



Cahiers
de recherches
médiévales et
humanistes

Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

22 | 2011

Les voix narratives du récit médiéval

Pédagogie de l'énigme

Le Lyon Marchant de Barthélemy Aneau (1541)

Estelle Doudet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/12558>

DOI : 10.4000/crm.12558

ISSN : 2273-0893

Éditeur

Classiques Garnier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 395-411

ISSN : 2115-6360

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Estelle Doudet, « Pédagogie de l'énigme », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 22 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 05 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/12558> ; DOI : 10.4000/crm.12558



Pédagogie de l'énigme : le *Lyon Marchant* de Barthélemy Aneau (1541)

Abstract : Lyon Marchant, performed by the students of Trinity College in Lyons (1541) under B. Aneau's supervision, appears exceptional in the French-speaking drama of the 16th century. In this paper, we aim to demonstrate that, as a topical drama, the play proposes to young players to learn and master public expression, through the satirical interpretation of contemporary events. We also question the ways the language can express reality, encoding and decoding judgments by verbal puns or visual enigmas. Learning politics on stage means to learn the complexity of dramatic language. Lyon Marchant, « french satire », is also entitled by Aneau « enigma ». The play calls players, spectators and readers to reflect and interpret, a process complexified by the marginal notes of the printed edition in 1542. Aneau, translator of Alciat's *Emblemata* and familiar of Rabelais's novels, uses the dramatic stage as a pedagogical experiment about the problematic relations between language, reality and signification, a crucial debate for the 16th century.

Résumé : Le *Lyon Marchant*, joué par les élèves du collège de la Trinité à Lyon en 1541 sous la direction de B. Aneau, apparaît comme un hapax dans la tradition dramatique en langue française au XVI^e siècle. Nous essaierons de montrer que, pièce d'actualité, elle offre aux jeunes gens qui la jouent un moyen d'acquérir une maîtrise de la parole publique, passant par la lecture satirique des faits d'actualité. Elle interroge la façon dont le langage peut dire le réel, cryptant et décryptant les jugements par le moyen d'équivoques rimées ou d'énigmes figurées. La pédagogie du politique est une pédagogie du discours dramatique et de sa complexité. Lyon Marchant, satire française est également intitulée par Aneau « enigma ». La pièce tend en effet à provoquer chez les joueurs, les spectateurs et les lecteurs un processus de réflexion et d'interprétation, enrichi par les gloses de l'imprimé de 1542. Aneau, traducteur des *Emblemata* d'Alciat et lecteur de Rabelais, trouve ainsi dans la scène dramatique un lieu d'expérimentation pédagogique éclairant les débats de son époque sur les relations entre langage, réel et sens.

Le *Lyon Marchant*, joué par les élèves du collège de la Trinité à Lyon en 1541 et imprimé en 1542, a suscité relativement peu d'études précises aux XX^e et XXI^e siècles¹. Le texte n'a pas reçu pour l'instant d'édition moderne. Sa construction

¹ À la suite des études fondatrices de J. L. Gerig (« Barthélemy Aneau ; A Study in Humanism », *Romanic Review*, I, 1910, p. 181-207, 279-289, 395-410 ; II, 1911, p. 163-185 ; IV, 1913, p. 27-57), divers aspects du *Lyon Marchant* ont fait l'objet de recherches par B. Biot, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion, 1996, p. 203-223 ; par F. Dobbins, *Music in sixteenth century Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 59-77 et « Music in French Theatre of the late sixteenth century », *Early Modern Music History*, 13, 1994, p. 85-88. Les articles consacrés à ce jour au *Lyon Marchant* sont essentiellement ceux de V.-L. Saulnier, « Le théâtre de B. Aneau », *Mélanges Cohen*, Paris, 1950, p. 147-158 ; C. A. Mayer, « Satire as a dramatic genre ? », *BHR*, 13, 1951, 1951-52,

et son style ont longtemps paru déroutants, ce qui l'a relégué au statut peu valorisé de « témoignage d'un goût d'époque »². La pièce a souvent été rangée dans les moralités pour sa dimension éthique, la présence de quelques personnages allégoriques et le contexte scolaire de sa représentation, les moralités étant une forme dramatique favorisée dans les collèges aux XV^e et XVI^e siècles. L'évocation d'événements politiques contemporains – l'œuvre présente certains faits marquants des années 1520-1540 – a pu la rapprocher des sotties³, spectacles alors en vogue à Lyon. Pourtant les historiens du théâtre restent méfiants face à ce curieux *hapax*.

Notre position sera de tenter de comprendre le *Lyon Marchant* à travers le prisme de ses contextes. Le contexte scolaire de la représentation fait supposer une dimension pédagogique pour cet objet dramatique. Qu'y apprend-on à dire ou à penser ? Le contexte politique exploité par la pièce souligne l'importance de la parole publique d'actualité dans le cadre d'un collège. Pourquoi et comment faire parler de jeunes acteurs sur les événements contemporains ? Parce qu'Aneau fut un humaniste attentif aux recherches rhétoriques de son époque, il semble enfin nécessaire d'ouvrir des perspectives sur le contexte littéraire dans lequel le *Lyon Marchant* prend place. On tentera de saisir quelle fut l'action du régent auprès d'un plus large public grâce à la rapide diffusion imprimée de l'œuvre.

La première difficulté soulevée par le *Lyon Marchant* est la compréhension de son organisation rhétorique et actantielle, que la critique a généralement jugée « peu claire », « confuse », « sans queue, ni tête »⁴.

