

LES PIÈCES DE L'AVENT
DE FRANÇOIS BRIAND (LE MANS, 1512) :
L'ÉCRITURE DRAMATIQUE
ET SES VISÉES DIDACTIQUES ET PÉDAGOGIQUES

Le théâtre scolaire au XVI^e siècle, objet protéiforme, reste un objet d'étude complexe, parce qu'il s'inscrit souvent entre les disciplines et les périodisations bien établies. La variété des formes et des propos est en effet grande, des moralités aux premières tragédies, de l'université aux collèges de Jésuites, en passant par ceux des humanistes, pour des pièces qui alternent l'usage du latin et du français. Nous proposons ici de prendre en compte une production dramatique scolaire relevant d'un milieu assez peu étudié, celui des écoles primaires héritières des écoles cathédrales médiévales qui, encore au début du XVI^e siècle, proposent un enseignement ouvert aux laïcs, mais dans un cadre ecclésiastique.

Nous nous pencherons pour cela sur un recueil imprimé entre Noël 1512 et Pâques 1513, contenant des chants de noëls et quatre pièces de théâtre, en nous intéressant spécifiquement aux textes dramatiques de ce volume¹. L'auteur de ce recueil, François Briand, est régent des écoles de Saint-Benoît, au Mans, au moment de l'impression du livre. Les pièces dramatiques qu'il a composées puis fait imprimer ont donc été jouées pendant l'Avent 1512 par les jeunes écoliers dont il a la charge. Avant même de proposer une étude de ces

¹ Pour une lecture en parallèle des noëls du même volume, nous renvoyons dans le présent volume à l'article d'Isabelle Ragnard, « Perspectives musicales autour des *Novelz* de François Briand (1512) ».

pièces, nous commencerons par faire un point rapide sur ce que l'on sait aujourd'hui de l'enseignement dans ce qu'on appelle les 'petites écoles', bien que les renseignements dont nous disposons soient encore fragmentaires. Nous en viendrons ensuite à l'auteur lui-même et à son recueil, dans la mesure où une seule étude leur a jusqu'ici été consacrée, par l'éditeur qui a proposé une édition partielle du volume entre 1504 et 1506. Il importe en particulier de tenter de discerner le contexte de représentation des pièces et la logique possible de leur impression. Nous étudierons alors de manière plus détaillée ces textes, qui méritent d'être analysés à la fois individuellement tant ils sont hétérogènes dans leur composition et leur contenu, et pour l'ensemble qu'ils constituent dans la période spécifique de l'Avent. Il apparaît en effet essentiel de relier leur mise en scène dans ce cadre et leur inscription dans la liturgie à une approche qui s'impose pour le théâtre scolaire, celle de l'étude d'une écriture dramatique servant un propos didactique et éducatif, afin de s'interroger sur l'intérêt du théâtre comme outil pédagogique.

Le théâtre dans les petites écoles au XVI^e siècle

On désigne ici par le terme d'écoles des lieux permettant, à la fin du Moyen Âge, un enseignement de type primaire dans la petite école jusqu'à environ dix à douze ans (apprentissage de la lecture et de l'écriture, classe de grammaire, c'est-à-dire apprentissage du latin), et au moins les bases d'un enseignement secondaire dans la grande école, jusqu'à seize ans environ, introduisant les élèves aux rudiments de la rhétorique. Ces écoles sont placées sous l'autorité et la tutelle (notamment financière) des structures locales municipales ou ecclésiastiques. Alors que le système universitaire médiéval et celui des collèges des grandes villes françaises aux XV^e et XVI^e siècles ont été bien étudiés, il existe peu d'études sur ces écoles locales, qui semblent pourtant avoir été très nombreuses, comme l'indiquent des documents d'archives concernant différentes régions francophones à la fin du Moyen Âge. Or, dans ce cadre, l'on s'aperçoit qu'au XVI^e siècle, de nombreuses mentions d'archives mettent en avant des représentations de pièces de théâtre par des écoliers de ces structures d'enseignement, aussi bien dans les villes du nord de la France et du sud des Pays-Bas qu'en Bourgogne et en Suisse romande, ou encore dans l'ouest de

la France, et c'est d'ailleurs le cas que nous prendrons en compte ici, à travers l'exemple de la ville du Mans. Cette question n'a jamais fait l'objet d'aucune étude systématique, ce qui explique le caractère encore lacunaire de ce corpus de mentions. Cependant, il apparaît nettement que, dans ces régions francophones ou françaises, des écoliers présentaient des pièces morales ou joyeuses, en français ou en latin, sous la direction de leur maître, et ce pendant divers temps du calendrier joyeux (par exemple la période de Mardi Gras) ou du calendrier liturgique (Noël en particulier). Les spectateurs de ces représentations pouvaient varier. Elles pouvaient en effet avoir lieu en public, comme divertissement spécifique, ou à l'occasion d'une fête telle que la procession annuelle de la ville. Les écoliers pouvaient également se produire devant un public plus restreint, soit les autorités religieuses en charge de l'enseignement, soit devant les autorités municipales qui devaient financer tout ou partie de cet enseignement². On peut d'ailleurs imaginer que les acteurs de ces pièces étaient souvent leurs propres enfants³.

Dans tous les cas, on peut envisager que ces représentations d'écoliers étaient pour le maître l'occasion de rendre compte de ses méthodes et résultats pédagogiques, et pour les enfants de montrer leurs aptitudes scolaires, mais avec des activités inscrites dans le calendrier dramatique et festif de la ville. C'est bien ce qui semble ressortir de mentions d'archives telles que celle-ci :

En 1525, à Béthune, Maître Pierre de Manchicourt, « maistre de la grande escolle » reçoit 22 sous pour « certains jus et esbatemens par lui et ses enfans escolliers faits au-devant de la halle, le jour du dimanche gras, XI^e de fevrier » (Béthune, Archives municipales, Comptes de la ville, série CC)⁴

² C'est par exemple le cas dans les provinces du Nord et en Suisse romande, voir l'étude d'Eva Pibiri et Pierre Dubuis, *Sous la férule du maître : les écoles d'Yverdon (14^e-16^e siècles)*, Lausanne, Université de Lausanne (Cahiers lausannois d'histoire médiévale, 23), 1998.

