Le manuscrit du *Jeu d'Adam* (Tours, Bibliothèque municipale, ms. n° 927, cc. 20*r*–40*r*) à l'aune de la philologie matérielle : didascalies, ponctuation, mise en page

Sonia Maura BARILLARI[*]

Keywords: *"Jeu d'Adam"*; *medieval theatre*; *director's notes*; *punctuation*; *mise en page*

Je pense que parler de 'littérature théâtrale' est erroné : bien sûr, les textes composés pour le théâtre peuvent être lus, étudiés, analysés sous leur forme écrite, néanmoins ils ont été écrits *pour* le théâtre, c'est-à-dire pour être joués par des acteurs, et être jouis dans le corps de leur voix. Souvent, surtout dans le passé, ils ont été composés pour des circonstances spécifiques, puis adaptés lorsqu'elles avaient changé, comme en témoigne la physionomie fluctuante des premiers exemplaires imprimés des pièces de Shakespeare.

Pour cette raison aussi, pas grande chose n'a survécu du théâtre médiéval : les textes ont été rédigés sur des manuscrits de peu de valeur et de petites dimensions, maniables et facilement transportables dans un sac, ne présentant pas un grand intérêt pour les bibliophiles, qui enrichissaient leurs bibliothèques de livres précieux ornés d'enluminures.

Dans cette perspective, il est intéressant d'étudier le seul manuscrit nous ayant transmis la plus ancienne œuvre théâtrale en langue vernaculaire, le *Jeu d'Adam* qui, avec ses rubriques, sa mise en page et son utilisation avisée et innovatrice de la ponctuation, témoigne de l'attention portée par l'auteur à la dimension de l'oralité.

1. Le manuscrit de Tours

Notoirement le *Jeu d'Adam*[1], ou comme il figure dans son titre incipitaire, *Ordo representacionis Ade*, est le plus ancien texte théâtral vernaculaire qui nous soit parvenu dans son intégralité[2]. Composé vers la moitié du XII[e] siècle, il est transmis par un seul manuscrit (Tours, Bibliothèque municipale, ms. n° 927, cc. 20*r*–

[*] Università degli Studi di Genova, Italia (maurasonia.barillari@unige.it).

[1] Alfred Jeanroy a été parmi les premiers à lui donner ce titre lorsqu'il l'a traduit dans Jeanroy 1937.

[2] En fait, de l'*Auto de los Reyes Magos*, dont les caractéristiques linguistiques permettent de situer sa composition à peu près à la même époque, nous n'avons reçu qu'un fragment de 147 vers. Cf. Bertolucci, Alvar, Asperti 1999 : 150–152.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

40*r*)[3] datable du deuxième quart du XIII[e] siècle[4], résultat de l'assemblage de deux unités distinctes, formées respectivement par les cc. 1–46 (acéphales) et 47–229.

Tout en contenant des compositions pour la plus-part oitaniques – notamment anglo-normands[5] – il a été transcrit dans le sud-est de la France[6] par des copistes de langue provençale, comme le suggère dans la première partie du manuscrit la rime[7] *hahan : pan* (au lieu de *pain*)[8] dans les vv. 435–436 du *Jeu,* la graphie *tarzera* plutôt que *tardera*[9] dans les vv. 558 e 918 du même texte, et encore la confusion/assimilation des substantifs *cuer* < COR e *cors* < CORPUS[10]. De même, dans la deuxième partie le mot français *coq* corrige un précédent *gal*, provençal, fruit évident d'une traduction improvisée et instinctive de l'écrivain (cf. Aebischer 1964 : 14–15 ; et Noomen 1971 : 6).

Un autre indice de sa provenance nous est fourni par la nature du support d'écriture : toutes les deux les parties se composent de feuillets de papier en fibre de coton[11] dont l'origine hispano-arabe[12] est confirmée par l'absence de filigranes, par le fait qu'ils ne sont pas vergés, ainsi que par la trituration grossière des longs filaments de lin, de chanvre ou de guenilles dont ils sont produits, et enfin par un couchage très accentuée qui a certainement facilité la conservation des cahiers[13].

[3] J'ai eu la chance d'analyser le manuscrit en 2008 pour préparer mon édition critique du texte : Barillari 2010.

[4] Sa datation a été longtemps débattue : selon Luzarche la première partie aurait été rédigée dans la seconde moitié du XII[e] siècle (opinion partagée par Foerster), la seconde au début du XIII[e] siècle ; Delisle et Dorange indiquent le terme *post quem* à la moitié du XIII[e] siècle ; Marichal et Gachet – s'appuyant sur la nature du support d'écriture – fixent définitivement la date au deuxième quart du XIII[e]. Cf. Aebischer 1964 : 14.

[5] Font exception un drame liturgique *de Resurrectione* (acéphale) et une série d'hymnes célébrant la Vierge ou la Résurrection, l'un et les autres en latin. Il faut y ajouter les quatre premières strophes de l'*Épître farcie de s. Etienne*, en provençal, transcrites par une main un peu plus tardive dans l'espace laissé libre en bas du dernier texte du manuscrit.

[6] Et là il y est resté, conservé dans la bibliothèque du château de Sault-en-Provence, jusqu'au XVII[e] siècle, quand la famille des Agouts qui en était propriétaire s'est éteinte et leur patrimoine libraire est d'abord passé à la famille Créqui, puis à la famille Villery qui enfin l'a vendu au monastère de Marmoutier en 1716. Cf. Aymard 1940.

