

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.3

AI: ArtIntelligence

dicembre 2023

Francesco Pigozzo – AI: ArtIntelligence. Créativité artistique et automatisation. Introduction.

ARTICOLI

Daniel Raffini – La ridefinizione dell'autorialità nell'AI novel.

Arnaud Mery - Le regard de l'artiste à l'épreuve des modèles texte-image.

Caterina Bocchi – Insegnare con ChatGPT. Esempi di utilizzo di ChatGPT in laboratori linguistici universitari.

Jacques Demange – IA et cinéma: altérités ludiques et nouveaux enjeux de médialité.

Emmanuelle Stock – Beauté métallique dans la science-fiction: érotisation des corps artificiels féminins dans *L'Eve future* (1886) de Villiers de L'Isle-Adam et dans *No Woman born* (1944) de Catherine Lucille Moore.

SEZIONE SPECIALE

“Lingue e linguaggi per la pace”

Elena Liverani – Introduzione.

Stefano Maria Casella – «Yet here is peace for ever new!»: Henry Beston's “philosophy” of peace.

Eloy Martos Núñez, Aitana Martos García – Imaginarios del agua, crisis ambientales y cultura de la paz.

Eduardo Encabo-Fernández – La comunicación literaria como camino para la cultura de la paz. Una aproximación desde la Didáctica de la lengua y la literatura.

Beatriz Durán González, Estíbaliz Barriga Galeano, Alejandro Del Pino Tortonda – La Paz en formas alternativas de Literatura: los paracosmos de Studio Ghibli y sus aplicaciones didácticas.

VARIA

Michela Spacagno – Parler d'une même voix? Étude sur le discours collectif dans les mystères médiévaux

RECENSIONI

Florjër Gjepali – Coscienza, coscienza artificiale e inconscio artificiale (Emanuela PIGA BRUNI, *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione*, Carocci, 2023).

Parler d'une même voix? Étude sur le discours collectif dans les mystères médiévaux

Michela SPACAGNO
Université IULM

Abstract

This article deals with the use of the collective speech in a corpus of mystery play texts dating of the 15th and 16th century. It is based on a historical pragmatic, linguistic and stylistic approach. This study demonstrates that this particular speech is used to represent specific and recurring dramatic situations, which demand the use of ritual gestures and words, like greetings, orders, agreements, armaments and battles. Through a detailed analysis of some examples from the corpus of texts, we highlighted the masterly use of the collective speech by the medieval playwrights, in order to record on the script some verbal situations, characterised by improvisation, animation and simultaneous and overlapping speeches.

Keywords:

Medieval mystery plays, Collective speech, Orality, Rituality, Rondeaux.

1. Introduction

La mise en scène des mystères médiévaux se caractérise par la présence de plusieurs lieux disposés autour d'une aire de jeu centrale. L'aire centrale, souvent appelée *parc*, permet de représenter les espaces ouverts, tandis que les différents lieux, nommés le plus souvent «mansions» ou «échafauds» par la tradition critique, représentent des espaces bien identifiés et qui sont souvent «clos», même si sur scène ils sont ouverts afin que le public puisse voir ce qui se passe à l'intérieur. Cette disposition particulière des lieux permet une mise en scène simultanée, en ce sens que les actions peuvent avoir lieu simultanément dans les échafauds et sur le parc. Les personnages qui y jouent sont généralement assez nombreux. Ils ne restent presque jamais enfermés dans leur lieu, mais se déplacent d'un endroit à l'autre de la scène parfois en même temps que d'autres personnages. Tout comme les actions peuvent être simultanées, certaines répliques peuvent aussi être prononcées conjointement par un groupe de personnages. L'analyse des textes permet de montrer la fréquence de ce type de discours qui s'emploie généralement dans le cadre de situations dramatiques spécifiques et récurrentes. Ainsi, en raison de sa

particularité et de sa fréquence d'emploi, nous avons décidé de consacrer cette étude à l'analyse du discours collectif dans les mystères dramatiques des XV^e et XVI^e siècles. Bien qu'il s'agisse d'un procédé d'écriture qui caractérise également d'autres genres textuels¹, notre objectif est d'établir la manière dont ce discours s'inscrit dans le genre particulier qu'est le mystère dramatique et de définir les stratégies linguistiques et stylistiques employées pour la représentation du discours à l'écrit. Notre analyse prend appui notamment sur les études les plus récentes consacrées à la forme de l'écriture dramatique médiévale (Smith, 2017; Parussa, 2023), ainsi que sur les travaux traitant de l'analyse stylistique des textes de théâtre médiéval et tout particulièrement de l'étude des rondeaux (Kuroiwa, Leroux, Smith, 2010 et 2011; Kuroiwa, 2011; Vermander, 2020). Nous ferons également le lien entre écriture et oralité, puisque nous traitons justement de textes qui trouvent leur aboutissement dans la représentation orale. Pour l'analyse de cet aspect, nous nous fondons sur les travaux consacrés à l'étude de l'oral (Dourdy, Sauwala, Spacagno, 2019; Parussa, 2018; Sauwala, 2018), dans la perspective de la pragmatique historique, qui étudie les phénomènes d'oralité en diachronie à travers les séquences textuelles se donnant comme de l'oral dans les textes de tous genres (Jacobs et Jucker, 1995). Nous nous appuyons, en outre, sur les études s'intéressant à l'emploi de l'analyse conversationnelle dans la description du dialogue, et tout particulièrement de celui théâtral (Kerbrat-Orecchioni, 1984 et 1996). Enfin, cet article sera aussi l'occasion d'illustrer un ensemble de situations dramatiques déterminées, qui sont caractéristiques de ce genre textuel, où le discours collectif semble occuper une place privilégiée.

2. Le corpus

Pour la réalisation de cette étude, nous avons pu travailler sur un *corpus* de textes de mystères datant des XV^e et XVI^e siècles, dont la longueur varie de quatre mille à dix-neuf mille vers environ. Ce *corpus* est constitué non seulement d'éditions déjà publiées, mais aussi d'un certain nombre de textes transcrits ou en voie de numérisation, n'étant donc pas encore largement accessibles à l'heure actuelle². Le dépouillement de ces textes nous a permis de recueillir un nombre important d'occurrences, parfois encore inédites, et

¹ Voir par exemple le cas des romans en vers et prose des XII^e et XIII^e siècles (Opperman-Marsaux, 2021).