³ Pour une étude plus détaillée de ces documents et du théâtre scolaire esquissé ici, nous nous permettons de renvoyer à notre article : K. Lavéant, « Le rôle de la pratique dramatique dans la formation scolaire et périscolaire au XVI^e siècle », *Pratiques professionnelles de la parole (XIII^e-XVII^e siècles)*, *Revue de synthèse*, M. Bouhaïk-Gironès (dir.), à paraître.

⁴ A. de La Fons de Mélicocq, « Extraits de chartes et autres documents originaux concernant les jeux de personnages, mystères, etc., exécutés dans la ville de Béthune

Dans ce cas, il apparaît que les élèves de la grande école, à l'occasion des fêtes de Carnaval, se produisent sur la place principale de la ville, devant la halle aux draps accolée au beffroi. Il s'agit donc bien d'une représentation qui s'inscrit dans l'espace municipal, avec l'assentiment des autorités échevinales, comme en témoigne le paiement versé au maître d'école.

Les pièces préparées par François Briand au Mans en 1512 illustrent l'autre versant de ce type de théâtre scolaire, dans le cadre d'une école sous autorité ecclésiastique, et dans le calendrier religieux.

François Briand et ses pièces

Les pièces de Briand ainsi que les noëls composés pour la même occasion ont été édités au début du XX^e siècle par Henri Chardon, dans plusieurs opuscules successifs⁵. L'éditeur propose quelques informations sur François Briand, d'après les archives du Chapitre de Saint-Pierre-la-Cour. Les mentions conservées dans ces documents sont écrites dans une écriture cursive peu soignée et de ce fait très difficile à déchiffrer : nous ne sommes pas en mesure d'en donner une lecture plus précise que la traduction du latin proposée par H. Chardon. François Briand se présente devant le Chapitre en décembre 1508 pour le poste de maître des écoles de Saint-Benoît, qui dépendent du Chapitre de Saint-Pierre, en remplacement du précédent

et autres lieux de la Flandre pendant le XV^e et le XVI^e siècle », *Documents historiques inédits tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque royale et des archives ou des bibliothèques des départements*, 4 vol., J.-J. Champollion-Figeac (éd.), Paris, Didot, 1848, t. 4, p. 320-348, à la p. 327.

⁵ H. Chardon, *Farce de l'Aveugle et de son varlet tort, composée par maistre François Briand, maistre des Escolles de Saint-Benoist, en la cité du Mans, faisant partie de quatre histoires par personnaiges sur quatre évangilles de l'advent à jouer par les petis enfans les quatre dimenches de l'advent de ce présent an 1512*, Paris, Champion, 1903 ; *Nouelz nouvaulx de ce présent an 1512, dont en y a plusieurs notez à deux parties, dont l'une n'est que le plain chant, composez par maistre François Briand, maistre des escolles de Sainct-Benoist en la cité du Mans...* (s.d.n.l.), Paris, Champion, 1904 ; *Quatre Histoires par personnaiges sur quatre évangiles de l'Advent, à jouer par les petis enfans les quatre dimenches dudit Advent, composez par maistre François Briand, maistre des escolles de Sainct-Benoist, en la cité du Mans*, Paris, Champion, 1906. Ces ouvrages seront désormais respectivement cités par les titres abrégés suivants : *Farce*, *Nouelz* et *Quatre Histoires*.

maître, Guillaume Fortin, parti à Rome pour y accompagner le cardinal de Luxembourg, jusque-là évêque du Mans : « Ouï aussi le rapport fait par d'aucuns de MM. les chanoines sur la science et l'honnêteté de M^e Briand, le Chapitre le reçut en qualité de maître et régent des écoles de Saint-Benoît et lui en confia la direction avec les profits et charges accoutumés jusqu'à l'année suivante pourvu qu'il apportât dans sa mission les qualités convenables de bonnes mœurs et science »⁶. Il semble qu'il ait donné satisfaction et ait régulièrement été reconduit dans ses fonctions, puisqu'il est encore régent en 1512-1513, voire plus tard⁷. H. Chardon signale enfin que Briand est encore cité par un autre auteur mancel, Pierre Corbelin, dans son livre de proverbes *Adagiales flosculi* (1520)⁸.

Dans la mesure où l'école que dirige Briand est placée sous l'autorité du Chapitre, on peut alors se demander dans quel cadre ont eu lieu les représentations des quatre pièces qu'il a composées pour l'Avent en 1512. On sait que, lors de l'intronisation de l'évêque François de Luxembourg, le 2 mai 1507, le banquet avait été suivi par la représentation d'une « farce moralisée de pastoureaux »⁹. Dans les deux cas, nous sommes confrontés au même problème : ces pièces ont-elles été représentées devant les autorités religieuses uniquement, ou en public, et, dans ce cas, dans quel espace ? Il est possible que les pièces de Briand aient été représentées devant le Chapitre, qui pouvait trouver là un moyen de contrôler le travail du régent des écoles. Mais on ne peut exclure que ces pièces aient été représentées devant un public plus large, en marge de la messe, puisque le rythme des

⁶ Archives départementales de la Sarthe, série G, 481 bis, nf (et non pas « 489 bis f4 », comme l'indique H. Chardon dans *Quatre histoires*, p. xxviii).

⁷ Véronique Duché-Gavet, dans son édition de *L'Amant resuscité de la mort d'amour* attribué à Nicolas Denisot, signale que ce poète, né au Mans en 1515, a encore eu Briand comme maître, ce qui voudrait dire que ce dernier était encore régent vers 1525. Cependant, les indications fournies sont imprécises et cette hypothèse se fonde probablement sur l'édition des *Nouelz* en 1512-1513 pour présumer que Briand est toujours en poste quand Denisot fait ses études au Mans (voir *Nicolas Denisot. L'Amant resuscité de la mort d'amour*, V. Duché-Gavet (éd.), Genève, Droz, 1998, p. 10).

⁸ *Quatre histoires*, p. xxviii-xix ; *Petri Corbelini Cenomanensis adagiales flosculi*, Paris, Chevillon, 1520.

⁹ L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886 (rééd. : Genève, Slatkine, 1967), p. 359.

représentations des pièces correspond au cycle liturgique de l'Avent, à raison d'une pièce par dimanche.