Le « cry » d'ouverture permet de présenter aux spectateurs la plupart des personnages, appelés « monstres ». Il n'est pas impossible qu'Aneau utilise ce terme d'une façon équivoque. « Monstre » peut désigner la nature hybride des neuf personnages, qui semblent d'emblée fort mêlés : Lyon, Arion, Vulcain, Paris, Aurélien, Androdeus, Europe, Ganymède et Vérité. Ils sont également polysémiques : Aurélien rappelle le chef romain qui a assuré l'unité de l'empire face aux attaques des royaumes orientaux au III^e siècle ; comme le fait comprendre une note marginale de l'imprimé, il représente ici les princes d'Europe s'opposant aux avancées turques. Aurélien, grâce au jeu homophonique sur son patronyme, est aussi Orléans, ville rivale de Lyon. La mention des « pierres de taille » avec lesquelles le personnage dit se défendre⁵ fait signe vers le blason de cette cité, orné de trois pierres taillées. Les personnages, sur les pas du lion, se présentent chacun en un quatrain enté sur la rime finale de la réplique précédente. La marche ainsi rythmée a l'allure d'une parade ou

p. 327-333 ; C. Chapman, « French Renaissance Dram. Soc. [sic] ; The plays of B. Aneau », *En marge du classicisme, Essays on French Theater from Renaissance to Enlightenment*, Liverpool University Press, 1987, p. 5-26.

² V.-L. Saulnier, art.cit., p. 155.

³ J.-C. Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Champion, 1984, p. 333 et 384 ; *Lyon Marchant* y est nommé « moralité mythologique ».

⁴ B. Biot, pourtant peu suspecte de sévérité envers Aneau, *op.cit.*, p. 214, 216, et *passim*.

⁵ B. Aneau, *Lyon Marchant, Satyre Françoisse [...]*, Lyon, Pierre de Tours, 1542 (BnF, Y 4553 consultable sur Gallica), f. 4 : « De servitude en craignant le Lien / S'arme d'harnois fait de pierres de taille ». Les citations et la foliotation de notre article font référence à cette édition.

« monstre », une présentation du personnel dramatique précédant la représentation⁶. La « monstre » du *Lyon Marchant* a-t-elle été donnée sur un *eschaffaut* comme il était de coutume avant les spectacles aux XV^e et XVI^e siècles ? Les documents manquent pour éclairer les circonstances précises de la performance. Sur la foi de divers témoignages⁷, il est en tout cas possible de faire l'hypothèse d'une représentation donnée dans la cour du collège.

La mise en scène indiquée dans les didascalies de l'imprimé semble assez spectaculaire : après avoir chanté un air connu « comme Douce Memoire ou autre⁸ », Arion déplore face au public la perte du Dauphin. L'animal qu'Arion chevauche fait référence au fils de François I^{er} accidentellement décédé à Lyon en 1536. À cette plainte nostalgique succède l'arrivée fracassante de Vulcain. Le dieu de la guerre, armé d'une couleuvrine qui fait feu, est une apparition infernale qui chante le triomphe du désordre sur le point de s'abattre sur l'Europe. Ses cris éveillent les autres personnages, provoquant un brusque peuplement de la scène : Lyon, Paris, Aurélien, Europe, Androdus « sortent en plain theatre⁹ » et s'interpellent, étonnés ou apeurés. Après les deux longues interventions liminaires d'Arion et de Vulcain, symboliquement et rythmiquement opposées, s'ouvre ici un dialogue de répliques rapides et interrogatives, où la parole circule grâce à des rondeaux¹⁰. Alors que les personnages se dispersent devant Vulcain, celui-ci s'en prend à Europe, la menaçant de rapt et de viol entre les griffes de l'aigle impériale. Sur un rythme hétérométrique qui illustre musicalement le « discord » qui gagne le monde, les autres personnages explicitent cette agression en faisant allusion aux divers conflits qui ont opposé François I^{er} et Charles Quint dans les années 1530-1540, de la crise milanaise aux zones de front picardes et flamandes.

Suivant une logique d'alternance entre harmonie et dysharmonie, Arion revient sur le devant de la scène pour déployer une longue élégie en décasyllabes à rimes plates, retraçant cette fois l'histoire de l'Arion mythologique. Ainsi, figure de François I^{er} au début du texte, l'homme au dauphin tend désormais à être une allégorie de l'art. Pour autant l'équivoque référentielle du personnage n'est pas dissipée. Du hors-scène, Vérité indique qu'Arion-François n'a cessé de combattre, aidé de sa mère et de sa sœur, Marguerite de Navarre. Lyon, Aurélien, Androdus et Paris reviennent en scène et reprennent leur commentaire des événements contemporains.

⁶ On trouve une pratique similaire chez les clercs de la Basoche aux XV^e et XVI^e siècles. Cf. M. Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion, 2005, p. 104-108.

⁷ Les élèves jouent des saynètes sur des charrettes, invitant le public à venir voir leur spectacle au collège « l'après disner », comme l'atteste entre autres Charles de Bourgueville dans ses *Recherches sur la ville de Caen*, publiées en 1588 (édition moderne Paris / Rouen, 1833). Les Jésuites, qui reprendront la direction de la Trinité après la mort de B. Aneau, feront jouer leurs élèves devant les notables, à la fin de l'année scolaire, dans la salle des Jeux, rue Pas étroit, ou dans la cour d'honneur du collège. Cf. *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon*, catalogue d'exposition, Lyon, 1970, p. 144.

⁸ B. Aneau, *Lyon Marchant*, éd. cit., f. 5, didascalie.

⁹ *Ibid.*, f. 7, didascalie. Androdus est une variante adoptée par Aneau pour Androclès.

¹⁰ Dans le jeu dramatique pré-moderne, la forme rondeau indique généralement des répliques vivement alternées ou récitées en polyphonie.

Celui-ci s'élabore sur un rythme rapide de strophes instables, la rime finale de chacune étant complétée par celui qui reprend la parole. Sont évoqués tour à tour les destins de quelques grands du royaume de France, restés plus ou moins fidèles au roi, ainsi que les débordements religieux et sexuels d'Henri VIII.

