

Le théâtre arrageois au XIII^e siècle (premières remarques)

L'on a déjà constaté, à la du XII^e siècle et au XIII^e siècle, la théâtralisation progressive de la littérature médiévale, en particulier à Arras avec des genres comme le fabliau, le jeu-parti, la pastourelle, les congés¹... C'est d'ailleurs en cette métropole que naît le Jeu dramatique, illustré par des œuvres aussi importantes que *le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, *Courtois d'Arras*, une pièce demeurée anonyme, et les deux jeux d'Adam de la Halle, *la Feuillée* et *Robin et Marion*. Sans doute faut-il y voir, pour une part, l'influence de deux institutions concurrentes, la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois, dite des Ardents, et le Puy d'Arras, foyers culturels et lieux d'échanges et de représentations². C'est à coup sûr un théâtre autonome au sein de la cité qui reflète les tensions inhérentes à la ville et « garde par bien des côtés des liens étroits, sociaux, psychologiques, spatiaux avec le milieu qui le suscite³ » : la société se regarde et se met on scène ; elle joue sa vie.

L'emploi du mot *jeu* par les auteurs n'est pas indifférent : il est à prendre dans tous les sens du terme, même si c'est la francisation du terme *ludus* par lequel les clercs désignaient le théâtre liturgique (*Ludus pascalis*, *Ludus super iconia sancti Nicolai*)⁴. Ce sont

1 — Voir Jean-Charles Payen, « L'aveu pudique de l'écriture dans les *Congés* de Jean Bodel, ou le charme discret de la bourgeoisie en face du malheur et de la pauvreté », *Mélanges de langue et de littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, 2 vol., Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 268.

2 — La dernière mise au point est celle, fort bien faite, de Rosanna Brusegan, « Arras e il mondo cittadino », *Lo Spazio letterario del Medioevo*, Rome, Salerno Editrice, 2001, p. 500-518.

3 — Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, C.N.R.S., 1975, p. 51.

4 — Thierry Revol, *Représentation du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Champion, 1999, p. 40-41.

des œuvres retorses, déroutantes, à plusieurs ententes, qui semblent se soustraire à toute formulation univoque, et marquent le refus de l'académisme, le réveil du jeu littéraire menacé d'étouffement ou de léthargie sous les poncifs des genres littéraires institués⁵. Le *jeu* a partie liée avec le comique sous toutes ses formes, gestuelle, verbale, psychologique, dans un théâtre (souvent en rond) qui se construit par et pour le groupe, d'autant que les jeux d'Adam ont des liens avec les fêtes des fous et du printemps. Il ne faut pas oublier que ce genre est né dans une métropole duelle, comportant deux parties antagonistes, la cité et la ville, dont nous verrons plus tard l'importance.

Un premier trait commun se profile dès qu'on tient compte de l'ensemble des pièces ; elles visent à déconstruire les œuvres et les genres anciens pour faire du nouveau, à casser les vieux moules pour modeler un vase entièrement neuf. Il est une image importante à peu près au milieu du *Jeu de la Feuillée*, aux vers 534-535 : le père du *dervé*, qui est aussi un double sauvage et violent d'Adam de la Halle et qui montre l'œuvre en son étrangeté, se plaint que son fils ait brisé deux cents de ses pots. Pour créer une langue nouvelle, il faut briser les anciens pots, puis, non pas en rassembler les tessons, mais en forger un nouveau. Adam l'a d'ailleurs annoncé dès le début de son jeu en reprenant, sous une forme proverbiale, la même image : *Encore pert il bien as tés quels li pos fu* (v. 11), c'est-à-dire ce que j'étais et que j'ai remis en question⁷.

Sur les fragments de l'ancienne littérature, il convient d'aller plus loin dans la création, dans la découverte d'un autre monde, inconnu, qui soit supérieur à l'ancien. Jean Bodel le suggère peut-être dans *Le Jeu de saint Nicolas* quand il répète le mot *oultre* dans un passage où les émirs sarrasins se présentent au roi qui les a convoqués (vers 350-383) : ne faut-il pas explorer les terres au-delà du monde connu (*oultre le Pré Noïron, oultre Grise Wallengue, oultre Mec, oultre l'Arbre Sec*) avancer dans un univers incertain, pour distiller l'*outrevin* (v. 658) « le supervin », la quintessence ou l'élixir de la poésie⁸ ?