Les pièces composées à cette occasion ont été imprimées avec les paroles et plusieurs partitions de noëls dans un imprimé in-quarto en caractères gothiques, entre Noël 1512 et Pâques 1513, puisque le volume est daté de 1512 (ancien style). Isabelle Ragnard présente ce volume de manière détaillée dans son article. Nous ren-voyons donc le lecteur à sa description et nous contenterons de souligner ici quelques éléments relatifs à l'histoire du document. H. Chardon précise qu'au moment où il préparait son édition de 1906, le volume n'a pu être retrouvé dans la bibliothèque municipale de Bourg-en-Bresse, où il était conservé jusque-là¹⁰. Ceci, ajouté au fait qu'H. Chardon a choisi de publier les différents éléments de l'imprimé dans des fascicules séparés et non dans une édition respectant la mise en page de l'ensemble, rend impossible une reconstruction précise de l'organisation des textes et des partitions dans l'imprimé. Si l'on ignore donc tout ou presque de la manière dont le livre pouvait se présenter au lecteur, on en sait en revanche un peu plus sur les raisons de sa conservation jusqu'à l'époque moderne.

Le volume a en effet été conservé, parce qu'il a été joint à d'autres textes religieux ou moraux, en français et en latin. Le recueil factice ainsi obtenu était la propriété de la Chartreuse de Portes, située entre Lyon et Genève. H. Chardon en tire la conclusion que le livre de Briand a pu être imprimé à Lyon (puisque'il s'agissait à l'époque du plus grand centre d'imprimerie), que le volume factice était conservé près de Lyon et qu'il était composé de « pièces gothiques lyonnaises »¹¹. Cependant, la liste qu'il en donne montre au contraire des provenances très diverses de ces textes. Les six autres livres que contient ce recueil présentent en effet les caractéristiques suivantes :

- trois volumes imprimés à Paris : l'*Ordinaire de Cysteaux*, en français, 1506 (imprimeur inconnu) ; le *Mistere de la Messe* d'Olivier Maillart, imprimé par Michel Le Noir (s.d.) ; *Le Livre des Saints Anges*, imprimé par Michel Le Noir, 1505 ;

¹⁰ Nous avons de nouveau contacté la bibliothèque en 2009, mais le volume reste introuvable.

¹¹ *Quatre histoires*, p.xxxi-xxxii.

- le *Mirouer du monde*, imprimé à Genève par Jacques Vivian, 1517 ;
- deux volumes imprimés à Lyon, par Claude Nourry (imprimeur de la première édition du *Pantagruel* de Rabelais) : un *Compotus cum commento* (calendrier), 1516, et un *Lucidaire*, 1509 ou 1529.

On voit donc que la variété des lieux d'impression de ces livres ne permet pas d'affirmer que les noëls aient été imprimés à Lyon, d'autant qu'il aurait été tout aussi logique pour un auteur manceau de faire imprimer son livre à Paris, à Rouen ou à Tours, autres grands centres d'imprimerie autrement plus proches de sa ville de résidence. On voit en tout cas que le volume de Briand a certainement été intégré à ce volume pour sa dimension liturgique plutôt que dramatique. On peut tout à fait imaginer que les noëls aient de nouveau été chantés dans un cadre monastique, mais il est probable que les pièces de théâtre étaient lues comme des textes de dévotion, notamment grâce à la présence de nombreuses gloses dans l'imprimé qui invitent à la méditation.

Pour pouvoir éclairer le texte davantage que par des éléments contextuels limités, venons-en aux pièces elles-mêmes, pour envisager la manière dont elles pouvaient fonctionner dans l'enseignement des enfants, et étudier ainsi plus spécifiquement l'écriture dramatique dans sa dimension didactique et pédagogique.

L'écriture dramatique dans sa dimension didactique et pédagogique

Les sujets traités

La liste des textes, tels qu'ils sont introduits dans le volume, est la suivante :

- « La première hystoire est *de adventu Cristi in carnem*, sur l'évangille *Missus est* à six personnages », (Procès de Paradis et Annonciation), 338 v., glose de Luc I, 26-36 ;
- « La seconde ystoire est pour le second Dimenche de l'Advent sur l'évangile : *Erunt signa*. Luc XXI, à quatre personnages » (la Sibylle, l'Apocalypse, le Prophète et

- l'Évangéliste annoncent le Jugement dernier), 254 v., glose de Luc XXI, 25 ;
- « La tierce hystoire est sur l'évangille du tiers jour de l'Advent : *Sanctus Johannes in vinculis Herodis* (Mat. XI) » (prêche de Jean-Baptiste, farce de l'aveugle et de son valet et miracle de Jésus), 383 v. (dont 173 v. pour la farce), glose de Matthieu XIV, 1-12¹² ;
 - « La quarte hystoyre est sur l'évangille de la vigille de Nouel (Math. I) » (Joseph, Marie et l'Ange), 206 v., glose de Matthieu I, 18-25.

Il n'est pas possible d'analyser ici les quatre pièces en détail, mais il est utile de souligner un certain nombre de points pièce par pièce pour montrer la diversité des sujets, des formes et des sources d'inspiration, avant d'en venir à une analyse plus globale de l'écriture de ces pièces pour l'enseignement.

Première pièce, le Procès de Paradis et l'Annonciation

La pièce est composée de deux parties distinctes sur le plan thématique comme sur le plan métrique, d'une part un Procès de Paradis au schéma rythmique complexe (v. 1-236), d'autre part une Annonciation en octosyllabes à rimes suivies (v. 237-338). Le Procès de Paradis s'ouvre sur les répliques du Prince des anges, de Miséricorde et de Paix qui se répondent en ce qui semble être trois poèmes de onze vers sur le schéma suivant : *abaabbbaba*, à moins qu'il ne s'agisse de trois strophes suivies d'une strophe plus courte que l'on doive lire comme une ballade¹³. Ensuite, le Prince des anges prononce un quatrain en rimes *a*, puis le reste du texte passe au rythme plus habituel pour le théâtre médiéval des rimes suivies, avec reprise de la rime du dernier vers d'une réplique dans le premier vers de la réplique du personnage suivant.