Trois énigmes figurées sont alors dévoilées « en un coin du chaffaut » : un pavillon « pers et vert », surmonté d'une aigle et laissant voir un homme décapité et habillé à la mode d'Allemagne ; une colonne dressée qu'un personnage frappe d'un vieux « pal de bois » ; une figure vêtue à la turque et portant des instruments médicaux dangereusement tranchants. Lyon, Paris, Aurélien, Androdus et Vulcain explicitent les sens de ces énigmes ; les troubles religieux en Allemagne ; les conflits autour du trône de saint Pierre qui opposent les clans Colonna et Farnèse ; la menace turque. Europe est particulièrement sensible à celle-ci. Remplie de terreur à la vue du « saigneur », elle fait mine de se tuer. La longue tirade auto-explicative d'Europe, la volonté de mettre en parallèle sa référence contemporaine et son intertextualité antique, soulignent la symétrie de son intervention et de celle d'Arion qui précédait.

Deux autres personnages, jusqu'ici invisibles, paraissent enfin. L'échanson Ganymède, qui représente selon une glose marginale la joie en Dieu¹¹, sauve Europe. Il lui promet la *concordia* retrouvée de ses membres, si elle sait prendre appui sur son cœur, la France, et plus particulièrement sur la cité lyonnaise. Vérité fait l'éloge de Lyon. Un débat s'engage entre les représentants des trois villes. Il rejoue explicitement et non sans humour le jugement mythologique de Pâris. Aurélien / Orléans vante sa fermeté et sa loyauté. Paris rappelle sa richesse, sa science et sa courtoisie – les trois déesses en une seule cité. Lyon impose sa prestance et sa puissance économique (« Lyon Marchant ».) Vérité atteste le triomphe de la cité rhodanienne dans une ballade dont le refrain est « Mais devant tous est Lyon Marchant », renvoi à la mise en scène de la « monstre » liminaire. L'envoi sollicite l'interprétation des spectateurs, invités à ne pas « prendre en quelque sens meschant » le jeu.

Contrairement aux allégations de V.-L. Saulnier généralement reprises par la critique, ce résumé fait apparaître une organisation où les logiques rythmiques et visuelles priment¹². Les longs discours, proposés seuls ou en couple, alternent avec des dialogues rapides, animés de rondeaux, de formes hétérométriques ou de reprises stichomythiques de vers brisés. Les monologues mettent en valeur certains personnages mythologiques, tout en insistant sur leur capacité à faire référence à l'actualité contemporaine. Ces médiateurs entre passé et présent, entre fiction et histoire, sont Arion, Vulcain, Europe et, tardivement, Ganymède. Les deux premiers représentent les principaux hommes politiques évoqués par la pièce, François I^{er} et Charles Quint, se disputant Europe. Face à eux circulent des figures placées sous le

¹¹ B. Aneau, *Lyon Marchant*, f. 27, note marginale : « Joie en Conseil divin ».

¹² La structure discursive est mise en valeur par les gloses marginales, sur lesquelles on reviendra plus loin. Le fait qu'elle était, dans la représentation, soumise à une logique d'ordre spectaculaire peut être déroutant à la lecture. Mais les remarques de V.-L. Saulnier indiquant que la représentation devait rendre la pièce plus obscure encore (art. cit., p. 156) semblent mal venues. C'est précisément le contraire : B. Aneau conçoit d'abord le *Lyon Marchant* comme un jeu dramatique. Lorsque le texte est imprimé, il supplée par la glose à la disparition de ce qui était rendu sensible par l'*actio* des acteurs (gestes, rythmes vocaux, effets visuels). Sur ce dernier point, nous renvoyons à l'article de Mathieu Ferrand dans ce dossier.

signe du mouvement, à l'image du Lyon Marchant. Leurs interventions sont plus brèves et plus animées, organisées en quadrilogue. Ce sont Paris, Aurélien, Lyon et Androdeus. Ces deux derniers forment couple, comme d'ailleurs Paris et son cheval Rohan (Rouen). Il s'agit des villes françaises entre lesquelles s'engage le débat final. Prêts à s'invectiver les uns les autres, ces personnages, dont la relation à la mythologie est plus lâche, sont surtout les commentateurs satiriques de l'actualité. Ils débattent des événements auxquels participent les personnages mythologico-politiques que sont Arion, Vulcain et Europe. Quant à Ganymède qui n'apparaît qu'à la fin de la pièce, il partage avec Vérité, la seule allégorie conceptuelle du *Lyon Marchant*, une mission d'élucidation et de consolation.

Les effets visuels ont le même rôle de structuration. Vérité et Ganymède sont nettement séparés des autres ; ils appartiennent au hors-scène, le souterrain d'où parle Vérité, le ciel qu'évoque Ganymède. Ce couple de la fin de la pièce répond au couple d'Arion et de Vulcain à son ouverture. Par là s'esquisse un cheminement de la constatation (éplorée ou ravie) de la *discordia* à la promesse d'une *concordia* retrouvée. Pourtant la séparation entre les personnages ne se veut pas absolue, la scène étant placée sous le signe de la circulation des paroles et des corps. Ainsi Vulcain, double infernal d'Arion, ne s'oppose pas seulement à ce dernier, comme le roi de France à l'empereur. Il est aussi plus largement porteur du discours diabolique, faisant peser une menace sur le monde. Cela lui permet tour à tour de prendre part au quadrilogue satirique de Lyon, Androdeus, Aurelien et Paris, et de poursuivre de ses traits la malheureuse Europe.