² Ces textes font partie du CoDiF, un corpus de dialogues en français du XIII^e au XXI^e siècle qui est en cours de constitution par les membres de l'équipe Clesthia de l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3.

de définir les contextes où le discours collectif apparaît de manière systématique. Les exemples que nous présentons ici, tout comme les situations dramatiques de son emploi, ne représentent alors qu'une petite partie des données que nous avons relevées dans notre corpus. Ces exemples constituent, néanmoins, un échantillon suffisamment représentatif du genre d'occurrences que nous avons trouvées dans les contextes que nous avons choisi d'illustrer. Les données que nous avons décidé de ne pas présenter ici pourraient sans doute faire l'objet d'une étude ultérieure qui viendrait certainement enrichir et compléter la présente.

3. Ritualiser le quotidien

Les analyses réalisées sur les textes de notre corpus nous ont amenée à établir que le discours collectif est employé le plus souvent dans la représentation de scènes collectives typiques de la vie quotidienne, qui sont ritualisées au niveau des gestes et de la parole: salutations, remerciements, ordres, accords, etc. C'est notamment grâce à des réflexions menées à l'origine par des ethnologues et des ethnométhodologues de la communication, qui ont été successivement importées dans le champ de la linguistique, que nous pouvons mieux définir le fonctionnement de ces types d'interactions communicatives. En particulier, c'est le sociologue américain Goffman (1973) qui a été le premier à utiliser le concept de rite pour expliquer certaines situations d'interaction quotidienne qui se déroulent en face-à-face. En comparant la scène sociale à celle théâtrale, selon l'auteur, les individus se transforment en acteurs sociaux jouant un rôle social toujours différent en fonction de la situation, avec des modalités diverses. Pour ce qui est du théâtre médiéval, on sait que celui-ci accorde une place très importante à la mise en scène de certains de ces «rites de la vie quotidienne» (Goffman, 1973), et plus en général, à la représentation de la société dans sa globalité. Sur la scène des mystères, on voit, par exemple, intervenir des personnages de toute extraction sociale (rois et chevaliers, barons et bourgeois mais aussi clercs, prêtres, notaires, paysans, bergers), et appartenant à des catégories socio-professionnelles très variées: marchands, messagers, servants, soldats, cordonniers, maçons etc. Dans cette mise en scène transversale de la société, où l'apparence et le

langage sont conformes à la condition sociale³, il devient alors aussi important de représenter les dynamiques sociales qui règlent les rapports entre individus et membres d'un même groupe. Parmi les interactions qui apparaissent le plus fréquemment, on trouve les salutations. Nous avons donc choisi d'en approfondir l'étude.

3.1. Les salutations

Les déplacements réalisés par les personnages dans l'espace de jeu sont souvent délimités par des salutations qu'on peut définir de départ et d'arrivée. Elles fonctionnent généralement comme des didascalies internes structurant et signalant le déplacement d'un ou de plusieurs personnages. Ces salutations sont très nombreuses dans nos textes, nous avons alors choisi de présenter un exemple⁴ représentatif de notre corpus tiré du *Mystère des trois Doms*:

1)

LE PREVOST

Adieu, sire, roy de parage !⁵
Tant ferons que serés contans.

LE PREMIER TIRAND

Vous servirons à peu langaige.

LE SECOND TIRAND

Adieu, sire, roy de paraige !

LE TIERS TIRAND

Nous sommes pour vanger l'oultraige.

LE QUART TIRAND

Pour vous serons tous combatans.

MAISTRE NYCOLLE

Adieu, sire, roy de paraige !

TORCHEMUSEAU

Tant ferons que serés contans !

Silete d'instrumans *S'en vont par le part randre au gouverneur de Vienne* (Anonym, 1501: v.

³ Nous rappelons la célèbre phrase contenue dans *L'Instructif de la seconde rethorique* (Buron, Halévy, Mühlethaler, 2015) selon laquelle il faut «donner langaige à chacun selon la personne» (. Ce traité est contenu dans *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, (Anonym, 1501).

⁴ Pour la présentation de tous nos exemples, nous avons conservé les choix éditoriaux effectués par les différents éditeurs des textes.

⁵ Les refrains des rondeaux sont signalés par un espacement de caractères, comme cela se fait d'habitude dans les éditions des textes dramatiques médiévaux.

4542-4549)

Dans ce passage, le prévôt, les tyrans et les bourreaux prennent congé de l'empereur Sévère après qu'il leur a ordonné de se rendre au gouverneur de Vienne. Les deux hommes projettent d'attaquer le traître Albin. La salutation indique le départ du groupe de personnages, qui est d'ailleurs signalé aussi par la didascalie placée après le dialogue. Signalons en outre que quand un ou plusieurs personnages saluent, c'est parce qu'ils entrent ou sortent d'un lieu. Un autre exemple tiré du *Mystère des trois Doms* vient éclairer ce cas de figure:

2)

LE BOURGOIS CRESTIEN
La glorieuse pucelle mere
vous doint à tous bonne journee !

Commance

SEVERIN
Et à vous, seigneur de bon aire !

LA BOURGOISE CRESTIENNE
La glorieuse pucelle mere!

EXUPERE
Le Fis de Dieu en son repaire
vous puisset donner demeuree !

FELICIEN
La glorieuse pucelle mere
vous doint à tous bonne journee ! (Anonym, 1501: v. 4155-4162)

Dans ce passage, les bourgeois arrivent dans le lieu où se trouvent les trois doms⁶, probablement la maison même des bourgeois où les trois personnages sont hébergés. La salutation entrante signale ainsi l'apparition des deux chrétiens qui n'étaient jusqu'à ce moment pas impliqués dans l'action dialoguée.