Si l'on compare l'Annonciation qui suit le Procès de Paradis avec celles de Gréban et de Michel, mais aussi celle de la Passion d'Arras et, plus tardivement, de la Passion de Valenciennes de 1547 et

¹² Et non pas Matthieu XI comme indiqué dans l'imprimé.

¹³ Le deuxième poème (ou la deuxième strophe) ne fait que dix syllabes, mais suit sensiblement le même schéma : *abaabbbaba*. Un vers a-t-il été omis ?

de la Procession de Lille (contenue dans le manuscrit Cod. Guelf. 9 Blankenburg de la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel¹⁴), on ne constate pas de différences significatives dans le dialogue entre la Vierge et Gabriel qui, sans surprise, est une dramatisation fidèle de l'évangile de saint Luc. En revanche, un élément dans le texte de Briand est original : avant l'apparition de Gabriel, la Vierge prononce un monologue assez long de 61 vers, dans lequel elle récapitule les annonces de la venue du Christ dans les différents livres de l'Ancien Testament. Ces références bibliques sont proposées de deux façons dans son monologue. D'une part, Marie fait des allusions précises, à plusieurs reprises, aux passages de la Bible dans lesquels les prophètes annoncent la naissance de Jésus et, d'autre part, les citations en latin sont données en glose, en marge du texte imprimé :

O très vray et proficial texte	
D'Ezéchiél, qui veiz la porte	
Dont doit sortir celluy qui porte	Porta haec clausa erit in
Le salut. Et seul passera	aeternum et non ape-
Celle porte qui puis sera	rietur. Ezechiel, XLVIII.
A tousjours mes ferme et close.	
Osée, tu dis une chose	
Qui me donne espoir et confort :	Ero mors tua, ô mors,
Qui menassez d'enfer la mort,	morsus tuus ero, inferne.
Disant : o mort, ta mort seré	Osee, XIII
Et à enfer pour chasseré	
Ta fin et déshéritement.	(v. 256-267)

D'autre part, il semble que Marie prononce elle-même, à deux reprises, une citation en latin sur scène, puisque le texte propose, au début et au milieu de son monologue, ces deux passages, que Marie explicite ensuite en français :

MARIE *en lisant*
Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et suscitabo David, germen
justum, et regnabit rex (Hieremie, xxiii)
 Benoist prophète Hiérémie,

¹⁴ *Les mystères de la procession de Lille*, A. E. Knight (éd.), Genève, Droz, 4 vol., t. 4 : *Le Nouveau Testament*, 2007, p. 47-101 : Alan Knight propose à la fois une édition de la courte Annonciation lilloise et l'extrait correspondant dans la Passion de Valenciennes de 1547 (texte inédit).

Quand je te lis, je ne faulx mie
 A prendre espoir. Quant tu prédiz
 En ta prophétie et nous diz,
 Que les jours viennent, desiréz
 [...]

Ce que croy en forte espérance.
Ecce virgo concipiet et pariet filium (Esaye, vii)
 O sainte présignifiance
 Qui fera ceste vierge eureuse
 Ceste pucelle gracieuse (v. 237-241 et 281-285¹⁵)

La vision qui est ici donnée des connaissances livresques de Marie est donc clairement développée par rapport à ce qui est présenté dans les Passions de Mercadé, Gréban et Michel. Ainsi, chez Gréban, Marie se retire dans sa chambre pour « lire [s]on psaultier, / pseaulme après autre, tout entier »¹⁶. Ici, Marie apparaît beaucoup plus lettrée, ce qui n'est évidemment pas étonnant dans le cadre d'une pièce scolaire dont le but est sûrement aussi de proposer un certain nombre de références que les écoliers puissent assimiler lors de l'apprentissage du texte dramatique. On notera cependant que, dans d'autres mystères *a priori* non liés au milieu scolaire, on trouve une vision similaire d'une Marie lettrée citant de nombreux passages de la Bible. C'est le cas dans le *Mistère de la Conception* conservé à la bibliothèque du château de Chantilly¹⁷, ainsi que dans la Passion en vingt-cinq journées de Valenciennes (1547), dans laquelle Marie apparaît d'une manière comparable à celle livrée par Briand, lisant un livre et explicitant en français les mêmes passages de la Bible, qui toutefois n'apparaissent pas en glose dans le manuscrit¹⁸.

¹⁵ Il nous semble qu'il faut compter la deuxième citation en latin dans le total des vers, dans la mesure où, sans cette citation, la pièce se terminerait sur un nombre de vers impair.

¹⁶ *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, Omer Jodogne (éd.), Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1965, t. I, v. 3416-3417.

¹⁷ *Mystère de la fin du XV^e siècle*, édité par X. Leroux, *Édition critique et commentaire du Mistère de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*, thèse pour le doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2003, p. 618-627.

¹⁸ *Les mystères de la procession de Lille*, éd. cit., t. 4, p. 90-91.

Deuxième pièce, les prophéties de la Sibylle et l'Apocalypse

Sur le plan thématique, il s'agit sans doute de la pièce la plus complexe de Briand. L'auteur s'y inspire de deux traditions parallèles, qui trouvent leur origine dans l'évocation des dix sibylles antiques dont les prophéties annoncent notamment la naissance du Christ et le Jugement dernier. Le premier personnage qui parle dans notre pièce est en effet l'une des sibylles. Après avoir rappelé son statut oraculaire au début de la pièce (v. 1-65), elle retrace la légende de l'arrivée des livres sibyllins à Rome et donne la liste des dix sibylles telle qu'elle apparaît dans Lactance¹⁹. Elle-même est « la diziesme et ultime / qui préconnois le jugement » (v. 120-121) : il s'agit en effet de la sibylle Tiburtine, dont la prophétie annonçant le Jugement dernier était assez largement répandue au Moyen Âge en latin et en français.