[7] L'hypothèse que son extenseur vivait loin des régions du nord au point de n'avoir aucune notion de leur toponymie est soutenue par la double récurrence de la forme erronée *mannetica* en lieu de *nannetica* dans l'hymne pour l'installation d'un nouvel évêque à Nantes (*O sedes apostolica* : c. 14).

[8] En fait *hahan* (dont la variante graphique *ahain* est attestée) peut rimer avec *pain* dans la prononciation de l'ancien français mais pas dans celle provençale. On suppose la dérivation de *hahan* (déverbal) du lat. *AFANNARE, postulée à la lumière du prov. *afanar*.

[9] Il est à remarquer que le passage de D et du groupe DR (primaire et secondaire) intervocaliques à *z* est une caractéristique du provençal depuis une époque ancienne.

[10] En raison de l'homophonie substantielle des issues provençales de COR > *cor* et CORPUS > *cors*. En effet, dans le *Jeu*, *cors* apparaît avec la signification de 'corps' dans les vv. 19 et 900 et avec celui de 'coeur' dans le v. 28.

[11] Il s'agit en fait du plus ancien manuscrit vernaculaire Oitanien écrit sur papier qui nous soit parvenu.

[12] Il faut rappeler qu'à l'époque de nos deux manuscrits l'utilisation du papier dans le domaine du livre était tout à fait exceptionnel pour l'Occident chrétien, qui a progressivement appris les techniques de fabrication papetière des Arabes vivants dans la péninsule ibérique.

[13] Cf. Gachet 1938 : 6. L'examen minutieux que Gachet a effectué sur le manuscrit est de grande importance car il est antérieur aux travaux de restauration du code, suite auxquels certaines données enregistrées par le savant ne sont plus vérifiables.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

À ce niveau chronologique les raisons pouvant motiver la transcription de deux syllogues en langue d'oïl par des clercs occitans doivent être vraisemblablement recherchées dans l'intense action de catéchèse menée par l'Église dans les régions encore bouleversées par la campagne anti-cathare, campagne visée tant à tempérer la foi des envahisseurs du nord appelés à restaurer l'orthodoxie qu'à contrer les 'erreurs' de ceux qui adhéraient encore plus ou moins ouvertement au credo (ou à la morale) professé par les 'bons chrétiens'[14].

Car si d'un côté la 'croisade'[15] menée par Louis VIII avait réussi à assurer à la couronne de France la domination du Languedoc, de l'autre elle n'était pas parvenue à éradiquer l'hérésie, un objectif atteint seulement dans les décennies suivantes grâce à une intense activité de prédication et une répandue pratique inquisitoire désormais confiées surtout aux Ordres des Prêcheurs[16]. Cette offensive militaire fut suivie donc par un autre genre d'offensive, plus efficace, 'culturelle' : en 1229, l'année où fut signé le Traité de Paris qui mit fin au conflit, une université fut ouverte à Toulouse auprès du couvent dominicain. Parmi les *magistri* appelés surtout de Paris à y enseigner, se distinguent le cistercien Hélinand de Froidmont, Jean de Garlande et le dominicain Roland de Crémone. Ils quittèrent toutefois la ville après quelques années seulement, découragés par un environnement farouchement hostile[17].

Il est difficile d'établir si l'antigraphe anglo-normand[18] du *Jeu* était arrivé dans les terres du Midi à cette période-là[19] ou bien auparavant, quand les Plantagenets – peut-être Jean, ou Henri III[20]– y régnaient, une époque où les relations entre cette zone géographique et l'Angleterre étaient particulièrement intense. Il est certain, cependant, que les textes contenus dans la première section du manuscrit[21], en raison de leur caractère purement liturgique[22], bien se prêtent à fournir une aide en fonction parénétique aux pratiques de culte. C'est surtout la présence de trois hymnes à plaider en faveur de son origine et son utilisation dans la sphère ecclésiastique, et non monastique : il s'agit de *Jam ver exoritur*, célébrant l'arrivée du printemps et la résurrection du Christ, *O sedes apostolica*, saluant

[14] Ainsi se dénommaient eux-mêmes ceux que les inquisiteurs appelaient les cathares.

[15] En vérité, nous ne pouvons pas parler de croisade au sens propre puisque l'appel papal ne faisait aucune mention du pèlerinage pénitentiel mais surtout il ne visait pas à la libération de la Terre Sainte : ce n'est pas par hasard si dans les canons du III^{e} et IV^{e} concile de Latran la lutte contre l'hérésie est traitée séparément de la *peregrinatio in armis* à Jérusalem. Cf. Demurger 2010 : 128.

[16] En 1233 Grégoire IX a en effet institué une inquisition 'monastique' déléguée à l'Ordre dominicain, en complément de celle épiscopale et celle séculière. Cf. Roquebert 2002 : 320.

[17] À ce propos voir Delaruelle 1953 : 355–374.

[18] La forte présence d'orthographes anglo-normandes – face à la moindre incidence des franciennes – suggère en effet non seulement que l'œuvre a été copiée plusieurs fois sur le territoire insulaire, mais aussi qu'elle y a été composée.

[19] Rimes comme *joie* : *poie* : *oie* : *afoloie* (vv. 57–60) sont témoins de ses transcriptions dans la zone continentale.

[20] Telle est l'opinion de Paul Studer. Studer 1918 : XXXIV.

[21] En l'occurrence, en dehors du *Jeu* : un drame liturgique *de Resurrectione* (acéphale), 33 hymnes – l'un et les autres accompagnés d'une notation musicale – et *Les quinze signes du Jugement dernier*, un *dit* de 362 vers (couplets d'octosyllabes) où sont évoqués les signes précédant la fin du monde et le Jugement dernier.