Ce bref parcours à travers le *Lyon Marchant* met en lumière quelques stratégies de fonctionnement de la pièce : le privilège accordé à une logique visuelle et rythmique ; la construction d'un personnel dramatique qu'il est difficile d'appeler allégorique – mise à part Vérité – et que l'on peut qualifier comme Aneau de « mysticque¹³ ». L'adjectif, assez fréquent en moyen français, fait attendre un dévoilement interprétatif du message véhiculé par les personnages et des personnages eux-mêmes. Ceux-ci sont pluri-référentiels, entre intertextualité littéraire et allusion à l'actualité. Dans quelle mesure peut-on parler ici d'une didactique de l'interprétation ?

Le régent de la Trinité a la réputation d'avoir favorisé l'apprentissage de la langue vernaculaire dans son collège, parallèlement à l'acquisition du latin et du grec¹⁴. Cette perspective a été relativement sous-estimée par la critique qui s'est penchée sur le *Lyon Marchant*. Or elle paraît importante, comme en témoigne la brève dédicace placée au seuil de l'imprimé. La pièce est offerte à Guillaume de Langey, Aneau sollicitant la lecture « d'un des tres bons françoys (je tais les aultres langues & vertus) ». En jouant sur « françoys » qui désigne une « vertu » politique mais aussi une habileté à manier la langue vernaculaire, l'auteur paraît souligner que le *Lyon Marchant*, exercice de « tres bon françoys », est également propre à former de « tres bons François », dignes de l'ambassadeur de François I^{er}. Quel est donc le

¹³ *Lyon Marchant, satire françoise (...) souz allegories et enigmes par personnages mysticques* (page de titre).

¹⁴ Cette hypothèse repose sur sa défense de la littérature vernaculaire et moderne face à Du Bellay dans le *Quintil Horacien*, et sur les réflexions qu'il propose en mai 1540 dans son *Formulaire et institution du college de la Trinité de Lyon* (B. Biot, *op. cit.*, p. 457-461).

« françoys » du *Lyon Marchant* ? À y regarder de près, le jeu dramatique repose sur une forme unique de langage : l'équivoque généralisée.

Apprendre à parler français, dans un discours public comme le théâtre, c'est apprendre à maîtriser l'élocution et le geste ; c'est aussi prendre conscience des articulations complexes qui peuvent exister entre la *copia* du discours et le déploiement des sens. Que veut dire un mot – son sens propre, son sens figuré, les sens de mots qui lui ressemblent ? Où s'arrête l'analogie ? Face à l'infinie instabilité sémantique, comment interpréter ? Ces interrogations s'ancrent sur un terrain particulièrement propice : l'écrasement phonétique que le français a subi au cours de sa formation a fait de lui un réservoir d'homophonies. Au XIV^e siècle, le travail des humanistes rassemblés autour de N. Oresme a consisté à clarifier par la graphie cette confusion phonétique, ce qui a contribué à attirer l'attention sur la « musique naturelle » de l'idiome¹⁵. Les expérimentations des Rhétoriciens, l'œuvre de Villon illustrent l'importance de cette question entre 1450 et 1550, renforcée par l'interrogation néo-platonicienne sur le cratylisme. Lorsque Barthélemy Aneau propose le *Lyon Marchant*, l'équivocité des sons et des sens, impasse et richesse du français, est au centre des discussions littéraires. Érasme a souligné la dimension pédagogique de ces questions, l'acquisition des techniques du discours ouvrant à une interrogation des aléas du monde¹⁶. On sait que Rabelais les aborde lorsqu'il narre l'éducation de Gargantua. Notre hypothèse est qu'Aneau propose une démarche similaire à travers le moyen du jeu dramatique. Acteurs et spectateurs, sans doute pour ces derniers élèves, parents d'élèves et membres de la municipalité lyonnaise, se confrontent à une polysémie figurée, invités à décrypter décors, gestes et discours. Plaisir de jouer, plaisir d'interpréter vont de pair.

Il nous semble possible de voir dans le travail des équivoques une didactique de l'interprétation. En effet, le théâtre, art visuel autant que parlé, permet d'accumuler les formes de cryptages : vocal, par la sollicitation de l'homophonie et des rimes ; verbal, par l'élaboration de calembours ; visuel, par la figuration énigmatique ; intertextuel, par la convocation d'œuvres dramatiques ou littéraires ; référentiel, par les allusions au contexte social et politique contemporain.

Aneau est attentif à souligner la *copia* et la *varietas* des rimes, comme en témoigne la plainte d'Arion qui ouvre la pièce ;

Je quicte tout, tabourins & bedons
 Haultbois, bourdons, fleuste, rebec, sonnette,
 Harpe, Angeli, Luz, Manicordions [...]
 Bergeronnete, & Virlay, & Mottel,
 Et tout mot tel, fors que le lay mortel
 Que sans martel jadis forgea Tristan
 Car esprouvé j'ay par trop maint triste an (f. 5).

¹⁵ Eustache Deschamps, *Art de Dittié*, 1392, éd. M. Queux de Saint-Hilaire, Paris, SATF, t. VII, 1876.

¹⁶ T. Cave, *Cornucopia, figures de l'abondance au XVI^e siècle* (1^e éd. 1979), Paris, Macula, 1997, p. 174-176.

La richesse va jusqu'à l'équivoque du dernier vers cité : *Tristan / triste an*. Les relations phonétiques entre les mots sont soulignées par l'usage des rimes batelées comme *motel / mot tel* ou *mortel / martel*. Il s'agit explicitement ici de délaissier la musique instrumentale (« je quicte tout » dit Arion en jetant son luth) au profit de la musique naturelle de la langue dont la pièce proposera un apprentissage.