Cependant, l'ancrage de la pièce dans le temps de l'Avent renvoie également à la tradition liturgique du *Cantus Sibyllae* ou *Judicii Signum*, la prophétie de la Sibylle érythréenne traditionnellement chantée la veille de Noël dans plusieurs pays d'Europe occidentale²⁰. Le poème latin, traduit dès l'Antiquité d'un texte oraculaire grec, est mis en musique au Moyen Âge et intégré à la liturgie de Noël. Comme son nom latin l'indique, le texte du *Judicii Signum* révèle les signes du Jugement dernier. De plus en plus, à la fin du Moyen Âge, son interprétation s'accompagne d'une mise en scène, avec un acteur incarnant la Sibylle, au moins en Espagne où la tradition a perduré jusqu'à nos jours²¹. Il est donc intéressant pour notre propos de voir que Briand lie intimement sa pièce à cette mise en scène de la Sibylle dans le cadre liturgique, et l'on peut se demander si des liens étaient faits entre l'interprétation du *Cantus* et la représentation de la pièce. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un hapax dans

¹⁹ Lactance, *Institutions divines*, I, 6, 10, qui dit s'inspirer de Varron. Sur la tradition des livres sibyllins, voir notamment H. W. Parke, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 190-215.

²⁰ Sur ce chant de la Sibylle, voir S. Corbin, « Le *Cantus Sibyllae* : origine et premiers textes », *Revue de musicologie* 31 (1952), p. 1-10 ; M.-N. Colette, « Le Chant de la Sibylle : composition, transmission et interprétation », *La Sibylle, parole et représentation*, M. Bouquet et F. Morzadec (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 165-176 ; M. Galley, « À propos du chant prophétique de la Sibylle : *Judicii signum* », *Diogène* 219 (juillet-septembre 2007), p. 45-57.

²¹ M. Galley, « À propos du chant prophétique... », p. 49.

la tradition littéraire médiévale : la Sibylle apparaît à plusieurs reprises dans le théâtre, notamment dans le *Mystère du Vieil Testament*²².

Nous avons mis en avant ce personnage de la Sibylle. Cependant, cette pièce n'est pas un monologue dramatique. Trois autres personnages répondent en effet aux vaticinations de la Sibylle : l'Apocalypse, l'Évangéliste et le Prophète, en décrivant les quinze journées précédant le Jour du Jugement. L'Apocalypse est un personnage allégorique qui synthétise les annonces redoutables du livre biblique, tandis que les deux derniers personnages se présentent comme un syncrétisme des différents évangélistes et prophètes de la Bible, les gloses en marge du texte renvoyant indifféremment, pour les deux personnages, à des passages de Luc et Matthieu, d'Ézéchiel et d'Ésaïe, mais aussi des Psaumes, de saint Augustin, etc. Pour pouvoir évaluer précisément les sources d'inspiration des différentes répliques, il faudrait donc comparer ces dernières à la fois aux différentes versions médiévales des prophéties sibyllines et aux nombreux textes bibliques auxquels l'auteur fait référence en marge du texte²³. Retenons au moins ici le lien évident du texte au contexte de Noël, mais aussi son thème moral peu réjouissant, comme le souligne la fin de la pièce.

LE PROPHÈTE

[...]

Messeigneurs, vous avez ouy
Du jourdhuy jouer l'évangille,
Et aussi les dictz de Sibille
Touchant le fait du jugement.

[...]

Pas ne vous avons resjouyz,
Ce sembleroit, aucunement.
Mais ce jourdhuy advisement

²² D. Hüe, « La Sibylle au théâtre », *La Sibylle, parole et représentation*, M. Bouquet et F. Morzadec (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 177-195. Soulignons qu'il ne s'agit pas uniquement d'une tradition dramatique française : la Sibylle est également présente dans des pièces en d'autres langues, par exemple dans le cycle de mystères anglais de Chester.

²³ Sur la tradition littéraire médiévale de la Sibylle tiburtine, voir notamment J. Abed, « Reading the Voice of the French Tiburtine Sibyl », *In Search of the Medieval Voice : Expressions of Identity in the Middle Ages*, L. Bleach et al. (dir.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 147-161.

Nous donne de penser au jour
 Auquel sans délai et séjour
 Comparaistrons jeunes et vieulx.
 Une autrefois nous ferons myeulx. (v. 238-254)

On peut se demander si cette adresse à « messeigneurs » est une indication que les écoliers se produisent uniquement devant les autorités ecclésiastiques plutôt que devant un public plus large. Cependant, cela ne nous semble pas constituer une preuve concluante, puisque ce texte, qui interpelle souvent directement les spectateurs, utilise des adresses variées qui visent à toucher un public le plus large possible avec ses avertissements moraux. Les personnages s'adressent ainsi aux spectateurs dans des termes larges : « mondains » (v. 64), « humains » (v. 67), « pécheurs » (v. 138), mais aussi, à une reprise, dans une adresse visant un public à la fois composé d'hommes et de femmes (« Pensez y chascun et chascune », v. 166). Il est donc impossible de trancher concernant les conditions de représentation de la pièce, entre une représentation uniquement devant le Chapitre, ou une représentation en public, en présence également des autorités religieuses.

Troisième pièce, la farce de l'Aveugle et du Boiteux

Par contraste, la troisième pièce nous apparaît plus simple au sens où elle s'inscrit dans un contexte que les spécialistes du théâtre connaissent bien : il s'agit d'un court mystère à l'intérieur duquel est insérée une farce qui met en scène les personnages de l'Aveugle et du Boiteux, ici appelé Jamet, « varlet tort ». La farce avait d'ailleurs été identifiée par Gustave Cohen dans son étude sur « La scène de l'aveugle et de son valet... »²⁴, et l'on sait que cette situation a donné lieu à plusieurs pièces entre le XIII^e et le XVI^e siècle²⁵. Dans la

²⁴ G. Cohen, « La scène de l'Aveugle et de son Valet dans le théâtre français du Moyen Âge », *Romania* 41 (1912), p. 346-372, repris dans G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 126-151.