[22] Exception faite pour *Les quinze signes du Jugement dernier* seulement.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

l'installation d'un nouvel évêque à Nantes, et *Ve mundo a scandalis*, sur l'injustice des exactions à l'égard du clergé[23].

La fonction subsidiaire à l'exercice de l'office sacerdotal reconnue comme le trait dominant de ce petit recueil de textes se reflète dans les caractéristiques matérielles du manuscrit. Rédigé sur un matériel 'pauvre' et périssable tel qu'était le papier de l'époque, de petite taille, par conséquent maniable et facilement transportable, écrit en une *littera textualis currens* véloce, irrégulière et plutôt négligée, il est évident qu'il a été conçu et exécuté pour en faire un instrument d'utilisation courante, confortable et pratique en vue de l'activité itinérante de son propriétaire, qui vraisemblablement fut aussi son rédacteur.

2. Les notes pour le 'régisseur'

Par convention, on subdivise le *Jeu d'Adam* en trois parties sur la base des critères thématiques et de contenu : l'histoire d'Adam et Ève jusqu'à l'expulsion du paradis terrestre et leur bref séjour sur la terre (la partie la plus longue, contemplant 591 vers sur un total de 944 ; vv. 1–590), celui de Caïn et Abel (très courte, 154 vers seulement ; vv. 591–744), et l'*Ordo prophetarum*, composé de 200 vers (vv. 745–944) scandés par l'apparition sur la scène de onze prophètes[24] qui annoncent la prochaine venue du Christ juste avant d'être traînés à l'enfer l'un après l'autre par les démons[25].

La particularité qui mieux caractérise le *Jeu d'Adam* est sans aucun doute son complexe apparat de didascalies en latin destinées à régir scrupuleusement la mise en scène. En premier lieu elles prennent en considération la scénographie, décrivant avec précision les deux *mansiones* plus importantes sur le plan sémantique : d'un côté le paradis terrestre, entouré de rideaux de tissu précieux et orné d'une délicieuse verdure avec des fleurs parfumées et des arbres pleins de fruits, y compris celui interdit, de l'autre l'enfer d'où s'élève une grande fumée et un grand vacarme, faisant allusion à l'usuelle panoplie démoniaque utilisée pour infliger des supplices douloureux aux damnés[26].

Nous pouvons relever une précision similaire en ce qui concerne les coutumes : *Salvator*, nommé en suite *Figura*, est vêtu d'une dalmatique[27] – donc

[23] Des chants qui selon Léopold Delisle conduisent plus précisément dans le domaine des *scholae.* Delisle 1873 : 92.

[24] Il s'agit d'Abraham, Moïse, Aaron, David, Salomon, Balaam (ou son ânesse plutôt), Daniel, Habacuc, Jérémie, Isaïe (prononçant deux prophéties), Nabuchodonosor.

[25] Prescription manifestement exprimé pour les deux prophètes inaugurant le défilé mais prévue pour tous, comme le suggère la didascalie suivante précisant – conformément à une pratique habituelle pour les *Ordines* liturgiques – « similiter omnes prophetae » pour indiquer que ce qui a été dit mais pas répété s'applique également aux scènes successives.

[26] Une analogue attention aux décors scéniques n'est portée ni pour ce qui regarde le paradis céleste ni la 'terre', le premier étant identifié par le nom *ecclesia*, qui ne nécessite pas de clarification supplémentaire, la seconde étant qualifiée à travers quelques éléments essentiels de la syntaxe de la représentation : les ronces plantées par le diable dans les champs semés par Adam et Eve ; les « duo magni lapides » prêts à accueillir, comme des autels, les offrandes de Caïn et Abel ; le *scamnum* sur lequel certains prophètes s'assoient.

[27] En ce qui concerne les valeurs symboliques attribuées à la dalmatique, il peut être intéressant de noter qu'elle est portée par Ecclesia figurant dans la *Déposition* de Benedetto Antelami dans le transept

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

comme un évêque – sur laquelle, après la chute, est mise une étole[28], un vêtement utilisé dans le sacrement de la confession que d'habitude l'officiant porte sous ses autres parements, excepté dans les périodes de pénitence comme le Carême et l'Avent. Adam se présente avec une *tunica rubea*[29] qu'après avoir commis le péché il change avec des vêtements pauvres en feuilles de figuier. Caïn est également vêtu de rouge, peut-être pour souligner qu'il est l'aîné, tandis qu'Ève, l'ange[30] et Abel portent des vestes blanches. Enfin, les prophètes se distinguent chacun par leurs propres attributs : Abraham a une barbe épaisse et des vêtements amples, Moïse a dans ses mains les tables de la loi, Aaron est vêtu d'habits épiscopaux et porte une verge fleurie d'où pend un fruit, David est orné d'insignes royales et d'un diadème...

Mais l'aspect peut-être plus intéressant du point de vue de la pratique de la récitation est la méticuleuse attention accordée aux méthodes d'interprétation des 'acteurs'[31], en commençant par une définition exacte des temps de l'action : au début, il est souligné comment Adam devrait être « bene instructus, quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox aud nimis tardus » ; le personnage de *Figura* fait son entrée après le meurtre d'Abel, mais avant de commencer à parler il doit attendre que le chœur ait fini de chanter (« interim ab ecclesia veniet Figura ad Chaym et postquam chorus finierit responsorium . . . dicet ei ») ; et expressions telles que *interea, vicissim, facta aliquantula mora, diucius, nondum, statim, interim, aliquantulum, sepius, postquam, modico facto intervallo,* règlent avec maestria la succession des gestes des personnages, gestes qui doivent être « convenientes rei de qua loquuntur », et *competentes,* pour refléter fidèlement les mots prononcés et les concepts véhiculés par ces derniers.