Cette première forme de jeu est complétée par le cryptage verbal du calembour. Le dauphin que chevauche Arion est aussi le Dauphin, fils du roi de France ; le gant glissant des griffes de l'Aigle renvoie à la cité gantoise et à ses démêlés avec Charles Quint. Le calembour en moyen français, comme l'a montré F. Cornilliat¹⁷, est rarement une simple constatation de l'homophonie. Il vise à créer un surplus de sens. Sur scène, divers personnages font circuler une information voilée que le calembour, qui joue le rôle d'une petite énigme, décrypte tout en l'escamotant. Le *Lyon Marchant* en offre des exemples abondants, comme cet échange entre Paris et Lyon (f. 19).

LYON

Les trois leopards craignant d'estre bruslez
Doubtent fort ardre. Et renforcent cas laids
Et de paour d'ardre en la mer se mettant
Font fort cas laidz.

PARIS

Quelz cas laidz ?

LYON

Ouyez les.

Les « leopards » désignent le roi d'Angleterre, dont les troupes sont, depuis la Guerre de Cent Ans, installées à Calais. La place forte d'Ardres leur résiste, ce qui entraîne un renforcement des forces anglaises. Les spectateurs pouvaient déjà entendre « Calais » (« et renforcent cas laids ») par proximité avec la ville d'Ardres, citée allusivement dans la première moitié du vers (« doubtent fort [A]rdre »). Le calembour se dévoile mieux encore au moment de la reprise « font fort cas laidz ». Enfin, la répétition interrogative de Paris (« Quelz cas laidz ? ») explicite le cryptage permis par la rime équivoque. L'interprétation ne porte pas tant sur le jeu de mots que sur ce qu'il permet de révéler de la référence, Lyon précisant ensuite (« ouyez les ») les mauvaises actions anglaises. Le discours dramatique offre une sorte de didactique du processus en exposant, pour les acteurs comme pour les spectateurs, les trois phases de construction du calembour : le prédicat explicité par le contexte (la ville de Calais), puis son cryptage (la rime équivoque), enfin sa motivation (la reprise interrogative qui permet à l'interlocuteur d'expliquer de quels mauvais coups on parle).

La troisième forme de cryptage est l'énigme figurée ou calembour visuel, fort en vogue à cette époque quoique fermement critiquée par Rabelais qui lui consacre le chapitre IX du *Gargantua*. Le romancier y attaque les « transformeurs de noms » qui jouent sur des homophonies approximatives en les incarnant dans des objets ;

¹⁷ F. Cornilliat, *Or-ne-mens, couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1994, p. 141-172.

ainsi de ceux qui « font portraire des pennes d’oiseaux » pour faire allusion aux « peines »¹⁸. On peut penser que les trois figures du *Lyon Marchant*, le saigneur turc, l’Allemand sans tête et la colonne, tomberaient sous le coup de l’ire rabelaisienne. Sont-elles les « besteries » gratuites attaquées dans *Gargantua* ? Aneau décide de ne pas exclure un élément qu’il juge sans doute propice au travail des gestes pour les acteurs – car les didascalies indiquent que les scènes sont mimées¹⁹. Le calembour visuel trouve également une justification comme support des allusions politiques. La mise en scène de la colonne frappée par un « pal » évoque le pape Paul III et son opposition aux ambitions des Colonna. De plus, l’équivoque figurée offre la possibilité d’un décryptage explicite, peut-être favorisé par Aneau pour sa dimension pédagogique. Non seulement les gloses de l’imprimé sont très claires sur les références des figures, mais les personnages les expliquent, Aurélien élucidant la scène mimée par la critique des récents scandales pontificaux.

Plus complexe et davantage lié à l’apprentissage culturel des élèves, la présence de diverses allusions littéraires permet de mettre en valeur la dimension intertextuelle des personnages. Quand il apparaît, Arion fait allusion à François I^{er}. La mélodie « Douce Memoire », fameux poème composé par le roi, la plainte sur le dauphin décédé à Lyon quelques années auparavant, vont dans ce sens. Les amateurs de poésie contemporaine se souviennent également de la déploration lyrique que Maurice Scève composa, un *Arion*²⁰ dont les rimes et les images sont évoquées assez précisément par Aneau dans ce passage. Mais cette première apparition laisse quelque peu dans l’ombre la source mythologique. Aussi, au milieu de la pièce, le mythe antique d’Arion est narré dans une longue tirade qui s’inspire cette fois d’Hérodote. Réactivant la liste des instruments qu’il avait d’abord abandonnés, Arion se présente comme une incarnation de la musique. Ses riches habits, images de l’*ornatus* rhétorique, le désignent plus précisément comme une allégorie de la lyrique, ce qu’explicite également sa comparaison avec Orphée. Symbole de la *translatio poetica* entre l’Antiquité et le XVI^e siècle, le chanteur de péans affirme être l’inventeur des formes italiennes que sont « sonnets, madrigaux, strabots », particulièrement appréciées par les proches de B. Aneau, comme Mellin de Saint-Gelais. Arion figure-t-il le roi ou le poète ? La voix *off* de Vérité rappelle alors que le poète Arion demeure l’image du roi de France.

Vérité parlant bas soubz terre
 Arion fut le Roy treschrestien
 Jecté en mer [...]. (f. 17)

¹⁸ F. Rabelais, *Gargantua*, IX, in *Oeuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1994, p. 29.

¹⁹ B. Aneau, *Lyon Marchant*, éd. cit., f. 21 : « Icy doibt estre une forte colonne dressee et un personnage qui avec un pal de bois vieil & vermoulu bat icelle colonne a grandz coups mettant poine a l’abattre, ce que escoutant Aurelian dict » ; *ibid.*, f. 22 : « Soit assez loin un grand personnage armé et aorné en figure d’Empereur en habitz turquois [...] regardant furieusement contre Europe laquelle en icelluy voyant dira ».

²⁰ V.-L. Saulnier fut l’un des premiers à mettre en valeur le lien entre la mise en scène du *Lyon Marchant* et le poème de M. Scève, *Arion, Eglogue sur la mort de Msr le Dauphin* (M. Scève, *op. cit.*, p. 135).

