllabe ou le décasyllabe, trouvent leur place à côté des petits vers. Du point de vue de leur fonction en rapport direct avec le contenu, ces mètres s'opposent par leur valeur expressive: les oppositions entre les trois types correspondent à une utilisation dans trois registres: un registre de l'affectivité, dont le vers-type est le petit vers (auquel s'ajoutent la plupart des combinaisons hétérométriques), un registre grave, à l'intérieur duquel fonctionne surtout le décasyllabe, et un registre «neutre», dans le sens de non-expressif, dont l'octosyllabe, mètre polyvalent, est le vers-type. La fonction des mètres par rapport à la structure du texte dramatique (division en épisodes et scènes, articulation des répliques) est moins nette. En négligeant les très rares cas où l'opposition des mètres correspond à une différence d'identité des personnages ou des groupes de personnages, nous n'avons guère qu'à signaler que le décasyllabe sert souvent à marquer le début d'un épisode dont le vers «normal» est l'octosyllabe, entrecoupé ou non d'autres mètres.

Les strophes. L'opposition est binaire et correspond à la distinction entre les registres expressifs (affectif et grave) d'une part, du registre non-expressif de l'autre. Elle existe entre la rime plate comme type central, autour de laquelle gravitent les formes courtes, quatrain, cinquain, sixain, et le rondeau d'une part, et les combinaisons strophiques de structure bien caractérisée (certaines formes longues: huitain, dizain, douzain, ballades, autres formes apparaissant en séries) de l'autre. Cette opposition présente un caractère en quelque sorte unilatéral: dans les passages d'expression grave ou affective il est tout à fait normal de rencontrer des formes non-expressives, inversement il est très rare de trouver une forme longue dans un passage de ton neutre. A l'intérieur de ces champs d'utilisation expressive, fonctionne un autre système d'oppositions se rapportant à la structure du texte dramatique: toutes les combinaisons présentant un caractère strophique, si faible soit-il, sont capables d'assumer, en s'opposant à la rime plate, des fonctions spéciales dans la composition du drame. Elles ont en particulier

une valeur introductive ou conclusive; parfois, mais bien plus rarement, elles distinguent des personnages ou des groupes de personnages. D'autre part, les marques formelles spéciales (refrain, envoi) de certaines combinaisons sont exploitées systématiquement soit à des fins expressives, soit comme éléments de structure.

Comme les mètres entrent nécessairement dans une combinaison strophique quelconque, il en résulte une superposition des deux systèmes. C'est dans les passages en octosyllabes que les formes strophiques ont le maximum de rendement. Ce fait s'explique facilement par la nature universelle du vers de huit syllabes, non-expressif par lui-même et se prêtant à tous les usages. Nous avons pu y distinguer entre une «technique de base», formant la trame métrique de presque toutes les parties du Mystère, et se composant de la rime plate à laquelle s'ajoutent les quatrains *abab*, cinquains *abaab* et sixains *aabaab* d'une part, et les formes longues et les formes à refrain de l'autre.

Chacun des trois registres dont nous avons montré l'existence dispose ainsi d'un ensemble de moyens d'expression assez variés, dont certains sont caractéristiques pour le registre où ils figurent. Il existe entre ces moyens, notamment dans les registres expressifs, certains rapports de gradation. Les octosyllabes, dans les dispositions appartenant à la technique de base ont en même temps l'emploi le plus général et le rendement expressif le plus faible. Les rondeaux et certaines ballades ou autres formes à refrain ayant des strophes courtes s'y ajoutent. Les formes strophiques en octosyllabes, offrant une construction qui les distingue clairement des formes courtes, de même que certaines ballades octosyllabiques pourvues de toutes leurs marques formelles, d'un emploi presque exclusif dans les registres expressifs, viennent ensuite. Le décasyllabe, dans ses diverses combinaisons, est utilisé principalement dans le registre grave, dont il est le vers-type. Dans le registre affectif, ce sont les petits vers qui remplissent cette fonction. Quant aux formes hétérométriques, elles fonctionnent dans le registre affectif, avec des prolongements assez nombreux dans le registre grave, souvent avec une coloration affective. Le tableau suivant visualise les rapports de gradation que nous venons de décrire.

Les différentes parties du Mystère se distinguent, nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, par le choix des formes métriques et par la fréquence des emplois. Elles se distinguent sans doute aussi par la préférence qu'elles accordent à tel procédé expressif, à tel principe de construction. Chatelain [1]) affirme à

[1]) *Recherches...*, 218.

<table>
<tr><td>Registre non-expressif</td><td colspan="2">Registres expressifs</td></tr>
<tr><td></td><td>registre grave</td><td>registre affectif</td></tr>
<tr><td>Technique de base</td><td colspan="2">Octosyllabes (heptasyllabes) à rimes plates
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Octosyllabes (heptasyllabes) en formes courtes, rondeaux et certaines ballades</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">Octosyllabes (heptas.) en formes longues et certaines ballades</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>Formes hétérométriques
— — — — — — — — —</td></tr>
<tr><td></td><td>Décasyllabes</td><td>Petits vers</td></tr>
</table>

propos de l'utilisation dramatique des rondeaux: «Les auteurs ont d'ailleurs dans ces détails leurs habitudes, on pourrait dire leurs tics». Au cours de nos analyses nous avons eu l'occasion de signaler çà et là des techniques qui semblent être caractéristiques pour certaines parties. Cependant, dans l'attente de nouvelles recherches sur l'articulation du *Mystère du Vieil Testament*, nous avons cru prudent de ne pas aller plus loin.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 3

INTRODUCTION ET REMARQUES PRÉLIMINAIRES. 5

Texte et éditions 5; division du texte, auteurs 7; la typographie des éditions et la versification 11.