²⁵ J. Dufournet récapitule ces différentes pièces dans l'introduction de son édition de la pièce du XIII^e siècle : J. Dufournet, *Le garçon et l'aveugle : jeu du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2005 ; voir également l'étude de C. Symes, « The Boy and the Blind Man: A Medieval Play Script and Its Editors », *The Book Unbound : New Directions*

version proposée par Briand, la pièce s'ouvre sur un prêche de Jean-Baptiste. Bien qu'aucun nom de personnage ne soit indiqué au début de la pièce, on reconnaît aisément le discours du saint accusant Hérode Antipas d'adultère avec Hérodiad, la femme de son frère, et le conjurant de s'en remettre à Jésus à qui il a donné le baptême, avant de prier ses disciples d'aller se mettre au service du Christ, puisque lui-même est retenu prisonnier par Hérode (v. 1-67)²⁶. Entrent en scène l'Aveugle et Jamet, son valet boiteux. Le comique de leurs confrontations repose à la fois sur un comique gestuel (l'Aveugle bat Jamet qui se venge en lui montrant son derrière, prétendant qu'il s'agit d'un miroir, puis, au marché, en se faisant passer pour une femme qui lui jette de l'eau dessus) et sur la dynamique de leur discussion. L'Aveugle a en effet entendu parler d'un prophète qui accomplit des miracles et peut peut-être guérir les deux hommes de leur infirmité, mais donne des explications embrouillées sur ce prophète, car il repense en même temps à celle qui lui a annoncé la nouvelle, la formidable chambrière Janequin, « la grosse fessue / qui a une tête de massue » (v. 121-122) :

L'AVEUGLE

[...]

Varlet, il te puisse meschoir ;
Tu m'as troublé l'entendement.
De quoy parloy ge ?

JAMET

Vrayment

Il vous vaudrait autant vous taire
De la chambrière.

L'AVEUGLE

Saint Jehan, veire,

Qui mengue à son réveillon
Ung pain festiz ; mais nous faillon.
J'avoys commencé du prophète.
Et, par Dieu, si est el bien faicte

in Editing and Reading Medieval Books and Texts, S. B. Partridge et S. Echard (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 105-143.

²⁶ Comme l'indique clairement la première glose du texte : « *sanctus Iohannes in vinculis Herodis* (Mat. xi[v]) ».

Ceste dyable de chamberière ?
 Mais quel vent par son huys derrière
 Vient, quand el a mengé des naveaux.
 Mais revenons aux faicts nouveaulx
 De ce prophète que je disoye (v. 132-145)

Cependant, quand les deux personnages arrivent devant Jésus, leur ton et leur discours changent radicalement, puisqu'ils s'expriment dans un registre beaucoup plus élevé, comme en témoigne la supplique de Jamet qui voudrait pouvoir courir de nouveau aussi vite qu'Atalante (v. 267-272). Jésus guérit les deux hommes qui le louent et reconnaissent sa puissance, puis s'entretient avec les disciples de Jean-Baptiste venus le saluer, avant de conclure sur une louange de Jean-Baptiste, « précurseur de Crist » (v. 375).

Le ton et le thème de la pièce s'accordent en fait avec celui du dimanche de l'Avent pendant lequel la pièce est jouée, puisqu'il s'agit du dimanche de *Gaudete*, pour lequel une pièce comique est justement bienvenue. De fait, l'introït de la messe commence, ce jour-là, par ces mots : « Gaudete in Domino semper : iterum dico, gaudete » (Épître aux Philippiens IV, 4). Comme pour le dimanche précédent, le thème de la pièce s'accorde donc ici avec la tradition liturgique.

Quatrième pièce, les lamentations de Joseph

La dernière pièce est aussi la plus simple, tant du point de vue du thème que de sa mise en scène. Dans cette courte pièce Joseph se lamente de ce qu'il pense être l'infidélité de Marie enceinte. Il est plusieurs fois sur le point de quitter le domicile conjugal après avoir rassemblé ses affaires (notamment ses outils de charpentier), avant que Gabriel ne lui apparaisse pour le rassurer sur la chasteté de sa femme. Elle rappelle donc par son thème la scène similaire présente dans la Passion d'Eustache Mercadé (v. 1363-1515) et dans celle d'Arnoul Gréban (v. 4013-4262)²⁷. La pièce tranche par rapport aux autres pièces du recueil de Briand par la simplicité de son intrigue et de la langue utilisée, par le nombre de personnages plus réduit et la

²⁷ J.-M. Richard (éd.), *Le mystère de la Passion : texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, Arras, Imprimerie de la société du Pas-de-Calais, 1891, et *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. cit.

brièveté du texte²⁸. Elle peut aussi surprendre par le traitement du thème qui serait trivial s'il ne s'agissait de la sainte famille et par le jour quelque peu ridicule sous lequel apparaît Joseph (au moins aux yeux du lecteur moderne). En effet, ses multiples hésitations sont mises ici en actions qui peuvent avoir un caractère comique : il se lève pour partir, puis se recouche en constatant qu'il fait encore nuit, annonce qu'il va dormir en attendant le jour, mais constate aussitôt qu'il ne peut fermer l'œil à cause de son agitation (v. 160-169). Notons également que, sur le plan dramaturgique, on assiste moins à un dialogue entre Joseph et Marie qu'à deux monologues entrecroisés, puisque les deux personnages ne se répondent jamais, Marie s'adressant uniquement à Dieu pour lui affirmer son obéissance et le prier de changer le regard que son mari porte sur elle. La très grande majorité du texte est donc constituée du monologue dramatique de Joseph.

Enfin, on remarquera que cette dernière pièce se clôt sur une réplique de l'auteur, qui justifie la brièveté de sa pièce par la nécessité de garder du temps pour d'autres occupations en ce dernier dimanche de l'Avent :

L'ACTEUR
 Plus avant ne voulons parfaire
 Ne procéder en la matière.
 Comme il sort que le jour requiere
 Le jeu bref, disons un dité
 Pour faire fin par brévité. (v. 201-206)

C'est la seule pièce du recueil qui présente cette particularité, et l'on peut se demander si elle ne reflète pas une prise de parole de Briand sur scène pour clore la série de quatre représentations.

Ce tour d'horizon rapide des quatre pièces révèle la difficulté d'en étudier l'écriture dramatique de manière synthétique, tant chaque pièce est singulière et mériterait une étude spécifique. Il nous semble également utile, dans le cadre de cette première présentation de ces pièces, de proposer une première réflexion globale sur l'écriture dramatique de ces textes pour leur intérêt didactique et pédagogique.

²⁸ 206 vers contre respectivement 338 pour la première pièce, 254 pour la deuxième et 383 pour la troisième.