Les deux faces référentielles d'Arion évoluent ainsi de la succession (le poète et le roi) à la conjonction (le roi est le poète et *vice versa*).

L'originalité du *Lyon Marchant* ne nous semble donc pas résider dans des trouvailles ponctuelles de jeux de mots ou de mises en scène. Ses rimes, ses calembours sont largement diffusés dans la littérature du XVI^e siècle, ce qui nous paraît relever d'un choix de la part du régent de la Trinité. De même, la mise en scène ne cherche pas l'obscurité, elle privilégie l'exposition didactique : personnages, images, processus rhétoriques, références sont explicités. Ce qui est propre au *Lyon Marchant* est de proposer une mise en pratique scénique de la culture contemporaine dans une perspective pédagogique : acquérir, par le moyen du théâtre, une certaine maîtrise du langage, s'interroger sur la *copia* des discours et sur les formes d'interprétation du monde qu'elle permet.

La parole théâtrale, en ce qu'elle est publique, commente et juge le temps contemporain. Dans le cadre du collège de la Trinité et si l'on accepte l'hypothèse d'une performance dans la cour de l'établissement, il ne s'agit sans doute pas d'affronter immédiatement les élèves à l'espace de la cité, mais de leur enseigner l'*ethos* qui leur permettra un jour d'y prendre place.

La dimension morale que les écrivains des XV^e et XVI^e siècles assignent à la culture de l'équivoque (opacifier les mots pour mieux éclairer le sens) est liée à l'exigence éthique qui soutient, à leurs yeux, la prise de parole publique. Celle-ci n'est jamais gratuite. Par le blâme ou la louange, elle participe à la construction du sens donné à l'événement et donc à l'événement lui-même. Il n'y a d'histoire que commentée, placée dans l'horizon général d'un ordre ou d'un désordre que le langage atteste et auquel il participe. Apprendre à parler en public est faire, d'une certaine façon, l'apprentissage du politique. C'est peut-être dans cette perspective que se comprend l'insistance d'Aneau à désigner le *Lyon Marchant* par « satire » : « ceste satire a vous, monseigneur... », écrit-il à Guillaume de Langey dans sa dédicace.

Le terme « satire », rare en ancien français, prend son essor à la fin du XIV^e siècle sous la plume des traducteurs humanistes. Raoul de Presles, rappelant le propos d'Isidore de Séville dans le livre VIII des *Étymologies*, définit les « satires » comme des compositions « qui demonstrent, blasment et reprennent generalment tous les vices d'aucunes personnes²¹ ». Quoique souvent dirigée contre les hommes de pouvoir, l'attaque satirique demeure cependant suffisamment « generale » pour contribuer à la moralité de toute la société. Cette définition est encore présente dans la célèbre *Epistre* que Jean Bouchet envoie aux étudiants de Poitiers au milieu du XVI^e siècle.

Et tiercement aultres poetes sont
 Satyres dictz, qui tous leurs metres font
 Reprehensifz de tous pechez publiques
 Les reprenans par leurs vers satyriques,
 Qui sont picquans voire jusques au sang,
 Ne craignans rien, mais de tout parlent franc

²¹ Raoul de Presles, *La Cité de Dieu de saint Augustin* (1371-1375), Paris, BnF, ms. fr. 22912, glose, f. 278b.

Louans vertuz, et detestans tout vice
 Sans espargner par crainte aulcun convice,
 Lesquelz peuvent bien jeunes gens eriger
 A bonnes meurs, et vertuz eriger,
 Et a laisser les mauvaises coustumes
 Des vitieux remplies d'apostumes²².

Instrument de régulation de l'espace public, la satire est liée par Bouchet à l'apprentissage politique des «jeunes gens» qui en sont d'ailleurs souvent d'énergiques promoteurs. Elle permet d'expérimenter la puissance sociale du langage : louer ou blâmer engage une responsabilité civique qu'il est nécessaire de développer chez les jeunes adultes. Il nous semble que le *Lyon Marchant* s'inscrit dans cette tradition rhétorique du moyen français, proposant une expérimentation théâtrale des écritures épидictiques et de leurs thèmes privilégiés²³.

La satire parle en général d'une situation générale, mais porte aussi un regard plus précis sur des faits qui touchent de près l'auditeur ou le lecteur. Cette oscillation est perceptible dans le choix des événements que le *Lyon Marchant* évoque. Certains ont une dimension européenne ; d'autres renvoient à un ancrage plus local, la pièce se terminant sur l'éloge de Lyon et de sa puissance économique («*Lyon Marchant*»). La mort du Dauphin en 1536 est un événement de portée nationale engageant la dynastie Valois ; mais c'est aussi un événement lyonnais dans la mesure où la tragédie s'est jouée dans la ville. Cela explique que le régent place l'évocation de ce fait en ouverture de la pièce. Ainsi le *Lyon Marchant* participe-t-il à la construction d'une *memoria* urbaine chez les jeunes acteurs, tout en rappelant l'attachement de Lyon à la dynastie royale.