Avec ce même soin les didascalies définissent la dislocation spatiale des protagonistes (*propius, demissiori, aliquantulum remota, remotus*...) et les modalités de l'action scénique, qui trouvent une codification adéquate dans la succession d'adverbes, adjectifs, participes, prédicats, propre à désigner les postures (*vultu demisso, non erecti, aliquantulum curvati, incurvati, versa facie, caput inclinans*...) et les états d'âme : *attencius, honeste, hilaris, gaudens, tristis, leto vultu, diligenter, moleste ferens, multum tristes, minaci vultu, tristes et confusi, fatigati, flebiliter, cum magna indignatione, gaudentes, blande, amicabiliter, quasi subsannans, micius,*

de la cathédrale de Parme. Un détail d'autant plus substantiel car l'œuvre datée 1178 est plus ou moins contemporaine au *Jeu*.

[28] Quant à la signification de l'utilisation de ces deux vêtements liturgiques pour identifier *Figura* par rapport aux valeurs parénétiques du *Jeu* cf. Justice 1987 : 861–862 et Muir 1973 : 38.

[29] Une couleur pouvant faire allusion au rouge de la terre utilisée pour le modeler, conformément à l'étymologie associée à son nom à partir de la définition donnée par saint Jérôme dans le *Liber de nominibus hebraicis* : « Adam, homo, sive terrenus, aut indigena, vel terra rubra ».

[30] À vrai dire le texte dit que l'ange est « albis indutus », une leçon qui pose la question de savoir si *vestibus* doit être considéré implicite ou omis par négligence ; ou bien si ces mots sont le résultat d'une transcription incorrecte de « alba indutus », 'habillé d'une aube', la veste blanche portée par les prêtres, les diacres et sous-diacres en dessous des autres ornements sacerdotaux, et également par les anges dans de nombreuses pièces liturgiques pour souligner leur appartenance céleste.

[31] Il ne faut pas oublier que nos connaissances de la pratique des acteurs au Moyen Âge sont très limitées, et que les témoignages à cet égard sont pauvres et tardifs. Et les études qui lui sont consacrées sont tout aussi rares et épisodiques : Petit de Julleville 1885, Dominguez 2007, Bouhaïk-Gironès 2010 : 107–125.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

quasi placuerit, torvum vultum, callide, quasi furibundus, minacem, iratus, alta voce, simulans dolorem, admiracione simulans et timorem[32].

En particulier, l'annotation qui comparait dans la didascalie liminaire est remarquable, car elle est chargée d'implications théoriques : « in rithmis nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient et dicantur seriatim que dicenda sunt ». Une annotation indiquant la centralité attribuée au texte écrit à la base de la mise en scène : en effet – bien qu'il soit en langue vernaculaire – on lui reconnaît indirectement un haut degré d'autorité, autorité en quelque sorte proche de celle des Saintes Écritures dont il s'inspire. Aussi, et par conséquent, ces directives marquent l'importance donnée à la récitation, considérée un moyen essentiel pour rendre la compréhension et l'assimilation de ses contenus plus facile au public.

3. L'*ars punctuandi*

Dans cette perspective, le zèle prodigué dans la tentative de régler la diction avec une utilisation étendue et avisée des signes de ponctuation[33] revêt une importance particulière. Une utilisation qui, compte tenu de la datation du code, est suffisamment diversifié car elle inclue le *punctus planus*, placé aussi bien au pied de la lettre qu'en position médiane, la *virgula* (´), le *punctus elevatus* (.´), et le *punctus interrogativus* (deux points surmontés d'une ou deux *virgulae*, parfois liées entre elles). En ce qui concerne le rôle joué par ces signes, on notera qu'il dépend aussi des caractéristiques de la mise en page (cf. *infra*, §4) : dans les feuillets où une *scriptio continua* est adoptée (20*r*-25*r*), le *punctus planus*, ici employé souvent en alternance avec la *virgula*[34] pour les majuscules abrégées, remplit, ainsi que le *punctus elevatus*[35], une fonction principalement métrique[36] ; par contre dans les cas où les versets sont en colonne il y a très peu d'occurrences. Tandis que dans la prose des didascalies il revête une fonctionnalité syntaxique en tant de démarqueur des propositions ou des syntagmes.

Le recours réitéré au *punctus interrogativus* est très important car il apparaît 65 fois, dont 48 dans des phrases où une question est posée : « sire ? » (v. 1), « estas tu bien ? » (v. 114), « e moi que chalt ? » (v. 117), «por quei non ? » (v. 118), « voldras l'oïr ? » (v. 126), « creras me tu ? » (v. 131), «del tut en tut ? » (v. 132), « de quel chose ? » (v. 133), « criens le tu tant ? » (v. 135), « que te poet faire ? » (v. 137), « n'es tu en gloire ? » (v. 140), « quel est cist grant trespassement ? » (v. 143), « li quels est ço ? » (v. 151), « veez le tu la ? » (v. 151), « sez tu por quoi ? » (v. 153), « e jo en quei ? » (v. 160), « creras me tu ? » (v. 169), « nel feras ? » (v. 171),

[32] En ce sens, on peut dire que l'auteur du *Jeu* préfigure déjà les préceptes sur la récitation formulés par Geoffrey de Vinsauf dans sa *Poetria nova* (1210) où il affirme que l'acteur doit imiter, ou mieux, interpréter les sentiments du texte de la pièce.