Nous nous arrêterons ici essentiellement à la question de l'âge des acteurs, ainsi qu'à l'utilisation de ces pièces pour la formation des élèves à partir d'un exemple précis tiré de la quatrième pièce de Briand, mais il faudrait poursuivre cette enquête sur le plan des moyens rhétoriques de la prise de parole sur la scène²⁹.

L'intérêt des pièces pour l'enseignement : organisation des représentations par les « petits enfants »

Le titre de l'imprimé annonce que ces pièces ont été écrites pour des « petits enfants ». Étant donné la structure du système d'éducation médiévale, on doit donc envisager que les acteurs aient été âgés de 6 à 15 ans, si l'on prend en compte la petite et la grande école, selon les termes qui servaient à différencier ces premiers stades de la formation intellectuelle. On pourrait même restreindre encore la classe d'âge de 6 à 12 ans, si l'on interprète le terme de « petits enfants » de manière plus stricte et en prenant en compte uniquement la petite école. Nous proposons d'interpréter les différences entre les pièces en partie selon ces questions d'âge et de formuler l'hypothèse que chaque pièce pouvait être jouée par des écoliers appartenant à une classe d'âge spécifique. On pourrait en effet avancer que les première et deuxième histoires aient pu être jouées par des écoliers plus expérimentés, qui pouvaient à la fois apprendre plus vite des textes plus complexes et comprendre le système allégorique des personnages, et que les troisième et quatrième histoires étaient peut-être plus adaptées à des enfants plus jeunes, avec des intrigues et des personnages plus simples à appréhender dans un cadre de références moins complexe. Il ne s'agit pas de dire que les pièces comiques sont plus simples à jouer que les pièces morales : il faut une maîtrise évidente d'un certain

²⁹ Nous renvoyons ici à titre d'exemple récent aux travaux suivants : sur le théâtre des collèges en français, M. Bouhaïk-Gironès, « Sources et problèmes de l'histoire du théâtre dans les collèges à la fin du Moyen Âge », *Les collèges universitaires en Europe au Moyen Âge et au XVI^e siècle*, Jacques Verger et Andreas Sohn (dir.), Bochum, Winkler (collection « Ouvertures. Perspectives interculturelles en histoire, politique et religion »), à paraître. Sur le théâtre en latin des collèges, voir M. Ferrand, « Le théâtre des collèges au début du XVI^e siècle : les *Dialogi* (1530) de Johannes Ravisius Textor », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, à paraître, et « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenuiae* 3 (juin 2009) (revue en ligne : <<http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article9907>>).

nombre de techniques de jeu pour créer le rire. Mais sur le plan de la préparation des pièces, on peut voir une possibilité de varier les difficultés en fonction des possibilités des écoliers et de ce qu'ils savent déjà, et de garder les pièces les plus simples pour les deux derniers dimanches de l'Avent, afin de laisser aux jeunes acteurs plus de temps pour mémoriser leur texte.

L'écriture de ces pièces permet également de déterminer plusieurs catégories de compétences mises en jeu : d'une part celles qui renvoient au processus d'apprentissage ; d'autre part celles qui renvoient aux compétences orales et rhétoriques.

Pour ce qui est de l'apprentissage, il est évident que la nécessité de retenir par cœur des répliques et leur place dans la pièce s'insère parfaitement dans l'approche pédagogique médiévale. Mais il nous paraît sur ce point intéressant de nous arrêter sur un passage particulier, qui se trouve dans la quatrième pièce :

JOSEPH

Je chargeré premièrement
 Ma besongne, ma haiche plate,
 Et mon marteau à clou à late,
 Mes équierres et mon tarière,
 Mon plommet et ma doulouere,
 Mon syot et mon erminette,
 Mon verloppe et ma haichette,
 Mon guillis o mon feulleret,
 Ma sye, mon rabot, mon bonnet,
 Mon bec d'asne, mon fernouer :
 Car j'ai de tout mon bien mestier.
 Sizeaulx, le compas, le varlet,
 Le brequin, la quillebouquet,
 Le gouge et le standrillon,
 Le bauchart et le mérillon,
 Les marteulx et les chevaletz
 Et les chiens et les danielz,
 Le treffons et l'estretonere
 Lavant clou et la lymonière,
 Haches, serpes et guinbeletz
 Et mon petit couteau de taille,
 Syes à travers et fermeletz.
 Hélas ! faut-il que je m'en aille ?

(v. 114-136)

Il s'agit ici d'une liste particulièrement précise des outils du charpentier qui va, à notre sens, bien au-delà de la connaissance moyenne attendue d'un écolier. On peut certes envisager qu'il s'agisse là d'un sujet comme un autre pour exercer la mémoire et l'apprentissage par cœur d'un certain nombre de données. Mais on peut également prendre en compte la possibilité suivante. Ne pourrait-il pas s'agir pas ici d'un moyen de transmettre à des enfants un savoir qui peut leur être utile plus tard, dans leur vie professionnelle, peut-être, autant que de leur proposer une vision encyclopédique des outils liés à un métier ? Cet extrait de la pièce pourrait alors être vu comme un poème mnémotechnique qui remplit une fonction bien précise dans le processus d'apprentissage, plus que dans la représentation dramatique et le déroulement de la pièce elle-même. On pourrait oser un parallèle avec les pratiques théâtrales de la Basoche, dans lesquelles Marie Bouhaïk-Gironès propose de voir un exercice ou un entraînement aux pratiques oratoires judiciaires auxquelles seront confrontés plus tard les jeunes basochiens³⁰. Dans le cas de cet extrait de la pièce de Briand, il ne s'agirait pas seulement d'une technique favorisant l'apprentissage, ou d'un élément entrant dans le cadre d'une préparation oratoire large (savoir parler en public, quelle que soit la profession à laquelle on se destine). On pourrait aussi y voir une préparation théorique à la pratique d'un métier, que ce dernier soit celui de charpentier qui doit connaître ses outils, ou celui de clerc qui doit avoir une connaissance large du monde professionnel pour lequel il peut être appelé à exercer, par exemple comme clerc de notaire.