La parole publique qu'est la satire est commentaire et jugement. Mais que blâmer et que louer sur la scène d'un collège ? Le regard porté sur l'actualité met symboliquement celle-ci en perspective, y déchiffrant la lutte éternelle de l'ordre et du désordre. Sans surprise, les cibles sont les fauteurs de trouble, Charles Quint par opposition à François I^{er}, ou le «saigneur» turc contre Europe. Cette logique pose parfois quelques problèmes. En effet, Charles Quint, reconnaissable sous les traits infernaux de Vulcain, est aussi le défenseur de la Chrétienté face à une expansion ottomane dont le roi de France s'accommode assez bien. Cela explique que l'aigle ravisseur du début de la pièce – Vulcain menace Europe en lui disant f. 10 : «Ne sais tu pas comment / L'aigle anciennement / Ravit l'enfant de Troyes ? » – devient à la fin un recours, Ganymède promettant à Europe l'aide du même aigle. La critique y a généralement vu une position ambiguë d'Aneau, qui serait réticent envers la politique internationale de François I^{er} tout en soutenant les actions du roi contre l'Empereur. Cela est possible ; mais il est également possible d'interpréter ce fait dans une approche pédagogique de la satire. Le blâme est une condamnation du

²² *Epistre dudict Bouchet a messieurs les Escoliers de l'université de Poitiers contenant la louange des sciences et l'estat de scolarité.* (f. 31^v – f. 34^r dans *Epistres morales et familiares du Traverseur*, à Poitiers, chez Jacques Bouchet et Jehan et Enguilbert de Marnef, 1545).

²³ J.-C. Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Champion, 1994 ; *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévale*, éd. J.-C. Mühlethaler, A. Corbellari et B. Wahlen, Paris, Champion, 2003.

désordre, la louange une défense de l'ordre. Or si Charles Quint crée le désordre contre les intérêts français, il garantit aussi l'ordre de la Chrétienté contre les Ottomans. Montrer l'aigle impérial comme la métaphore de la discorde puis de la concorde est la conséquence d'une application ferme (rigide ?) des règles épidiectiques.

La parole est souvent dotée par les écrivains contemporains et antérieurs à B. Aneau d'une capacité à dévoiler l'harmonie et la dysharmonie du réel par l'harmonie ou la dysharmonie des mots qui disent le réel. Lorsqu'il surgit armé de sa couleuvrine, les vers de l'affreux Vulcain se colorent des sonorités cliquetantes rendues célèbres par les poésies de Jean Molinet condamnant la guerre (*Le Temple de Mars* est cité allusivement²⁴) et par les diables du théâtre contemporain²⁵.

VULCAIN

Soulphres, charbons, salpetres arcaniques
 Bouletz de bronze & pouldres plutonicques
 Artillerie, armes diabolicques,
 Crochetz, courtaulx, bombardes, serpentines
 Passevolantz, mortiers & basilicques
 Du Temple Mars et fouldres tourmentines (f. 7)

Cette structure musicale et symbolique, manifestée dès l'opposition liminaire entre Arion (François I^{er} et l'harmonie) et Vulcain (Charles Quint et la dysharmonie), met en valeur au fil du *Lyon Marchant* la répartition de l'éloge et du blâme dans la bouche des quatre satiristes que sont Lyon, Aurélien, Androdus et Paris. Ils forment une sorte de chœur à quatre voix, généralement dominé – on ne s'en étonnera pas – par Lyon. Celui-ci critique la désastreuse stratégie de l'empereur depuis une dizaine d'années.

LYON

Pour ne chanter que de foye abusée
 Au liberal Franc Gal a clos le bec
 Qu'il ne chantast accordant au rebec
 Duquel jouoient en la flamme Flammans
 Du feu d'amour leur souverain aymans
 Rebec hautain, tant que – si demonté
 Il n'eust esté – les flustes d'Allemans,
 Offrant son Gand pour gage, eust surmonté. (f. 12)

²⁴ Une étude serait à mener sur la proximité des tirades de Vulcain et du *Temple de Mars* de Molinet. Rédigé en 1475, imprimé en 1499, le texte de l'indiciaire bourguignon a connu des éditions ininterrompues au XVI^e siècle, dont l'une des plus diffusées fut celle de François Regnault en 1540. Citons un extrait du fameux portrait de Guerre (f. 5 de l'édition de 1499) : « Guerre a le chief cornu satanicque / Pié tirannicque & hure de sanglier / Panse de loup, doz de beste asinicque / Œil basilicque & gueulle draconicque / Puant inique ardant que feu d'enfer [...] »

²⁵ André de la Vigne, *Mystère de saint Martin de Seurre* (1501), arrivée des diables, éd. A. Duplat, Genève, Droz, 1979, p. 12 : « Prodiges infect portant d'enfer le froc / Corps innoque de tous venins le broc / Que te fault il, lupardin appostac, / Puys infernal, dampné gouffrineux roc / Deable d'enfer, que vault ton villaint roc ? »

Bataille d'oiseaux allégoriques, la strophe s'ouvre sur une évocation de l'aigle Charles Quint qui, bafouant le geste d'amitié de Franc Gal *alias* François I^{er}²⁶, tente de « clore le bec » à ce dernier dans les Flandres, l'une des zones de conflit entre les deux princes. Mais la ligne mélodique que Charles tente d'imposer (le « rebec » dont la finale vélaire dit le caractère diabolique) se heurte à une discordance inattendue : les Flamands « brûlant d'amour » pour leur souverain ont mis... le feu aux poudres et se sont révoltés contre lui. Cette rébellion n'arrange pas les affaires allemandes de Charles (« flustes allemandes »). C'est donc une véritable cacophonie qui suit le monarque brouillon et tapageur. Lyon fait entendre avec ironie ces combats douteux, chaque vers étant dominé par une allitération : les liquides du « liberal Franc Gal » trahi par celui qui lui « clost le bec » ; les murmures des révoltés « en la flamme Flammands » ou « allemans » s'opposant à la manœuvre princière du « Gand pour gage ». La rupture des accords (« accordant au rebec »), à la fois musicaux et politiques, est le trait dominant de Charles, ce qui légitime l'usage de la critique contre lui. Apprendre à parler, à louer, à blâmer : l'acquisition dramatique des règles épidiectiques permet à Aneau de tester, dans le cadre du collège de la Trinité, les conditions d'élaboration d'un jugement sur la chose publique chez ses élèves, compétence sociale autant que discursive que beaucoup de ses contemporains semblent alors attendre de l'enseignement²⁷.