Au niveau de la langue employée, nous trouvons dans les deux exemples, des salutations proprement dites comme *Adieu*, ainsi que des formules de bénédiction invoquant la protection de la Vierge ou de Jésus sur les allocutaires. Il s'agit de formules dont on se servait habituellement à l'époque au moment des rencontres ou des départs et qui sont employées dans la plupart des textes médiévaux (Kunstmann, 2003). Au niveau de la forme, les auteurs se servent ici du rondeau, une forme fixe très employées dans ce

⁶ Avec cette expression, on se réfère aux trois saints patrons de la ville de Romans, Séverin, Exupère, et Félicien qui sont protagonistes du mystère.

genre de situations puisqu'elle permet la mise à l'écrit d'échanges à plusieurs voix. À travers la répétition du refrain, en effet, le rondeau permet la mise en commun et la circulation de la parole entre les personnages. Dans les deux exemples, c'est à chaque fois un personnage différent qui prononce le refrain, comme pour signifier que la parole est partagée par tous. De plus, le rondeau se prête bien à la stylisation de situations qui sont déjà très codifiées comme les salutations, parce qu'à travers l'emploi d'une forme et d'une langue conventionnelle, il permet la représentation d'un rituel conventionnel. Le rondeau constitue ainsi une forme symbolique qui permet de rendre à l'écrit un échange oral collectif où la réciprocité du salut est représentée par la répétition du refrain. Dans cette perspective, ces portions de texte acquièrent une fonction évocatoire plus qu'informationnelle, puisqu'elles évoquent une scène tout entière, constituée de gestes et de paroles collectives, que les lecteurs peuvent reconnaître sans défaut. Il s'agit d'évoquer, à travers des conventions stylistiques et linguistiques, des situations rituelles partagées par tous les membres de la société de l'époque. De plus, il est envisageable que les dialogues écrits ne correspondent pas parfaitement à ce qui était prononcé à l'oral; leur transcription sert à transmettre le sens de la scène, mais la réalisation orale pouvait être différente de ce qui était écrit sur le papier ou sur le parchemin.

En effet, en analysant notre corpus, nous avons pu constater qu'en plus du rondeau, pour la représentation des salutations, les auteurs ont recours à d'autres procédés stylistiques qui notent généralement une improvisation à l'oral. L'exemple ci-dessous, tiré du *Mystère de la vie Sainte Marguerite* permet d'illustrer ce procédé:

3)

TOUS ENSEMBLE

Nous le ferons tous, sans doutance,
puisque'il vous plaît, noble pucelle,
de Jesus Christ la douce ancelle.
Adieu vous disons de coeur doux.

MARGUERITE

Adieu amis.

LE .J. CONVERTY

Adieu nous vous disons trestous,
douce pucelle debonnaire. (v. 2476-2482)

Ce passage met en scène un groupe de huit chrétiens tout juste convertis par Sainte Marguerite qui promettent de respecter fidèlement la loi chrétienne avant de prendre

congé de la jeune fille. La structure utilisée par l'auteur du texte pour transcrire ce moment est intéressante à plusieurs égards.

D'abord, nous pouvons voir que la première réplique intégrant la formule d'adieu est attribuée au groupe de chrétiens dans sa totalité, puisque nous trouvons l'indication «tous ensemble». Toutefois, il nous semble peu probable qu'une réplique qui s'étend sur plusieurs vers ait été effectivement prononcée en chœur par les huit personnages. Cette indication semble plutôt signaler que les personnages agissent de la même manière, qu'ils partagent le même comportement, mais n'implique pas forcément que les répliques aient été prononcées de manière identique. Nous comprenons qu'elles devaient être équivalentes quant à leur contenu, mais que la réalisation à l'oral pouvait être différente.

À cette réplique fait suite une réponse brève de Marguerite correspondant à une simple formule d'adieu introduite par un vers court, surnuméraire, qui n'est pas intégré à la trame versifiée (voir la rime en [u]: *doulx : trestous*). La présence du vers surnuméraire dans les textes dramatiques médiévaux est fortement liée à la pratique théâtrale et coïncide généralement avec «des situations dramatiques conventionnelles qui font appel à des modalités de jeu stéréotypées» (Leroux, 2013: 43), comme par exemple les salutations⁷. Cela signifie que ces vers servent d'indications scéniques internes signalant aux comédiens qu'à un moment précis de l'action, quelque chose devait être dit et fait. S'agissant justement de situations conventionnelles, les comédiens étaient alors libres d'improviser sur la scène selon les modalités qu'ils connaissaient. Dans notre cas spécifique, la présence du vers «adieu amis» signale qu'à ce moment précis de l'action, le personnage de Marguerite doit dire adieu aux huit convertis et que le contenu exact du discours est laissé à son improvisation.

Enfin, la ritualisation de ce passage est également assurée à l'écrit par l'emploi de tours de parole et d'appellations fixes. Nous observons, en effet, que les personnages prennent la parole à tour de rôle, en respectent ainsi le principe d'alternance qui régit la structuration de l'échange conversationnel (Kerbrat-Orecchioni, 1998). La mécanisation du dialogue est en outre possible par la présence de termes d'adresse qui permettent d'identifier clairement l'allocutaire auquel est destiné la formule de salutation: la première réplique s'adresse à Marguerite (*noble pucelle*), la deuxième au groupe de convertis (*amis*),

⁷ En plus des salutations, l'auteur signale la présence de vers surnuméraires dans des situations où il faut exprimer un ordre, un souhait ou une prière, ou bien en correspondance d'un commentaire incident au discours ou d'une interrogation/réponse (Leroux, 2013).

la dernière est à nouveau adressée à Marguerite (*douce pucelle debonnaire*).

En conclusion, l'analyse des exemples présentés ci-dessus nous a permis de montrer l'importance accordée par les auteurs dramatiques à la représentation des scènes de salutations dans les mystères médiévaux. Ces scènes, qui peuvent être plus ou moins développées, fonctionnent comme des actions dramatiques à part entière. Les interactions prennent alors des formes ritualisées dans la langue (formules de salutation figées), dans les tours de parole et les appellations (principe d'alternance et termes d'adresse) ainsi que dans la structure, par l'emploi de formes poétiques et dialogiques conventionnelles qui laissent généralement une certaine part à l'improvisation (rondeaux, vers surnuméraires, répliques attribuées à l'ensemble des locuteurs). Grâce à la combinaison de tous ces éléments, les auteurs médiévaux ont réussi à affiner une technique d'écriture permettant de rendre à l'écrit la ritualisation propre de certaines actions, ainsi que l'oralité avec toute ses caractéristiques distinctives (par ex. la polyphonie du dialogue, la superposition des voix, le chevauchement de la parole), qui normalement définit l'échange dialogal réel (Parussa, 2023).