[33] Sur l'utilisation des signes de ponctuation dans les manuscrits vernaculaires médiévaux – en particulier provençaux et oitaniques – je renvoi à Careri 2008, Careri 1992, Careri 1986. Voir aussi Lavrentiev 2007.

[34] Utilisé également dans les didascalies pour signaler l'aller à la ligne en cas de division du mot.

[35] Avec une différence significative : si tous les deux sont présents le *punctus planus* marque principalement la fin de la période, alors que le *punctus elevatus* marque la fin de la proposition.

[36] Exception faites pour les points signalant la fin de la réplique d'un personnage, dans les cas où elle termine au milieu de la ligne.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

« Adam, que fais ? » (v. 173), « changeras tun sens ? » (v. 173), « es tu encore en fol porpens ? » (v. 175), « ne munteras james plus halt ? » (v. 180), « altre honor ne te voldra atraire ? » (v. 186), « e jo coment ? » (v. 197), « et tu pur quoi ? » (v. 206), « orras me tu ? » (v. 213), « celeras m'en ? » (v. 215), « quel savor a ? » (v. 252), « est tel li fruiz ? » (v. 259), « ne me crerras ? » (v. 262), « e tu coment ? » (v. 282), « est il tant bon ? » (v. 295), « dont me vendra iloc aïe ? » (v. 336), « por quei nel arst, e moi oscist ? » (v. 364), « e tu por quoi ? » (v. 400), « cum l'as tu ja si tost perdue ? » (v. 447), « ore di de quoi ? » (v. 624), « quoi offriras tu ? » (v. 643), « fras le tu ensi ? » (v. 661), « por quoi ? » (v. 668), « sui jo mesfait ? » (v. 681), « dis tu que non ? » (v. 683), « por quoi ? » (v. 698), « u est ton frere Abel ? » (v. 723), « en livre est escrit ? » (v. 891), « e tu coment ? » (v. 893), « sui jo donc malades ? » (v. 903), « nonne misimus tres pueros in fornace ligatos ? » (la première réplique prononcée par Nabuchodonosor).

Dans 13 autres cas, le *punctus interrogativus* signale une intonation exclamative[37] : « Adam ! » (v. 81), « jol toi comand por maindre e por garder ! » (v. 85), « si frai bien ! » (v. 213), « por ço fait bon traire a toi » (v. 235), « primes le pren e a Adam le done ! » (v. 263), « nel laisser mais venir sor toi ! » (v. 287), « manjue, Adam. Ne sez que est ! » (v. 293), « manjue, ten ! » (v. 299), « tel vergoine ai jo, sire, de toi ! » (v. 399), « le fruit manjas, dunt jo t'oi dit ! » (v. 413), « la femme que tu me donas ! » (v. 417), « ço est de ton pru ! » (v. 625), « tant m'est plus bel ! » (v. 625), « or en vien donc, bon le fras ! » (v. 674), « trop te faïs de Deu privé ! » (v. 699), « jo sai bien, tu l'as occis ! » (v. 732). Et dans un seul cas (v. 209), dans un des feuillets où la *scriptio continua* est adopté, il a la simple fonction de séparer deux vers.

Au contraire, si les octosyllabes sont en colonne le *punctus elevatus* semble assumer un rôle équivalent à celui du *punctus interrogativus*, c'est-à-dire utilisé avec une valeur interrogative ou exclamative (« tot tens poez vivre si tu tiens mon sermon ! », v. 51[38], « e tu por quoi ? », v. 400 ; « por quei trespassas mon devé ? », v. 403 ; « cum l'as tu ja si tost perdue ? », v. 447 ; « as tu fait gain ou perte ? », v. 449) et exclamative (« n'en serrai trait por home né ! », v. 377 ; « or te voi mult triste e morne ! », v. 397 ; « jo de mon blé ! », v. 649), similairement à ce qu'il se passe avec les deux points superposés (« certes non sui ! », v. 683 ; « e jo coment ? », v. 685 ; « est ço fable ou prophecie ? », v. 884.

Bien que la récurrence du *punctus interrogativus* ne couvre pas tous les cas présentant une question ou une exclamation, son utilisation presque exclusive dans de telles circonstances, et surtout concurremment avec un échange serré de répliques très courtes[39], suggère qu'il peut – ainsi que le *punctus elevatus* et les deux points – être interprété comme un expédient graphique pour indiquer un changement dans le timbre ou la pose vocal lors de la lecture à haute voix (comme on le rencontre dans de nombreux textes ecclésiastiques destinés à une lecture publique), coïncidant dans

[37] L'utilisation du même signe pour identifier soit les phrases interrogatives que celles exclamatives est notée également par Maria Careri (Careri 2008 : 231, Careri 1986 : 33).

[38] Dans ce cas seulement le *punctus elevatus* est répété deux fois.

[39] Notons que dans l'*Ordo prophetarum* le *punctus interrogativus* ne comparaît qu'une fois – si nous excluons la susmentionnée réplique latine de Nabuchodonosor – dans le seul dialogue présent, là où Isaïe s'oppose au Judeus.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

ce cas avec la récitation théâtrale. Un expédient graphique dont la fréquence est motivée tant par la nécessité de suggérer l'intonation plus appropriée à des énoncés sous forme de discours direct[40], que par le caractère 'paraliturgique'[41] du *Jeu*, qui est basé sur des besoins réels de la mise en scène sans jamais abdiquer à son but parénétique et édifiant.