D'une pièce à l'autre, on assiste au même travail de déconstruction et de reconstruction.

1. D'entrée de jeu, Jean Bodel, le grand créateur à qui on a commencé à donner la place qui lui revient, a élaboré un système complexe que ses successeurs reproduiront en lui imprimant leur

5 — Roger Dragonetti, « Le Dervé-Roi dans *Le jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Naissances du théâtre français (XII^e-XIII^e siècles)*, *Revue des langues romanes*, t. 95, 1991, p. 121.

6 — C. Jean Dufournet, *Sur Le jeu de la Feuillée*, Paris, SEDES, 1977, p. 15-70.

7 — Roger Dragonetti, *art. cit.*, p. 125.

8 — *Idem.*, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », *La Musique et les Lettres*, Genève, Droz, 1986, p. 479.

marque personnelle. En effet, dès le *Jeu de saint Nicolas*, qui est un texte attrape-tout formé d'éléments hétérogènes, on constate un jeu subtil entre hypotexte, modèle et péritexte (ou contretextes).

1.1. *L'hypotexte*, au sens de Gérard Genette – c'est-à-dire le texte sur lequel l'œuvre étudiée se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire – est constitué par la légende, écrite et orale, de saint Nicolas⁹, et spécialement par le miracle de la statue à qui l'on confie un trésor et qui permet de le retrouver s'il a été dérobé par des voleurs. Cette légende diffusée par les textes hagiographiques, comme celui de Wace, et les drames liturgiques latins, que nous avons par exemple dans le manuscrit de Fleury-sur-Loire, Bodel l'a réécrite dans le style terne, scolaire, maladroit et codifié des vies de saints en un prologue qu'on n'a aucune raison de ne pas lui attribuer¹⁰, et qu'il se plaît à récrire une seconde fois, et de manière assez différente, dans la pièce proprement dite. Il exhibe un modèle conventionnel, une parole autre, dont il s'affranchit tout en maintenant des liens dont le but est de répondre à l'attente du public et de le surprendre.

De ce tissu légendaire, Bodel a retenu non seulement un schéma invariable¹¹, mais aussi des motifs communs, enrichis et diversifiés : ceux de l'argent et du trésor, de l'opposition entre la jeunesse et la vieillesse, entre jeunes clercs et vieillards assassins (*Tres Clerici*), ou le leitmotiv du chiffre 3. C'est ainsi qu'on retrouve, dans le jeu de Bodel, outre le vol et la restitution du trésor royal, l'opposition entre le jeune chevalier et le *prodome* chenu, entre le vieux crieur Connart et le jeune Raoulet, et, bien entendu, les trois voleurs, qui étaient 4 ou 6 dans la pièce d'Hilarius.

1.2. Toutefois, il semble bien que le modèle de Bodel, avec lequel il rivalise et qu'il s'emploie à traduire et à dépasser, soit le *Ludus super iconia sancti Nicolai* d'Hilarius, qui introduit déjà des préoccupations profanes¹², mêlant l'épique et le trivial, et qui joue sur le latin, pour les parties sérieuses à message religieux, et, dans un moindre mesure, sur le français, associé, dans quelques vers aux effets comiques, aux sentiments de colère d'un Barbarus incroyant mais vouant un culte particulier à saint Nicolas. La pièce d'Hilarius se joue entre quatre personnages, comme il ressort de la présentation :

9 — Thierry Revol, « Réécritures et mises en cycle : les miracles de saint Nicolas », *Sommes et cycles*, Lyon, Université catholique de Lyon, 2000, p. 78.

10 — Sur ce point, voir le livre de Christine Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 159-164.

11 — Thierry Revol, *art. cit.*, p. 86.

12 — *Idem*, *op. cit.*, p. 226-227.