4. Du rituel à la cohésion du groupe

L'analyse des textes de notre corpus a également mis en évidence que l'emploi du discours collectif dans des situations dramatiques déterminées sert non seulement à représenter la part de rituel qui les caractérise, mais aussi, et surtout, à traduire la cohésion qui existe à l'intérieur d'un groupe de personnages présents sur la scène.

4.1 L'accord

Ce type de discours s'emploie, par exemple, souvent pour noter une réaction partagée par tous les membres d'un même groupe, qui expriment généralement leur accord ou leur exhortation à accomplir une action. Le texte du *Mystère de sainte Barbe en deux journées* nous fournit un exemple éclairant à ce propos. Le passage reproduit ci-dessous suit immédiatement le moment où le roi Dioscorus, père de sainte Barbe, envoie son messenger trouver tous les maçons vivant sur ses terres afin qu'ils lui construisent une tour. Une fois repérés, à la demande du messenger, ils répondent de la manière suivante:

4)

LE PREMIER MASSON

Seigneur, puis qu'il le commande,
De luy obeÿr, c'est raison.^[1]
Nous luy ferons bien sa maison,
Ou chasteau, ou un grand palais.
Nous sommes deux gentilz valletz
Qui ferons son commandement.

LE SECOND MASSON

Faictes luy sera promptement,
Mais qu'il baille or et argent;
Onques ne vit plus diligent
Que je suis quand je voy monnoye.
Quand je la tiens j'ay si grand joye.^[2]
Le roy en a une grande somme.

LE MESSAGER^[3]

Allons a luy, car trop je chomme.
Il ne vous faut plus icy estre.

TOUS LES MASSON *ensemble*

Allons parler a nostre maistre. (v. 489-503)

Ilz cheminent ensemble

Nous observons que dans les deux premières répliques, les deux maçons donnent leur accord pour la construction de la tour à condition qu'ils reçoivent en échange de l'or et de l'argent. Le messager les exhorte alors à se rendre chez le roi. La dernière réplique, attribuée à l'ensemble des maçons, répète la même exhortation à s'y rendre suivie d'une didascalie qui indique le déplacement effectué. L'ordre initial donné par le roi à son messager (*Va moy tantost, sans prendre temps, / Tous les massons du pays querre / Qui sont demourans en ma terre*, v. 467-469), ainsi que le type de travail qu'ils sont appelés à réaliser (la construction d'une tour) nous conduit à imaginer que les maçons présents sur la scène devaient être bien plus nombreux, même si deux personnages seulement prennent la parole dans le mystère. Ainsi, la dernière réplique est vraisemblablement attribuée à tous les maçons, même ceux qui n'interviennent pas dans l'action dialoguée. Comme nous l'avons constaté pour l'exemple 4, il est peu probable que ce vers ait été prononcé en cœur par tous les personnages. L'emploi d'une langue conventionnelle semble d'ailleurs le prouver. En effet, nous trouvons un verbe d'action (*allons*) accompagné d'un terme d'adresse désignant le roi (*notre maistre*). En d'autres mots, ces éléments linguistiques signalent un déplacement à suivre et indiquent la destination finale. La réplique semble

alors fonctionner comme une directive interne pour les acteurs, leur indiquant, en premier lieu, quel geste il faut faire concomitamment au texte. Le déplacement était probablement aussi accompagné d'expressions de consensus laissées à l'improvisation des personnages. La réplique indique, en conclusion, un contenu, mais surtout une action partagée par tous les membres d'un même groupe. Le discours collectif devient ainsi une technique d'écriture à disposition de l'auteur pour donner des indications scéniques internes aux acteurs concernant les gestes à reproduire ou les mots à prononcer. Des énoncés brefs codifiés et partagés avec des personnages qui parfois n'interviennent pas dans le mystère avec des échanges dialogués, dans le cadre de situations dramatiques déterminées et récurrentes, comme l'exhortation et l'adhésion. Ce discours traduit alors la cohésion d'un groupe qui agit de la même manière.

4.2. L'armement

Le discours collectif apparaît encore dans une autre situation dramatique récurrente dans les mystères médiévaux: l'armement des soldats qui s'apprêtent à faire la guerre. La bataille est, en effet, un motif omniprésent dans ces textes de théâtre, et la phase de l'armement en fait bien partie. Nous en trouvons plusieurs exemples dans *le Mystère de saint Didier*, dans lequel les combats entre langrois, barbares et romains occupent presque la moitié du mystère. Dans les deux exemples présentés ci-dessous, nous observons la réaction des troupes du roi des Alains, allié du roi barbare Croscus, après qu'il leur a ordonné de charger toutes les armes sur des charriots et de se rendre à la ville de Langres :

5)

TARTARIN
J'ay ma hallebarde jolye !

DURANDAL
Et j'ay la pouldre de canon !

YSANGRIN
Et moy, mon espee enroullye !

GODIFER
J'ay ma hallebarde jolye !

SARRAGOT
J'ay mon escrevice polye !
N'en as tu pas, toy ?

YSANGRIN

Nennyn, non !

TARTARIN

J'ay ma hallebarde jolye !

DURANDAL

Et j'ay la pouldre de canon ! (v. 4338-4345)

6)

RUSTARIN

Veescy noz picques et noz arcs
Pour aller dessus la frontiere.

DESPITEULX

Or alons user de noz ars
Veescy noz picques et noz arcs !

YSANGRIN

Se je ne gainne des hasars,
Copper me puist on la testiere !

MALVENU

Veescy noz picques et noz arcs
Pour aller dessus la frontiere. (v. 4358-4365).

Icy fault que toutes choses soient prestes et les chevaulcheurs montez et puis Croscus parle

Nous remarquons que l'armement des soldats alains prend la forme d'une ostentation des armes possédées: les *satellites* et les *picquenaires* font montre des armes qu'ils porteront avec eux en bataille. Bien que cette action ne nous paraisse plus familière à l'époque actuelle, les montres d'armes étaient effectuées régulièrement au Moyen Âge, dans le but de «vérifier la capacité militaire des sujets, leur nombre, leurs armes, sans doute aussi leur aptitude physique» (Pégeot, 1991: 238). On peut voir, alors que le théâtre médiéval entend, encore une fois, représenter un de ces rituels sociaux qui caractérisaient la société de l'époque.