PREMIÈRE PARTIE: LES FORMES MÉTRIQUES DANS LE MYSTÈRE DU VIEIL TESTAMENT. ÉTUDE STATISTIQUE 13

I. LES COMBINAISONS ISOMÉTRIQUES 15

1. *L'octosyllabe* 15
Généralités 15; tableaux des combinaisons et des fréquences 17; références et détails sur les différentes combinaisons (rime plate, quatrain, cinquain, sixain, septain, huitain, neuvain, dizain, onzain, douzain, treizain) 16; considérations sur leur répartition 21; conclusion 24.

2. *Le décasyllabe* 25
Généralités 25; tableaux des combinaisons et des fréquences 27; références et détails sur les differentes combinaisons (rime plate, quatrain, cinquain, sixain, septain, huitain, neuvain, dizain, onzain, douzain, quatorzain, seizain) 25; considérations sur leur répartition 26; conclusion 31.

3. *L'heptasyllabe* 31
Généralités 31; tableau des combinaisons et des fréquences 31; références et détails sur les différentes combinaisons (rime plate, quatrain, cinquain, sixain, septain, huitain, dizain, douzain, treizain, quatorzain) 32; considérations sur leur répartition 32; conclusion 33.

4. *Le pentasyllabe* 33
Généralités et tableau des combinaisons et des fréquences 33; références et détails sur les différentes combinaisons (rime plate, quatrain, cinquain, sixain, septain, huitain, dizain, douzain) 34; considérations sur leur répartition 34; conclusion 35.

5. *Les autres mètres* 35

II. LES COMBINAISONS HÉTÉROMÉTRIQUES 37

Généralités 37; tableau des combinaisons et des fréquences 38; références et détails sur les différentes combinaisons à base d'octosyllabes (tercet, quatrain, cinquain, sixain, septain, huitain, neuvain, dizain, onzain, douzain, treizain, vingtain, rime plate) 37; combinaisons à base de décasyllabes 40; autres combinaisons 40; considérations sur leur répartition 40; conclusion 41.

III. LES FORMES À REFRAIN 42

1. *Le rondeau* 42
Généralités 42; tableau des fréquences des formes à refrain 43; formes et références des rondeaux 42; répartition des rondeaux 44; conclusion 45.

2. *La ballade* 45
Généralités et renvoi au tableau p. 43, 45; formes et références des ballades 45; répartition 47; conclusion 48.

3. *Autres formes à refrain* 48
Généralités et renvoi au tableau p. 43, 48; formes et références 49; répartition 49; conclusion 50.

IV. CONCLUSIONS GÉNÉRALES 51
Généralités 51; chapitres caractérisés par une technique simple 51; chapitres dont la technique est plus variée 53; la question des auteurs 59.

DEUXIÈME PARTIE: LES FORMES MÉTRIQUES DANS LE MYSTÈRE DU VIEIL TESTAMENT. ÉTUDE FONCTIONNELLE 61
Généralités 63.

I. L'OCTOSYLLABE 65

A. *La technique de base* 65
Généralités 65.

1. Les rimes plates 65
Généralités 65; emploi presque exclusif dans certains chapitres 66.

2. Les formes courtes 68
Généralités 68; emploi dans les chap. 1 et 2 69.

3. Le mélange des rimes plates et des formes courtes 72
Généralités 72; a. *L'opposition rimes plates/formes croisées, élément de structure* 74; prolongement d'une réplique ou d'une scène 74; fonction introductive et conclusive 75; changement de scène 77; différenciation des interlocuteurs 78; b. *L'opposition rimes plates/formes croisées, rapports avec le contenu* 79; différence de ton 79; amplification 81; c. *Conclusion* 82.

B. *Les formes longues* 82
Généralités 82; a. *Les formes longues comme élément de structure* 83; b. *Les formes longues, rapports avec le contenu* 84; existence de registres 84; emploi dans le registre grave 84; expression des émotions 86; c. *Conclusion* 87.

C. *Les formes à refrain* 88

1. Le rondeau 88
Généralités 88; rondeaux dans le monologue 88; stylisation du dialogue 89; rondeaux dans le dialogue 91; le rondeau et le décor simultané 94; conclusion 95.

2. La ballade 96
Généralités 96; fonctions expressives 97; élément de structure 99; conclusion 101.

3. Autres formes à refrain 101
Généralités 101; utilisation des différents schémas 101: conclusion 104.

II. LE DÉCASYLLABE 106
Généralités 106.

1. Fonctions expressives 106
Généralités 106; emplois dans les exposés 107; dans les monologues et répliques d'un ton grave 108.

2. Rapports avec la structure de la scène . . . 109
Emploi au début d'un épisode 109; distinction des personnages 110.

3. Fonction de la disposition des rimes 110
Opposition des schémas 110; les ballades 112.

4. Conclusion 113

III. L'HEPTASYLLABE 114

IV. LES PETITS VERS 116

Généralités 116; passages en petits vers 116; valeurs affectives des strophes isolées 118; conclusion 121.

V. LES COMBINAISONS HÉTÉROMÉTRIQUES 122

Généralités 122; valeur surtout affective 123; effets particuliers 125; conclusion 126.

VI. CONCLUSIONS GÉNÉRALES 127

Caractère général de la versification au 15e siècle 127; les mètres et les strophes sont opposables 127; les registres 129; les parties du Mystère 129.

TABLE DES MATIÈRES 131