Persona Barbari qui commisit ei tesaurum
 Persona Iconie
 Personae IIII^{or} vel sex Latronum
 Persona Sancti Nicholai

Le *Barbarus*, personnage ridicule, dont on se moque sur le ton du fabliau, finit par se convertir grâce à l'action de saint Nicolas, qui apparaît sous deux formes, l'image (*iconia*) et le personnage lui-même, et qui protège et récupère le trésor de ceux qui acceptent de croire en lui. Le dernier groupe, désigné par le mot de *latrones*, ne prononce pas une parole et se contente de voler le trésor. Ils sont quatre ou six. C'est autour de ce trésor que s'articule la pièce, comme l'a bien montré Thierry Revol¹³. À la suite de son modèle, Bodel se contente d'un seul miracle dont il a considérablement enrichi la mise en scène et étoffé le nombre des personnages, faisant du Barbarus un roi sarrasin entouré de sa cour, expliquant pourquoi et comment ce roi est amené à confier son trésor à la statue de saint Nicolas, introduisant et développant les motifs de l'exotisme oriental et de la taverne, individualisant les voleurs en leur donnant un nom et une personnalité...

1.3. Enfin, Bodel, pour faire œuvre nouvelle, a pris appui sur des genres anciens, comme la chanson de geste et le drame liturgique. Le jeu a tendance à tout absorber, telle la ville dans la *Feuillée*. De la chanson de geste, il est facile de relever force topoï, que les critiques ont recensés¹⁴ : le roi et son sénéchal ; le messager Auberon auprès des émirs ; l'arrivée et les gabs de ces derniers dont l'un, l'émir d'outre l'Arbre Sec, est une sorte de géant ; la bataille et la défaite des chrétiens, l'apparition de l'Ange, la conversion des païens et la destruction de l'idole. Peut-être faut-il signaler deux faits. D'un côté, la présence en filigrane de *La Chanson de Roland*¹⁵, avec les chameaux (vers 248-250), les noms propres, l'ange qui assiste à la mort du héros... De l'autre, il semble que Bodel ait voulu établir un lien avec sa propre chanson des *Saisnes*¹⁶ : Charles Foulon a indiqué que la haute couronne promise par l'Ange aux chrétiens dans le paradis (vers 434, 472, 480-481) se retrouve dans la bouche de Turpin dans le manuscrit de Venise du *Roland* et dans celle de Charlemagne dans les *Saisnes*.

Au drame liturgique ressortissent la croisade, le miracle, la conversion, mais aussi des trouvailles comiques, comme les « divers

13 — Thierry Revol, *op. cit.*, p. 416-417.

14 — Comme Christine Jacob-Hugon, *op. cit.*, p. 165-173.

15 — Jean Dufournet, « L'Image de l'Autre Sarrasin, de *La Chanson de Roland* au *Jeu de saint Nicolas* », *Mélanges Klara Czúros*.

16 — Voir Charles Foulon, *L'Œuvre de Jean Bodel*, Paris, PUF, 1958, p. 629.

langages » des rois Mages de l'*Ordo Stellae*, qui annoncent le baragouin (basque ?) de Tervagan et l'argot des voleurs, ou encore, dans l'auberge des *Pèlerins d'Emmaüs* qui fournit le cadre de plusieurs scènes du jeu de Bodel, la dispute entre le patron et le garçon.

L'on peut conclure avec Michel Rousse¹⁷ que « le génie de Bodel fut sans doute de s'appuyer sur des traditions (*les formes liturgiques des clercs et les performances jongleresques*), de les unir, de les dépasser dans une œuvre ambitieuse où l'audace et l'innovation l'emportaient largement ».

2.1. Quant à *Courtois d'Arras*, œuvre mouvante qui a pu être lue, récitée ou mise en scène, pièce profane sur un thème religieux, son hypotexte est la parabole de l'Enfant prodigue sous sa forme évangélique (Luc, XV, 11-32), accompagnée sans doute de ses exégèses transmises par les sermons et les vitraux. De la parabole, le jeu a fidèlement conservé la trame, qu'il transpose dans le monde des hommes en lui donnant un fort enracinement terrestre sans reprendre les interprétations allégoriques¹⁸.