Au niveau linguistique, on trouve un lexique des armes qui est très précis et développé. L'emploi du verbe *avoir* conjugué à la première personne (*j'ai*), ainsi que celui d'un présentatif comme *veescy* (voici) suggère que les armes énumérées sont effectivement maniées par les personnages et montrées au public. En outre, la présence de certains éléments textuels, comme les adjectifs insistant sur l'aspect des armes, prouve que l'équipement militaire devait faire partie de ces éléments spectaculaires de la mise en scène théâtrale. Une didascalie nous indique qu'à la fin de l'action, toutes les armes doivent être

prêtes et que les soldats doivent être montés à cheval. L'action est formatée par deux rondeaux triolets séparés par quatre répliques prononcées par les chefs des troupes qui énumèrent toutes les armes que les soldats doivent charger (v. 4346-4357). Le choix du rondeau dans ce passage nous permet de faire plusieurs considérations. Il nous suggère d'abord que l'armement est réalisé collectivement sur la scène, sous les yeux des spectateurs. Dans d'autres pièces, le jeu peut en effet varier. Dans le *Mystère des trois doms*, l'armement des soldats de Clode Albin, de l'empereur Sévère et du Gouverneur de Vienne se fait, par exemple, hors de la plateforme de jeu, donc hors de la vue des spectateurs. L'action est signalée par des didascalies (après les vers 4666, 4757 et 5389). Le fait d'avoir choisi un rondeau à la place, par exemple, d'une didascalie, nous fait donc comprendre que l'auteur entend orienter l'action des acteurs sur scènes, c'est à dire qu'il entend souligner, à travers son texte, l'animation et la participation émotive qui doivent caractériser l'action, mais il entend également mettre en scène un type de personnage bien défini, qui est celui du soldat fanfaron. Trouvant son origine dans la comédie antique, et devenu plus tard le personnage traditionnel de la comédie italienne, le soldat fanfaron est aussi omniprésent dans le théâtre français médiéval, qui contribue clairement à en façonner les traits (Fruitier, 2021: 263-295). Le soldat fanfaron se vante de ses prouesses, incitent ses compagnons, mais il apparaît comme le «personnage naïf et comique par excellence, [puisque] son comportement et son discours ne cessent d'être décalés par rapport à la réalité» (Fruitier, 2021: 224). Les personnages des *satellites* et des *picquenaires* rentrent bien dans cette description: nous voyons que tout le long du texte, ils énumèrent de manière exagérée les armes possédées, ils se vantent de leurs prouesses guerrières, mais à la fin, quand il s'agit de combattre contre la puissante armée romaine, ils s'enfuient (did. après le v. 6966: *Hic descendunt. Lors se combatent tous ensemble, puis les Alains s'en fuient et les Wandres sont mors, excepté Croscus qui est pris tout vif*).

Nous pouvons alors conclure que le discours collectif employé dans cette situation dramatique déterminée qu'est l'armement permet à l'auteur de représenter à l'écrit une situation collective particulièrement animée. Dans cet échange plus ou moins improvisé, la parole accompagne des gestes codifiés et rituels, réalisés collectivement et simultanément sur la scène par les membres d'un même groupe, dont la cohésion se manifeste à travers la vantardise qui les caractérise tous.

5. *Les batailles*

Le discours collectif se présente, enfin, comme la technique d'écriture par excellence utilisée pour la mise à l'écrit des scènes de bataille⁸. Cette forme particulière de l'écriture «par personnages» permet, en effet, la représentation du vacarme, de l'enchevêtrement, de la simultanéité de la parole qui caractérisent généralement ce genre de scènes où les actions se font particulièrement rapides, violentes et chaotiques. Nous présentons ici des exemples de discours collectif relevés à l'intérieur de trois scènes différentes de bataille identifiées dans notre corpus qui prennent la forme d'un assaut de la ville. Les exemples que nous avons choisis illustrent de manière éclairante la façon particulière dont cette technique d'écriture est employée à l'intérieur de ce genre de bataille et quels en sont les objectifs:

7)

Lors on sonne et on commence l'assault.

LE CAPITAINE

A ceste heure, monstres se fault,
On nous assault de tous costez !

LE BAILLY

Gardons les bien de monter hault !

GRANCEY

A ceste heure, monstres se fault !

CHOISEUL

Ung chascun soit hardy et bault !

TRICHASTEL

Ces Wandres soyent reboutez !

VERGIER

A ceste heure, monstres se fault !

LE PERE VALIER

On nous assault de tous costez !

LE PREMIER SATRAPE

Montez, ribaudaille, montez !

LE SECOND SATRAPE

Gripez, tuez, rompez, froissez !

⁸ Un projet de recherche sur la représentation du motif de la bataille dans les textes dramatiques des années 1450-1550 est en cours de préparation à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle par une équipe pluridisciplinaire associant chercheurs, spécialistes de théâtre ainsi que des comédiens, sous la direction d'Olivier Halévy.

Font semblant de monter.

RUSTARIN
Noz ennemis seront mactez !

LE PREMIER CHEVALIER ALAIN
Montez, ribaudaille, montez !

DURANDAL
G'y seray tantost n'en doubtez !

DESPITEULX
J'ay ja les membres tous blessez !

LE SECOND CHEVALIER ALAIN
Montez, ribaudaille, montez !

LE PREMIER CHEVALIER ALAIN
Gripez, tuez !

LE SECOND CHEVALIER ALAIN
Rompez, froissez ! (v. 5588-5603)

Ce passage tiré du *Mystère de saint Didier* représente le début de l'assaut de la ville de Langres de la part de l'armée barbare. Il prend la forme de deux rondeaux triolet successifs prononcés par chacun des deux groupes adversaires. D'un côté, on voit les Langrois essayer d'arrêter l'assaut rapide des barbares (v. 5588-5597), de l'autre, ces derniers cherchent à monter et gagner la muraille (v. 5598-5603).