En fait, nous devons tenir compte que l'utilisation du *punctus interrogativus* dans la pratique de l'écriture est attribuable aux innovations introduites dans les textes liturgiques à partir de la deuxième moitié du VIII[e] siècle par les scribes qui associent aux *distinctiones* traditionnelles des nouvelles *positurae* ayant des valeurs similaires aux signes 'éco-phonétiques' présents dans les manuscrits hébreux et byzantins de l'époque[42]. Le système des *positurae*, essentiellement propre à la culture monastique, rayonnait depuis la cour carolingienne et s'affirmait en allant de pair avec la diffusion de l'ordre cistercien en tant qu'aide à la pratique liturgique et à la lecture à haute voix en raison de sa capacité de faciliter une compréhension plus immédiate des lecteurs ainsi que la fruition orale des textes de la part de l'auditoire (Parkes 2012 : 40). Une capacité qui s'adapte bien à la récitation théâtrale combinée avec des intentions parénétiques et didactiques, parvenant à guider scrupuleusement son exécution afin de demeurer étroitement adhérente à la dictée la signification originelle de l'œuvre.

4. La mise en page

Le manuscrit est écrit sur une seule colonne, le miroir d'écriture est de 130x80 mm. et comprend 27–29 lignes par page. Nous y trouvons des traces du réglage, exécuté à la pointe sèche. Comme on a dit auparavant le *Jeu* commence approximativement au milieu de la c. 20*r*, en occupant les 17 dernières lignes[43], et jusqu'à un tiers de la c. 25*v* les vers sont écrits l'un après l'autre, comme s'il s'agissait d'un texte en prose, séparés par un signe de ponctuation. Cela est peut-être dû au fait que le copiste avait initialement reproduit le type de rédaction adopté par un antigraphe anglo-normand et en suite il l'a abandonné pour suivre ses conventions habituelles, basées sur la transcription de textes poétiques (cf. van Emden 1996 : V, et Legge 1963 : 312–313). Il est cependant plus probable que la raison de cela réside dans la nécessité d'adopter une distribution du texte facilitant la lecture en vue de la récitation.

À cet égard, il convient de noter que le passage aux vers alignés dans une colonne au début de la c. 25*v* enregistre une curieuse anomalie : si pour les trois premières lignes, en prose car faisant partie d'une didascalie, la *scriptio continua* est normalement adopté – comme dans toutes les autres didascalies –, les deux lignes successives, bien qu'elles soient la dernière partie de la même didascalie, n'occupent

[40] Voir la minutieuse enquête menée à cet égard sur les manuscrits d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes : Gasparri, Hasenhor, Ruby 1993.

[41] Définition proposée par Roger Dragonetti et adoptée par Rosanna Brusegan : cf. Brusegan 1980 : 80.

[42] Cf. Parkes 2012 : 35–36. Les plus anciens exemples de *punctus interrogativus* se trouvent dans les manuscrits copiés à Corbie à l'époque de l'abbé Maurdramme (772–781) : Vezin 1980 : 181–196.

[43] Immédiatement après le dernier des 30 hymnes latins transcrits dans les cartes précédentes, tous avec la notation musicale : *Vinea meam plantavi*, dont la dernière partie occupe les huit premières lignes du feuillet.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

pas toute la largeur du miroir d'écriture mais uniquement la longueur équivalente à celle des octosyllabes suivants. Cette scansion n'est pas accidentelle mais le résultat d'un choix délibéré de l'extenseur. Cela paraît être confirmé par la segmentation du dernier mot (« in | cipiens ») avant de passer à la ligne suivante malgré qu'il y eût suffisamment de place pour le terminer sans aller à la ligne (« maxi | mum simulans dolorem in | cipiens lamentacionem suam ») : une sorte d'indicateur de sa décision de donner aux pages une physionomie plus adéquate possible pour l'utilisation sur la scène. Ou, si vous voulez, le résultat concret et instinctif marquant l'urgence de cette décision qui anticipe la nécessité de la mettre en pratique avec le début de la lamentation d'Adam, peut-être dictée par l'extrême longueur de cette réplique composée de deux parties – l'une sous forme de monologue (vv. 315–357), l'autre adressé à Eve (vv. 357–386) – séparée par la didascalie « tunc aspiciet Evam uxorem suam et dicet » (c. 26*r*).

L'hésitation qui accompagne ce passage se retrouve également à la c. 27*r* où, contrairement au cas examiné ci-dessus, la réplique de *Figura*, précédée par la rubrique .f., (« Adam ubi es », premier hémistiche du v. 388), est incorporée dans les deux didascalies qui la précèdent et la suivent respectivement. Le deuxième hémistiche, qui constitue la réponse d'Adam, est écrit au contraire sur une nouvelle ligne, comme dans la majorité des cas où l'octosyllabe est brisé par une didascalie (comme le v. 357 susmentionné) ou par une rubrique contenant les répliques (ou parties de répliques) de deux personnages différents.

La c. 27*r* est également le premier feuillet où le scribe adopte la solution d'insérer dans la marge de droite les rubriques nécessaires pour comprendre qui doit prononcer la réplique en l'absence d'une didascalie le spécifiant (que ce soit le nom *per extenso* ou la seule initiale) ; une solution certainement suggérée ou induite par la mise en colonne des vers. La décision de les placer à droite, détachés nettement des vers, est aussi attribuable à la volonté de rendre la scansion des dialogues immédiatement perceptible, également du point de vue du simple impact visuel, facilitant l'identification en un coup d'œil du début et de la fin de chaque rôle en séquence, au profit d'une diction moins hésitante et d'une représentation plus fluide.