2.2. Le *Jeu de saint Nicolas* en est le modèle. *Courtois d'Arras* en a repris les éléments caractéristiques en se livrant à un jeu très fin de subtiles variations et en enchérissant sur son devancier : la taverne, le couple du patron et du garçon, l'éloge du vin, le vol du trésor royal et de la bourse de Courtois. En même temps, il s'est produit une importante interaction entre l'hypotexte et le modèle. Le premier introduit au cœur de la pièce plusieurs nouveautés, telles que les relations du père et du fils, la présence des femmes, l'opposition entre la campagne et la ville, représentée par la taverne ; il accentue le caractère binaire du jeu, à partir de l'opposition évangélique entre les deux frères. De son côté, le modèle a enrichi l'hypotexte en donnant à la taverne une place centrale et en transformant l'habitant en *prodome*.

3. Enfin, derrière la structure de *Courtois d'Arras*, sans doute faut-il déceler la présence ironique et parodique d'un contre-texte, *Le Conte du Graal*, et de son protagoniste, Perceval. Le roman de Chrétien et la pièce arrageoise retracent l'apprentissage d'un *fol*, d'un *nice*, qui quitte la demeure familiale pour connaître l'aventure, et qui finit par regagner la maison du Père au sens figuré dans le *Conte* et au sens propre dans *Courtois d'Arras*, au terme d'une véritable conversion. Entretemps, l'un et l'autre ont rencontré une

17 — « Le Jeu de saint Nicolas ». Du clerc au jongleur », *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge, Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, Presses de l'Université, 1989, p. 311.

18 — Jean Dufournet, « Les Jeux de l'intertextualité dans *Courtois d'Arras*. De la parabole évangélique à la farce », *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 197-208.

demoiselle, une *douce amie* (Blanchefleur et Pourette) et un *prodome*. Et je ne parle pas d'échos très précis de cet avant-texte que j'ai relevés ailleurs¹⁹.

3.1. Dans *Le jeu de Robin et Marion*, Adam de la Halle met en théâtre les deux genres lyriques de la pastourelle et de la bergerie, qu'on peut qualifier d'hypotextes. Dans la pastourelle, un chevalier cherche à séduire une bergère, souvent légère ; la bergerie est consacrée aux jeux, aux chants et aux altercations des bergers. Adam a entrelacé les deux genres avec une grande subtilité²⁰.

3.2. Mais la pièce de Bodel demeure à l'arrière-plan de *Robin et Marion* comme un modèle incontournable. Adam a voulu rivaliser avec son prédécesseur non seulement en entrelaçant les deux genres que nous avons cités, comme Bodel l'a fait pour les scènes de cour, de bataille et de taverne, mais aussi deux textes, l'un formé de refrains antérieurs au Jeu et repris par Adam avec des vers de différentes longueurs, comme le faisait Bodel, l'autre écrit par Adam lui-même en octosyllabes à rimes plates, et ces deux textes donnent une double image du monde paysan, la première plus raffinée et littéraire, la seconde plus réaliste et comique.

Adam de La Halle utilise le modèle bodélien avec une distance ironique. C'est ainsi que le chevalier emporte Marion comme les trois voleurs de Bodel le trésor du roi sarrasin, et qu'il se bat contre un paysan balourd et maladroit, et non plus contre les redoutables Sarrasins. Saint Nicolas cède la place, dans un jeu grossier, à saint Côme, joué par l'un des bergers avec force grimaces et contorsions qui l'apparentent au dieu Tervagan. Le roi sarrasin en sa cour se mue, de son côté, en un berger déguisé dans l'atmosphère carnavalesque du *jeu du roi qui ne ment*.

3.3. Adam a voulu aussi rivaliser avec *Courtois d'Arras* en reprenant et en accentuant, au début de *Robin et Marion*, trois fois le schéma tripartite du *Conte du Graal* et certaines expressions : le dialogue entre Perceval et le maître des chevaliers devient un dialogue entre Marion et le chevalier²¹.

4. Dans *La Feuillée* le jeu a été poussé encore plus loin avec une extraordinaire virtuosité dont il faut à tout le moins suggérer l'ampleur.