Le Mystère de saint Quentin nous fournit un autre exemple de bataille qui prend la forme d'un assaut de la ville :

8)

YLION
Montons sus tours et sus garittes,
Fournissons nos murs bas et hault.
A l'arme.

MELIADES
A l'assault, a l'assault,
Rués canons.

FLORENTIN
Rués bombardes,
Batés le fer quant il est chault,
A l'arme.

GRIFFON
A l'assault, a l'assault,
Gardés vos yeulx, le feu en sault,
Tués chevaulx, abatés bardes,

A l'arme.

DARDAN
A l'assault, a l'assault,
Rués canons.

BASENTIN
Rués bombardes,
Fourdriés ces teste lombardes
Sans espargnier chevaux ne mulles. (v. 1821-1832)

Ceulx de la ville font grant effroy et gettent canons.

Cet extrait met en scène le moment où les deux chevaliers du duc de Dardanie (Ylion et Meliades) ainsi que les quatre citoyens de la ville donnent l'alarme en voyant l'armée romaine s'approcher. Ils le font encore une fois à l'aide d'un rondeau dont les vers du refrain sont partagés par tous les personnages. On trouve, enfin, une didascalie indiquant que les habitants de la ville font un grand bruit et tirent des coups de canon.

Le dernier exemple que nous présentons est tiré du *Jeu de saint Loÿs*:

9)

En montant.

LE SEIGNEUR DE NESLE^[1]
Saint Denis ! saint Denis !

LE BATART DE LA MARCHE
La Marche !

LE CHANCELIER
Dedens !

LE PREMIER HOME D'ARMEZ DE FRONTENAY
Devalez !

LE MAISTRE D'OSTEL
Tuez tout !

LE .II^e. HOME D'ARMES DE FRONTENAY
On me pende se j'en desmarche !

LE CONNESTABLE DE FRANCE
Saint Denis ! saint Denis !

LE BATART DE LA MARCHE
La Marche !

SAINT LOÿS
Archers, tenez vous ceste marche,
Qu'ilz ne fuyent par quelque bout.

LE SEIGNEUR DE COUCY
Saint Denis ! saint Denis !

LE BATART DE LA MARCHE
La Marche !

LE CONTE DE BLOIS
Dedens !

LE BATART DE LA MARCHE
Devalez !

LE SEIGNEUR DE CHASTILLON
Tuez tout !

Il monte dedens

Ville gaignee ! atout ! atout !
Ilz sont conquestés, lez ribaux ! (v. 2601-2610)

Ce passage représente le moment où les soldats du roi de France attaquent l'armée du comte de La Marche et conquièrent la ville de *Frontenay*. On trouve encore une fois un rondeau dont les répliques sont partagées à tour de rôle par les soldats des deux camps adversaires.

Au niveau de la langue employée, nous pouvons observer des phénomènes communs aux trois exemples. Nous remarquons, d'abord, que les répliques fonctionnent généralement comme des indications internes explicitant ce que les hommes armés sont en train de faire ou ce qu'ils vont faire: les Langrois se montrent à la muraille pour empêcher les soldats ennemis de monter (*A ceste heure, monstrer se fault,/On nous assault de tous coustez ; Gardons les bien de monter hault ! Ces Wandres soyent reboutez !*), tandis que les barbares s'appêtent à conquérir la ville (*Montez, ribaudaille, montez !; G'y seray tantost n'en doubttez !*). Les soldats de Dardanie ordonnent aux habitants de la ville de tirer de coups de canon sur l'armée romaine (*Rués canons./Rués bombardes*), action qui est effectivement confirmée par la didascalie finale. Ces exemples montrent, ainsi, que la parole accompagne et décrit souvent l'action, et permet, par l'emploi d'énoncés performatifs, d'expliciter ce que les personnages sont en train de faire.

Parfois, ces dialogues nous donnent aussi des indications sur le décor : dans le *Le Mystère de saint Quentin*, on parle, par exemple, de monter sur *tours* et *garittes* (guérites), de manoeuvrer des armes comme les *canons* et les *bombardes*, d'abattre les *chevaux* protégés par des *bardes*.

Nous remarquons, enfin, l'emploi fréquent d'éléments répétés à l'intérieur d'un même énoncé: il peut s'agir d'un verbe à l'impératif (*Montez, ribaudaille, montez ! ; Rués canons, rués bombardes !*), d'une exclamation (*A l'assault, a l'assault !*) ou d'un cri de guerre (*Saint Denis ! saint Denis !*). Parfois, la répétition ne concerne pas le même verbe, mais plutôt des verbes synonymiques, c'est-à-dire des formes ayant un sémantisme proche, comme dans le cas de «*Gripez, tuez ! Rompez, froissez !*». Cette technique de la répétition semble assumer dans nos textes plusieurs fonctions: le locuteur répète généralement le même verbe parce qu'il s'adresse à plusieurs personnes, mais aussi parce qu'il veut rendre son ordre plus incisif, plus frappant. La répétition de cris ou d'exclamations sert sans doute aussi d'exhortation. Cette technique d'écriture, associée à l'emploi de la forme fixe qu'est le rondeau à plusieurs intervenants, permet de rendre compte, de la manière la plus efficace possible, du caractère collectif de la bataille. Ces deux éléments combinés permettent, en effet, de représenter à l'écrit une situation d'oralité collective, intriquée, caractérisée par le mouvement, l'agitation et l'improvisation typiques d'une bataille. En outre, la répétition d'un bout de vers ou d'un vers tout entier par différents personnages permet à la fois de souligner l'union d'un camp contre un autre, comme dans les exemples tirés des mystères de saint Didier et saint Quentin, mais aussi l'opposition entre deux camps adversaires, comme dans le cas du *Jeu de saint Loys*. Ce dernier texte nous fournit, en effet, un exemple particulièrement intéressant de stylisation de la parole collective pendant une scène de bataille. Dans l'exemple 9, nous voyons, par exemple, que les répliques sont partagées de manière alternée entre les membres des deux camps adversaires, comme pour souligner les attaques et les contrattaques successives des soldats des deux armées. La répartition de bouts de vers permet de mettre en opposition les voix des groupes ennemis à travers un jeu rapide et animé : au cri de guerre de l'armée du roi de France (*Saint Denis ! saint Denis !*), on oppose le cri emblématique de l'armée du comte de la Marche (*La Marche !*). De plus, l'action de la bataille proprement dite est représentée par un surenchérissement qui se fait au niveau du lexique employé par les membres des deux camps adversaires, qui devient de plus en plus violent: à l'adverbe «*Dedens !*», on répond par les verbes «*Devalez !*» et «*Tuez tout !*» qui soulignent l'intensification de la violence des combats.