Il semblerait également que ces mêmes exigences impliquent le positionnement des rubriques en correspondance du vers qui précède celui auquel elles se réfèrent : l'anticipation de la rubrique, bien en évidence à la fin du feuillet, signale clairement la fin d'une réplique tout en indiquant avec la même clarté le personnage devant prononcer la suivante avant que les yeux parviennent à la lire. Une mise en page destinée sans aucun doute à faciliter la tâche du meneur de jeu[44], supposé qu'à cette hauteur chronologique elle pourrait être similaire au rôle joué par la figure apparaissant sur la scène du *Martyre de Sainte-Appoline* dans la célèbre enluminure des *Heures d'Etienne Chevalier* (1461) (cf. Domínguez 2004 : 468–505) : un homme portant une longue veste qui tient dans sa main gauche le livre de scène et dans sa main droite la baguette utilisée pour diriger la représentation (cf. Rey-Flaud 1980 : 27–33).

[44] J'utilise cette expression en termes conventionnels pour désigner qui au Moyen Âge était chargé de mettre en scène un texte théâtral et guider son exécution. Sur la validité historique et lexicale de cette locution, dont l'utilisation répandue remonte à Gustave Cohen (Cohen 1906), voir Kipling 2006 : 29–130.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

Le placement marginal des rubriques présente cependant une exception manifeste au bas de la c. 32*r :* à la fin d'une brève didascalie (« iterum alloquatur Abel fratrem suum Chaim | qui micius solito respondit dicet | Abel ») où le nom d'Abel, excédant le miroir d'écriture, est écrit sur le côté droit de la ligne suivante – donc de manière conforme à la pratique décrite précédemment et non à la coutume partout adoptée quant aux didascalies[45] – les deux brèves répliques et les rubriques respectives se succèdent sans couture (« Chaim, bel frere, entent | a moi. Chaim. Volentiers ore di de | quoi :´ Abel » ; vv. 623–624)[46].

À cette double anomalie – un nom appartenant à une didascalie traitée comme s'il s'agissait d'une rubrique à part et l'utilisation de la *scripta continua* pour deux vers incorporant les rubriques – il s'en ajoute une troisième, c'est à dire la rubrique finale (« Abel ») qui est placé +e à la fin de la réplique de Caïn laissant les restants deux tiers de la ligne vides, et qui fait référence au premier hémistiche de l'octosyllabe écrit régulièrement à la ligne de la page suivante. En fin de compte, c'est comme si le scribe avait traité les vv. 623–624 comme faisant partie de la didascalie précédente, dévoilant une sorte d'indécision sur la mise en page à adopter, une indécision alimentée peut-être aussi par le fait qu'à partir de la c. 30*r* les répliques sont en décasyllabes[47], et par conséquent elles occupent le miroir d'écriture presque entièrement comme pour le cas des didascalies.

Ces anomalies suggèrent que la solution consistant à positionner les rubriques au bord de la page a été conçue et introduite par le rédacteur du manuscrit face à un antigraphe qui ne le prévoyait pas : un expédient efficace qui, comme la mise en colonne des vers, vise à rendre le manuscrit plus approprié à une mise en scène du texte effective. Elles fournissent donc un indice du rôle joué par le rédacteur quant à la transmission de l'œuvre et elles font entrevoir son individualité culturelle : il ne s'agit pas d'un simple copiste mais plutôt d'une figure qui était bien consciente des problèmes relatifs à la représentation scénique.

[45] Selon laquelle le nom Abel aurait dû être écrit à droite sur la ligne suivante, en laissant vide la partie restante de la ligne et en allant de nouveau à la ligne avec le vers de la réplique qu'il prononce.

[46] Aller à la ligne après « entent », donc avant de la fin de l'octosyllabe ; cela est motivé par la présence du nom « Abel » sur la marge de droite limitant la largeur utilisable de la ligne.

[47] Rappelons-nous que le *Jeu d'Adam* est principalement composé par de couplets d'octosyllabes, auxquels s'alternent des passages en quatrains de décasyllabes monorimes, en l'espèce les vv. 49–116, 461–472 et 519–622, pour un total de 184 vers correspondant à un peu plus de 18% du texte. L'utilisation du décasyllabe a la fonction de donner un ton particulièrement solennel aux mots scandés sur son rythme : cf. Gregory 1963 : 536–537, et Buckbee 1977 : 30.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

Bibliographie

Aebischer 1964 : Paul Aebischer (publ. par), *Le Mystère d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, Genève – Paris, Droz – Minard.

Aymard 1940 : André Aymard, *Une collection de manuscrits vendue à Toulouse en 1716*, in « Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France », 3e série, 4, p. 72–75.

Barillari 2010 : Sonia Maura Barillari, *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro*, Roma, Carocci.

Bertolucci, Alvar, Asperti 1999 : Valeria Bertolucci, Carlos Alvar, Stefano Asperti, *Le letterature medievali romanze d'area iberica*, Roma – Bari, Laterza.

Bouhaïk-Gironès 2010 : Marie Bouhaïk-Gironès, *Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge?*, in « Médiévales », 59, p. 107–125.

Brusegan 1980 : Rosanna Brusegan, *Verità e finzione nel « Jeu d'Adam »*, in « Cultura neolatina », 40, p. 79–102.

Buckbee 1977 : Edward J. Buckbee, *The Jeu d'Adam as Ordo representacionis Evae: truth and dramatic consequences*, in « Medioevo romanzo », 4, p. 19–34.