4.1. Les avant-textes de la pièce sont constitués, pour une large part, par les propres textes d'Adam dont on a l'impression qu'il a

19 — Jean Dufournet, *art. cit.*, p. 203-204

20 — Jean Dufournet, « L'Intertextualité du *Jeu de Robin et Marion* : mise au point », *Plaist vos oïr cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, CEGES, 1999, p. 221-229.

21 — *Idem, ibidem* ; p. 224-225.

voulu les rassembler en une sorte de somme qui se distingue des autres par sa brièveté, et où il a intégré tous les genres littéraires, des emprunts très divers, les trouvailles de ses autres œuvres, en particulier *Congés*, jeux-partis et surtout *Robin et Marion*, dont nous retrouvons des éléments ou parallélismes : place du fromage lié à la folie ; jeu de saint Côme et défilé des Arrageois devant les reliques de saint Acaire ; Baudon, roi grotesque, et Robert Sommeillon, *nouviaux prinches du puy* ; quiproquos ; Marion et Maroie (dite aussi Marien le Jaie) ; trois compagnons autour du héros ; juxtaposition de mondes opposés (le chevalier et les bergers dans *Robin et Marion*, les fées et les Arrageois dans *La Feuillée*), sans parler de nombreuses rencontres verbales²².

4.2. Toutefois, le modèle initial, *Le jeu de saint Nicolas*, se lit en filigrane, et il semble qu'Adam de la Halle ait voulu que les auditeurs-spectateurs fissent des rapprochements. On pourrait les multiplier : il suffit d'en citer quelques-uns²³.

Crokesos fait écho à Auberon par sa présentation même :

Saint Nicolas (vers 266-267)

LI TAVRENIERS : A cui iés tu ?

AUBERONS : Je sui au roy,
Si port son seel et son brief.

Feuillée (vers 603-606)

RIKECE : A cui iés tu, di, barbustin ?

CROKESOS : Qui ? Jou ?

RIKECE : Voire.

CROKESOS : Au roy Hellekin
Qui chi m'a tramis en message
A me dame Morgue le sage...

Mais Auberon, omniscient et astucieux, capable d'aller dans des pays extraordinaires, demeure un personnage positif, même s'il fait une halte à la taverne, tandis que Crokesos n'a qu'une réalité purement verbale : il délivre un message d'Hellekin à Morgue et il en attend la réponse²⁴ ; son nom est trompeur.

Le plus souvent, Adam ajoute une note personnelle qui met en évidence sa propre virtuosité ou introduit un surplus de sens. S'agissant du vin qu'on déguste dans les deux pièces, Adam de la Halle joue sur les rimes de Jean Bodel :

Saint Nicolas (vers 751-752)

CLIKES : Tenés, Rasoir, par uns *couvrens*

22 — Voir notre *Sur le Jeu de la Feuillée*, p. 95-124.

23 — Jean Dufournet, *Sur le Jeu de la Feuillée*, p. 71-93.

24 — Thierry Revol, *op. cit.*, p. 307.

Que ne tenistes tel *auwen*.
 (« Tenez, Rasoir, et gageons
 que vous n'en avez pas bu de pareil
 cette année. »)

Feuillée (vers 912-914) :

LI OSTES : Tel ne boit on mie en *couvent* ;
 Et si vous ai bien en *couvent*
 Qu'*auwen* ne vint mie d'Auheure.
 (« On n'en boit pas de tel dans les
 couvents ; et je vous le garantis :
 ce n'est pas cette année qu'il est venu
 d'Auxerre. »)

Ailleurs, par un déplacement sarcastique, Adam applique au moine des propos qui concernaient l'émir d'Outre l'Arbre Sec, rebelle et enfoncé dans sa fidélité aux idoles païennes :

Saint Nicolas (vers 1507-1509) :

CIL DU SEC ARBRE : Saint Nicolais, c'est maugré mien
 Que je voue aoure, et par *forche*.
 De moi n'arés vous fors l'*escorche*.
 (« Saint Nicolas, c'est malgré moi
 que je vous adore : j'y suis forcé.
 De moi vous n'aurez que l'écorce. »)

Feuillée (vers 953-995) :

LI OSTES : Ou vous me lairés cha che froc :
 Le cors arés et jou l'*escorche*.
 (« Ou vous me laisserez le froc que
 voici : vous garderez le corps et moi
 l'écorce. »)

LI MOINES : Ostes, me ferés vous dont *forche* ?
 (« Patron, me ferez-vous donc
 violence ? »)

Adam ne cesse de reprendre des mots et des équivoques de Bodel dont il faudrait faire un relevé complet. En voici encore un exemple.