Ces exemples nous montrent que la représentation des batailles à l'écrit (peut-être faudrait-il parler plutôt de formatage à l'écrit⁹) coïncide avec l'emploi de formes linguistiques et stylistiques communes à la plupart des textes, prouvant qu'il existe des techniques de composition bien définies pour ce genre de scènes, qui sont certainement connues par les auteurs dramatiques du Moyen Âge et qui se fondent, évidemment aussi, sur la mise en valeur du discours collectif.

6. Conclusion

Dans cette brève étude sur le discours collectif dans les mystères médiévaux, nous avons voulu illustrer la manière particulière dont cette écriture dramatique est élaborée par les auteurs de théâtre afin de rendre compte au mieux de la polytopie caractéristique des mystères¹⁰. Nous avons montré que le discours collectif se présente sous la forme d'un texte écrit qui est dit ou reparté entre tous. Ce texte intègre les interventions prononcées par chaque locuteur, sans doute identiques au niveau du contenu, mais pas forcément de la forme. Son emploi correspond le plus souvent à des situations dramatiques précises.

Ce discours permet, d'abord, la représentation écrite de scènes d'interaction conventionnelles comme les salutations, où la parole et les gestes sont ritualisés et réalisés simultanément par tous les locuteurs. Le rondeau est utilisé ici comme une forme symbolique puisqu'il permet de figurer à l'écrit la réciprocité du salut et la collectivisation du discours à travers la répétition du refrain. La forme donne le sens de la scène. Elle constitue un repère dans le texte signalant tout de suite à ceux qui lisent de quel type de scène il s'agit. Enfin, l'emploi du rondeau répond sans doute aussi à une tentative de stylisation du texte réalisée par les auteurs médiévaux en vue de la conservation écrite du mystère, tandis que, par exemple, la présence d'un vers surnuméraire, comme nous l'avons montré, est plutôt liée à la performance de ces textes.

Dans les autres scènes analysées, le discours collectif permet de représenter la cohésion qui existe à l'intérieur d'un groupe de personnes qui parlent et agissent de la même manière. Il traduit, alors, l'accord et l'exhortation, une attitude partagée, ou même

⁹ Par formatage à l'écrit, on entend la mise au format versifié du discours dramatique en vue de sa conservation écrite (Kuroiwa, Leroux, Smith, 2010).

¹⁰ Par le terme polytopie, on se réfère à la simultanéité des gestes, des mouvements et de la parole typique de la mise en scène des mystères médiévaux (Smith, 2017).

l'union à l'intérieur d'un camp, tout comme l'opposition entre des camps adversaires, lors des scènes de batailles.

C'est justement dans la représentation des batailles que le discours collectif s'exprime le plus souvent. Grâce à la combinaison de techniques linguistiques et stylistiques variées, les auteurs dramatiques parviennent à représenter à l'écrit la simultanéité des voix et des actions qui caractérisent ce genre de scènes, mais aussi l'animation et le vacarme qui y sont générés. Quoi qu'il en soit, les auteurs semblent ressentir le besoin d'offrir un support écrit aux acteurs (dialogues et rondeaux dialogués), bien qu'il soit possible, comme nous l'avons montré, que ces parties dialoguées soient laissées à leur improvisation, étant donné qu'il s'agit de simples cris ou énoncés brefs facilement mémorisables.

Nous avons également montré que le discours collectif acquiert aussi dans les textes de théâtre une fonction scénique. Les scènes de salutation délimitent souvent un déplacement, signalant ainsi aux acteurs et spectateurs les départs et les arrivées sur la scène. De plus, nous avons vu que la parole double souvent l'action, qu'elle illustre le geste: les acteurs décrivent les actions qu'ils sont en train de faire ou qu'ils vont faire. La parole nous permet de voir ce qui se passe sur la scène, ce que l'action ne dit pas. En effet, il faut rappeler que le public des mystères n'était pas toujours en capacité de voir ou d'entendre, justement à cause des dimensions, parfois colossales, que pouvait prendre la scène de ces jeux dramatiques. En combinant paroles et actions, les auteurs s'assuraient que tout le monde pouvait suivre. De la même manière, le texte devient le scénario de l'action, il donne des directives aux acteurs sur ce qu'ils doivent faire.

Enfin, nous croyons avoir mis en évidence, à travers les choix opérés dans cette étude, la richesse linguistique et stylistique ainsi que la variété des usages qui caractérisent ce discours dans les textes de théâtre, puisqu'il s'agit, en effet, de textes qui entretiennent un lien très étroit avec l'oralité et qui cherchent constamment à représenter l'échange dialogal réel avec toutes ses caractéristiques propres. Mais il est évident, cependant, que cette analyse du discours collectif demanderait à être approfondie, par exemple, par la prise en compte d'autres situations scéniques (conseils, ambassades, missions, *etc.*) et l'exploration d'autres genres dramatiques (farces, soties, moralités, *etc.*). Nous espérons, néanmoins, que cette étude saura fournir un point de départ pour de nouvelles recherches sur ce sujet.

Éditions consultées

- Mystère de saint Didier*, manuscrit 159 BM de Chaumont, éd. SURDEL Alain-Julien, thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1996.
- Mystère des Trois Doms*, SAUWALA Laetitia (éd), thèse de doctorat, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Mystère de la vie de sainte Marguerite*, SPACAGNO Michela (éd), thèse de doctorat, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2017.
- Mystère de sainte Barbe en deux journées BN Yf 1652 et 1651*, éd. LONGTIN Mario, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996.
- Mystère de saint Quentin*, éd. CHATELAIN Henri, Saint-Quentin, Imprimerie générale, 1909.
- Jeu de saint Loÿs*, manuscrit B. N. Fr. 24331, éd. SMITH Darwin, thèse de doctorat, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1987.