Careri 2008 : Maria Careri, *Manoscritti provenzali e francesi. Dalle origini alla fine del XIII secolo*, in Bice Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*. Roma – Bari, Laterza, p. 213–232.

Careri 1992 : Maria Careri, *L'interpunzione nella tradizione manoscritta delle biografie trobadoriche*, in Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi (a cura di), *Storia e teoria dell'interpunzione*. Roma, Bulzoni, p. 3–38.

Careri 1986 : Maria Careri, *Interpunzione, manoscritti e testo. Esempi da manoscritti medievali*, in « Cultura neolatina », 46, p. 23–41.

Cohen 1906 : Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, Champion.

Delaruelle 1953 : Étienne Delaruelle, *Les papes, les dominicains et la Faculté de Théologie de Toulouse aux XIIIe et XIVe siècles*, in « Annales du Midi », 65/23, p. 355–374.

Delisle 1873 : Léopold Delisle, *Note sur le ms. de Tours renfermant des drames liturgiques et des légendes pieuses en vers français*, in « Romania », 5, p. 91–95.

Demurger 2010 : Alain Demurger, *Crociate e crociati nel medioevo*, Milano, Garzanti [éd. or.: Paris, Flammarion, 2006].

Dominguez 2007 : Véronique Dominguez, *La scène et la croix: Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIVe-XVIe siècles)*, Turnhout, Brepols.

Domínguez 2004 : Véronique Domínguez, *La scène et l'enluminure. L'Apolline de Jean Fouquet dans le livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, in « Romania », p. 468–505.

Gachet 1938 : Henri Gachet, *Six siècles d'histoire du papier*, in « Courrier graphique », 14 avril, p. 3–9.

Gasparri, Hasenhor, Ruby 1993 : Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr, Christine Ruby, *De l'écriture à la lecture: réflexions sur les manuscrits d'« Erec et Enide »*, in K. Busby (ed. by), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, I, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, p. 97–148.

Gregory 1963 : J.B.E. Gregory, *A note on lines 113–122. "Le Mystère d'Adam"*, in « Modern language notes », 78/5, p. 536–537.

Jeanroy 1937: Alfred Jeanroy, *Le théatre religieux en France du XIe au XIIIe siècle*, Paris, De Boccard.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)

Justice 1987 : Steven Justice, *The authority of ritual in the "Jeu d'Adam"*, in « Speculum », 62/4, p. 851–864.
Kipling 2006 : Gordon Kipling, *Le Régisseur toujours sur les planches: Gustave Cohen's construction of the medieval 'meneur de jeu'*, in « Medieval English theatre », 28, p. 29–130.
Lavrentiev 2007 : Alexei Lavrentiev (sous la dir. de), *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français. Punctuation, segmentation, graphies*, Chambéry, Université de Savoie.
Legge 1963 : Mary Dominica Legge, *Anglo-norman Literature and its background*, Oxford, Clarendon Press.
Muir 1973 : Lynette R. Muir, *Liturgy and drama in the anglo-norman Adam*, Oxford, Blackwell.
Noomen 1971 : Willem Noomen (publ. par), *Le Jeu d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, Paris, Champion.
Parkes 2012 : Malcolm Beckwith Parkes, *Pause and effect. An introduction to the history of punctuation in the West*, Farnham (Surrey), Ashgate [I ed. 1992].
Petit de Julleville 1885 : Louis Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Âge*. Paris, Librairie Léopold Cerf.
Rey-Flaud 1980 : Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, PUF.
Roquebert 2002 : Michel Roquebert, *Histoire des Cathares*, Paris, Perrin [I ed. 1999].
Studer 1918 : Paul Studer (ed. by), *"Le Mystère d'Adam". An anglo-norman drama of the twelfth century*, Manchester – London, Manchester University Press – Longmans, Green & Co.
van Emden 1996 : Wolfgang van Emden (ed. by), *Le Jeu d'Adam*, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch.
Vezin 1980 : Jean Vezin, *Le point d'interrogation, un élement de datation et de localisation des manuscrits. L'exemple de Saint-Denis au IX^e^ siècle*, in « Scriptorium », X34/2, p. 181–196.

The Manuscript of the *Jeu d'Adam* (Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. n° 927, cc. 20*r*–40*r*) in the Light of the Material Philology: Stage Directions, Punctuation, *Mise en Page*

The *Jeu d'Adam* is the oldest theatrical text written in a vernacular language that has come down to us in its entirety. Composed around the mid-twelfth century, it has survived in only a single witness (Tours, Bibliothèque municipale, ms. n° 927, cc. 20r–40r) datable to the second quarter of the thirteenth century. The peculiarity that better characterizes the Jeu d'Adam is undoubtedly its large apparatus of Latin stage directions, aimed to regulate its staging scrupulously. The zeal lavished in the attempt to regulate diction by a pervasive and careful use of punctuation marks is very important. Considering the dating of the code, it appears sufficiently diversified, contemplating the *punctus planus*, placed both at the foot of the letter and in the middle position, the *virgula* (*˙*), the *punctus elevatus* (*.˙*) and the *punctus interrogativus* (two points with one or two virgulae on their top). The iterated use of the *punctus interrogativus* to indicate an interrogative or exclamatory intonation – extremely rare in the other manuscripts of the same time – is motivated both by the will to suggest in turn the appropriate intonation for the sentences in the form of direct speech, and by the 'paraliturgical' character of the Jeu, shaped by the concrete needs of the staging without however never abdicating its edifying purposes.

BDD-A31850 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 08:21:01 UTC)