Saint Nicolas (vers 841) :

CLIKES : Caignet, se Dieus te doinst le tous...
 (« Caignet, aussi vrai que je demande
 que Dieu te donne la toux... »)

Feuillée (vers 198) :

MAISTRES HENRIS : Je sui uns vieux hom plains de tous
 (Ce dernier vers peut se comprendre :
 « Je suis un vieil homme plein de

toux », ou « plein de tout », ou encore
« plaint de tous »)

Par une très astucieuse superposition, qui exploite à fond le triplement, il se crée des liens signifiants entre les trois voleurs de Bodel, Cliquet, Pincédés et Rasoir (eux-mêmes rappelant les personnages d'un fabliau du même auteur, Barât, Haimet et Travers), les trois paysans de *Robin et Marion*, Gautier, Baudon et Huart, et les trois amis d'Adam dans *La Feuillée*, Riquier, Hane et Guillot, dont les noms portent en eux-mêmes un surcroît de signification.

Le prêcheur du prologue de Bodel s'incarne dans le moine de *La Feuillée* qui fait la réclame des reliques de saint Acaire, tout à fait inefficaces, et qui finit par s'endormir, comme les voleurs de Bodel. Selon ce même prêcheur, le jeu de Bodel *Sera essample sans douter / Del miracle représenter* (vers 109-110) : « (il) sera, n'en doutez pas, un essai fidèle de représenter le miracle » (traduction d'Albert Henry). Adam reprend le même mot qu'il place dans la bouche de la fée Morgue, commentant le spectacle de la roue de Fortune (vers 766-768) :

CROKESOS :	Dame, qu'est che la que je voi En chele roe(e) ? Sont che gens ? (« Madame, que vois-je là bas sur cette roue ? Est-ce des personnes ?)
MORGUE :	Nenil, ains est esamples gens. (« Non, non, mais de belles allégories. »)

Il s'agit dans les deux cas d'exemples à interpréter.

4.3. Adam ne se borne pas à ces jeux intertextuels, déjà nombreux, mais il fait référence aussi aux grands genres des XII^e et XIII^e siècles qui jouent le rôle de contre-textes.

Le dervé imite le jongleur Hesselin chantant les exploits d'Anséis et de Marsile ; et il ajoute : « Dis-je la verité ? Ce coup en témoigne » (vers 536-538). C'est, entre autres, une manière de prendre ses distances avec les outrances de la chanson de geste.

Au roman ressortissent le banquet des fées et la féerie qui dégénère en sordides pratiques de sorcellerie, et le tournoi *a table ronde* (vers 723) qui devient un grotesque pugilat où tous les coups sont permis : Robert Sommeillon y joute *le miex ou le pis* (vers 727), ce qui rappelle le *Chevalier de la charrette* où Lancelot est sommé par la reine de combattre au *pis*.

Du roman et de la poésie lyrique relèvent le portrait de Maroie et les motifs qui s'accumulent au début de la pièce : naissance de l'amour, duperie amoureuse, rigueurs de la dame, jalousie, désenchantement... Mais Adam signale en même temps l'envers et l'en-

droit : l'illusion littéraire de la beauté fait place à un portrait de la laideur.

L'interaction entre hypotexte, modèle et péritexte (ou contre-texte) pourrait suffire à expliquer la complexité du puzzle que constituent les jeux dramatiques. Mais un autre facteur est à l'origine de leur exceptionnelle richesse, la bipolarisation, qui s'accompagne de dédoublements et de redoublements, par moments vertigineux, de doubles sens, d'ambiguïtés et de ressemblances, selon une logique imaginative génératrice d'indétermination, à commencer par les titres²⁵.

25 — Nous examinons cet aspect dans notre article des *Mélanges offerts à Claude Thomasset* (à paraître) : « Le théâtre arrageois au XIII^e siècle (secondes remarques) ».