Les pièces se présentent aussi explicitement comme un moyen de lier différents types et différents niveaux de références que les écoliers doivent connaître. Comme on l'a déjà signalé, l'imprimé contient, en marge du texte des pièces, de nombreuses gloses qui sont en fait des références abrégées en latin. Nous ne savons pas si ces gloses figuraient également dans les rôles des élèves ou si elles ont été ajoutées ensuite pour l'imprimé, mais il est certain que les élèves devaient être en mesure de reconnaître les allusions dans le texte. Les

³⁰ Voir M. Bouhaïk-Gironès, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion (Bibliothèque du XV^e, 72), 2007, p. 153-170 ; nous renvoyons également à l'article du même auteur dans le présent volume.

renvois à l'Ancien et au Nouveau Testaments sont les plus nombreux, et l'on n'est pas non plus surpris de trouver de multiples citations de Virgile, Cicéron, Pline, Plutarque, ou encore un renvoi à Lactance ou à Macrobe. Pour le domaine médiéval, Jacques de Voragine est cité plusieurs fois, mais on trouve également des références beaucoup plus pointues à des théologiens et des juristes médiévaux tels que Bonaventure ou Anselme de Mantoue. Notons que le seul passage qui n'est pas annoté de cette façon est la farce de l'Aveugle et du Valet, mais que ce texte contient cette fois une référence interne à la mythologie grecque, quand le valet boiteux supplie le Christ de le guérir de son infirmité afin de pouvoir courir aussi vite qu'Atalante – ce qui est l'occasion d'expliquer le mythe en quelques vers, probablement autant pour le bénéfice des écoliers que pour celui du public :

Si tu veulx ce seul mot parler :
 « Va droit Jamet », je veulx mourir
 Si je ne deffie à courir
 La grant coursière Atalanta,
 Que Lypodames arresta
 Par le col et habilité
 De Venus, quant il eut porté
 Les pommes de fin or receus. (3^e pièce, v. 265-272)

Au chapitre des références, il faut aussi souligner l'inscription de ces pièces dans une tradition dramatique. L'exemple de la reprise de la farce du Garçon et de l'Aveugle en est une preuve évidente, mais Briand s'inscrit également ici dans la tradition des Passions avec la pièce consacrée au Procès de Paradis et à l'Annonciation, ainsi qu'avec celle portant sur l'angoisse de Joseph sur sa paternité, ce qui prouve qu'il était familier de tous ces textes.

Faut-il ici penser que ces références, et en particulier les plus spécialisées dans les domaines du droit, de la théologie et de la littérature antique, étaient déjà connues des jeunes acteurs quand ils récitaient leur texte, ce qui amènerait à réévaluer la liste des références que devait posséder un écolier à son entrée à l'université ? Ou bien étaient-elles plutôt destinées à l'attention du public le plus lettré des représentations ? On peut également se demander quelle était la logique de reproduction dans l'imprimé de ces références, parfois

annotées si partiellement qu'elles ne proposent même pas la source dont elles sont issues, ce qui exige du lecteur une connaissance pointue pour reconstituer ces sources. S'agit-il alors d'une reproduction fidèle par l'imprimeur de notes de travail de Briand sur le manuscrit ? Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre.

On peut en tout cas avancer que le recueil a été conçu comme un manuscrit destiné à l'enseignement et / ou la réflexion personnelle du lecteur lettré, et non comme une simple édition de pièces pour un large public. C'est ce qui expliquerait que la seule copie retrouvée l'ait été dans le recueil factice de textes religieux que nous avons évoqué et qui a été visiblement relié pour un usage monastique.

Pour achever ce tour d'horizon des éléments relatifs à l'apprentissage scolaire théorique, on voit clairement la manière dont les thèmes des pièces s'incrivent dans le calendrier liturgique et y font écho, au moins pour la deuxième et la troisième pièce, en rappelant des temps précis de la liturgie. Il faut, pour compléter ce point, également prendre en compte la musique, et nous renvoyons ici à l'article d'Isabelle Ragnard. Nous signalerons simplement cette évidence que la formation scolaire est également liée à la formation ecclésiastique et que ces écoliers sont probablement également enfants de chœur.

Conclusion

Face à la théorie, il ne faut pas négliger le rôle de la pratique dramatique dans la formation orale et rhétorique, et c'est sur ce point que l'on conclura. Nous avons ailleurs proposé l'hypothèse que cette utilisation du théâtre dans la formation scolaire soit plus systématique qu'on ne le pense ou que les preuves matérielles ne l'indiquent³¹. Il nous semble en effet, et l'écriture de ces quatre pièces le prouve, que le théâtre est un moyen particulièrement bienvenu de former de jeunes écoliers à la prise de parole, à la maîtrise du texte pour passer de la récitation à la performance orale, au dialogue et au débat, en somme, à toutes ces aptitudes nécessaires aussi bien dans la suite des études universitaires que dans un grand nombre de métiers de la parole, voire

³¹ K. Lavéant, « Le rôle de la pratique dramatique dans la formation scolaire et péri-scolaire au XVI^e siècle », art. cit.

plus largement dans les multiples situations de la vie publique auxquelles seront confrontés ces écoliers une fois devenus adultes. Il ne faut donc pas considérer ces pièces comme des cas isolés, mais au contraire comme des témoins, rares mais révélateurs, des pratiques pédagogiques des maîtres d'école de la fin du Moyen Âge, qui utilisent le texte dramatique pour l'enseignement et la formation de leurs élèves. En cela, la tradition sera suivie par les collègues d'humanistes, comme l'indique la représentation au collège de la Trinité à Lyon, quelque trente ans plus tard, de pièces et de noëls en français comparables, composés par Barthélemy Aneau³².

Katell LAVÉANT
NWO – Université d'Amsterdam

³² Barthélemy Aneau, *Chant natal contenant sept noëlz, ung chant pastoural, et ung chant royal, avec ung mystère de la Nativité par personnages...*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1539. L'étude de ce texte ainsi que d'autres pièces scolaires d'Aneau a fait l'objet d'une session lors du colloque de la Renaissance Society of America à Venise (6-10 avril 2010) : Estelle Doudet, Mathieu Ferrand et Katell Lavéant, « New Approaches to Early Modern Theater II : The Stage as Pedagogy and Public Expression in Renaissance France : The Case of Barthélemy Aneau (Lyon, 1530-1560) ». Une publication des contributions est en cours.