Bibliographie

- ANONYM (1501), *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, Antoine Vérard.
- BURON Emmanuel, HALEVY Olivier, MÜHLETHALER Jean-Claude et al. (éds) (2015), *Instructif de la seconde rhétorique*, dans *La muse et le compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, MONFERRAN Jean-Charles (éd), Paris, Classiques Garnier, p. 13-194.
- DOURDY Laura-Maï, SAUWALA Laetitia, SPACAGNO Michela (2019), «Observer les marqueurs discursifs à travers le prisme du genre textuel en moyen français», *Studia Linguistica Romanica*, n. 2, (GLIKMAN Julie, PARUSSA Gabriella, WALTEREIT Richard éds.), pp. 7-33. URL: <<https://unipub.uni-graz.at/slr/periodical/titleinfo/4550548>>.
- FRUITIER Mélanie (2021), *Le rire farcesque dans la comédie française de la Renaissance*, thèse de doctorat de l'Université du Littoral Côte d'Opale, présentée le 26 novembre 2021. URL: <<https://theses.hal.science/tel-03667947/document>>.
- GOFFMAN Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2, *Les relations en public* [1971], Paris, Minuit.
- JACOBS Andreas, JUCKER Andreas H. (1995) « The historical perspective in pragmatics », dans JUCKER Andeas H. (éd.), *Historical Pragmatics. Pragmatic developments in the history of English*, Amsterdam, Benjamins, pp. 3-33.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (1984), «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral» *Pratiques*, n°41, pp. 46-62. URL: <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1297>.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (1990), *Les Interactions verbales*, vol. 1, Paris, Colin.

- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (1996), «Dialogue théâtral vs conversations ordinaires», *Cahiers de praxématique*, n. 26, pp. 32-49. URL: <<https://journals.openedition.org/praxematique/2977#:~:text=Enfin%20et%20sur%20tout%20%3A%20le%20dialogue,ajustements%20permanents%20entre%20les%20interactants>>.
- KUNSTMANN Pierre (2003), «Les formules de salutation dans les Miracles de Notre Dame par personnages: inventaire, analyse, valeur pragmatique», *Moyen Français*, n. 51/53, pp. 373-386.
- KUROIWA Taku (2011), «Le 'viel jeu' en mouvement: la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du Mystère de la Passion d'A. Gréban (la *Creacion du monde* et la première journée)», dans LEROUX Xavier (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, Champion, pp. 143-157.
- KUROIWA Taku, LEROUX Xavier, SMITH Darwin (2010), «De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques du Moyen Âge», *Médiévales*, n. 59, pp. 17-39. URL: <<https://journals.openedition.org/medievales/6056>>.
- KUROIWA Taku, LEROUX Xavier, SMITH Darwin (2011), «Formes fixes: futilités versifications ou système de pensée?», dans LEROUX Xavier (éd.), *Vers une poétique du discours dramatiques au Moyen Âge*, Paris, Champion, p. 121-140.
- LEROUX Xavier (2013), «Des vers sans rime ni raison? Remarques sur les vers dits "orphelins" dans les mystères du Moyen Âge», *Revue des Langues Romanes*, n. 117/1, pp. 27-48.
- OPPERMAN-MARSAUX Évelyne (2021), «Du vers à la prose: la représentation du discours collectif dans quelques romans des XII^e et XIII^e siècles », dans GLIKMAN Julie, BAT-ZEEV SHYLDKROT Hava, LEHMANN Sabine, SITRI Frédérique, VERJANS Thomas (éds.), *De la diachronie à la synchronie et vice versa. Mélanges offerts à Annie Bertin par ses étudiants et ses amis en remerciement pour son apport aux études diachroniques*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, pp. 61-76.
- PARUSSA Gabriella (2018), «La représentation de l'oral à l'écrit et la diachronie du français: un nouveau projet de recherche» dans AYRES-BENNET Wendy, CARLIER Anne, GLIKMAN Julie, RAINSFORD Thomas M., SIOUFFI Gilles, SKUPIEN-DEKENS Carine (éds.), *Nouvelles voies d'accès au changement linguistique*, Paris, Classiques Garnier, pp. 181-199.
- PARUSSA Gabriella (2023), «L'art du dialogue ou les stratégies d'une mise à l'écrit. L'exemple du théâtre médiéval français», dans BOULEGUE Laurence, IERANO Giorgio, BONANDINI Alice (éds.), *Le Dialogue de l'Antiquité à l'âge humaniste. Péripéties d'un genre dramatique et philosophique*, Paris, Classiques Garnier, pp. 227-243.
- PEGEOT Pierre (1991), «L'armement des ruraux et des bourgeois à la fin du Moyen Âge. L'exemple de la région de Montbéliard», dans KEEN Hugh Maurice, GIRY-DELOISON Charles, CONTAMINE Philippe (éds.), *Guerre et société en France, en Angleterre et en Bourgogne XIV^e-XV^e siècle*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, pp. 237-260. URL: <<https://books.openedition.org/irhis/1149?lang=it>>.
- SAUWALA Laetitia (2018), «Les marques linguistiques de l'oral représenté dans le théâtre médiéval: l'exemple du Mystère des Trois Doms (1509)» dans AYRES-BENNET

Wendy, CARLIER Anne, GLIKMAN Julie, RAINSFORD Thomas M., SIOUFFI Gilles, SKUPIEN-DEKENS Carine (éds.), *Nouvelles voies d'accès au changement linguistique*, Paris, Classiques Garnier, pp. 201-220.

SMITH Darwin (2017), «Aspects de l'écriture dramatique en France au XV^e siècle: fil sonore, mime, polytopie et mass media», *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, n. 23, pp. 157-180.

VERMANDER Pierre (2020), «Sur l'interprétation de quelques rondeaux dans la farce médiévale», *Le Moyen Français*, n. 86, pp.91-120.

Come citare questo articolo:

Michela Spacagno, «Parler d'une même voix? Étude sur le discours collectif dans les mystères médiévaux», in *InterArtes* [online], n. 3, "ArtIntelligence", dicembre 2023, pp.157-178, < >