Joué en 1541, le *Lyon Marchant* est imprimé par Pierre de Tours en 1542. Pourquoi le régent, qui a travaillé avec Gryphe et a publié chez ce spécialiste des textes humanistes les *Chants Natals*, donne-t-il le *Lyon Marchant* au successeur de François Juste ? On sait que celui-ci a hérité du réseau d'écrivains avec lequel son prédécesseur travaillait, tel Rabelais. La trentaine d'ouvrages qui nous sont parvenus de son atelier entre 1542 et 1544 soulignent quatre domaines privilégiés : la littérature courtoise ou joyeuse²⁸ ; la traduction d'œuvres antiques ; l'archéologie et l'histoire locale ; l'actualité politique²⁹. Les orientations de Pierre de Tours ont pu séduire Barthélemy Aneau puisqu'elles correspondaient assez bien à ses propres intérêts. En deux ans (1542-1543), le régent de la Trinité fait paraître chez l'imprimeur plusieurs œuvres : le *Lyon Marchant*, deux traductions d'épîtres de Cicéron qu'il dédie à Mellin de Saint-Gelais et des introductions aux traductions d'Homère par Salel. L'édition du *Lyon Marchant* permet à Aneau de développer le titre de la pièce, d'insérer son texte dans un petit recueil et d'ajouter un appareil de gloses marginales.

Lyon Marchant, satire française : si la satire est une forme très pratiquée en moyen français et qu'elle emprunte souvent les voies du jeu dramatique, si elle

²⁶ Franc Gal est le père d'Alector dans le roman *Alector ou le coq* qu'Aneau fera publier en 1558. Le nom est peut-être la preuve que l'idée de ce texte était en germe depuis le début des années 1540. Ici c'est un pseudonyme transparent de François (Franc), roi de France (*Gallia*).

²⁷ Cf. Lettre de Gargantua à Pantagruel, F. Rabelais, *Pantagruel*, VIII, in *Oeuvres complètes*, éd. cit., p. 241-246.

²⁸ Le théâtre de collège y est représenté par *La Comedie du sacrifice des professeurs de l'academie vulgaire senoise nommez intronati*, pièce de carnaval traduite par Charles Estienne et parue en 1543.

²⁹ Aneau insiste dans la dédicace à Mellin sur son attachement à « la purité & propriété de la (langue) françoise, plus belle plus naturelle & plus aisée a estre entendue » que la latine.

s'inscrit souvent dans un contexte scolaire ou étudiantin, seules deux pièces françaises entre 1530 et 1542 portent ce titre. Le premier témoignage, la *Satyre pour les habitants d'Auxerre* de Roger de Collerye, est mal assuré. L'édition donnée par Pierre Roffet à Paris des œuvres de l'Auxerrois en 1536 est probablement posthume. On n'est donc pas certain que le titre « satire » vienne de Collerye lui-même. Dans le *Quintil Horacien*, B. Aneau se penche sur la définition du mot « satire » et sur ses origines antiques. Il réagit à la remarque de Du Bellay qui notait que les Français appelaient les anciennes satires « coq à l'âne ». Aneau, qui apprécie l'œuvre de Clément Marot, redonne à ce dernier la paternité de cette forme poétique. La satire antique est selon lui, « autre chose ». Quoi, il ne le dit pas précisément³⁰. Est-il possible qu'il ait eu en tête, en plus de la référence aux écritures satiriques de son époque, « autre chose » ? Telle est l'hypothèse de C. Chapman, reprise par B. Biot. Si Aneau donne à sa pièce le titre de *satyre françoise*, ce serait qu'en sus de la culture satirique en moyen français dont elle offre une approche pédagogique, le régent y proposerait la *translatio* d'un modèle dramatique antique, le drame satyrique grec³¹.

Dans les années 1540-1545 cette forme éveille l'attention des humanistes. Entre 1537 et 1562, l'édition des ouvrages d'Euripide connaît une remarquable embellie : douze éditions complètes du tragique sont mises à la disposition du public cultivé³². *Le Cyclope*, imprimé par Alde Manuce en 1502, connaît une nouvelle édition à Bâle chez Hervagius en 1537, puis en 1541 chez l'imprimeur Winter grâce au travail critique de D. Camillus. Le texte circule ; il sera traduit en 1558 par Mélanch-

³⁰ T. Sebillet, *Art poetique francoys pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la poësie francoyse avec [B. Aneau,] le Quintil Horatian sur la Defense & illustration de la langue francoyse. Auquel est inséré à la fin un recueil de poësie francoyse, pour plus facilement entendre ledict art, A Paris. Par la veufve Francoys Regnault, 1555, in-16, f.°103* : « Car Satyre est autre chose. Mais ilz sont satyrez non pour la forme de leur facture, mais pour la sentence redarguante à la manière des satyres Latines. Combien que telz propos du Coq à l'asne peuvent bien estre adressez à autres argumens que satyricques, comme les *Absurda* de Érasme, la *Farce du sourd et de l'aveugle*, et l'Ambassade des Cornardz de Rouan ». La culture dramatique évoquée par Aneau est ici entièrement contemporaine.

³¹ Ce point de vue est accepté désormais par la critique, comme le montrent la thèse de P. Debailly sur la satire chez Mathurin Régnier et l'étude de M. Magnien, « Approches humanistes de la satire régulière : hésitations et réticences », *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 12-16 ; « un texte en vers susceptible d'être joué sur scène, avatar confus du drame satyrique grec, autorisé par les flottements sensibles dans tous les textes théoriques de l'époque sur l'origine et le sens réels du terme latin *satira* » (p. 12). Il n'y a que deux témoignages d'un usage dramatique du terme, ce qui empêche de parler de genre à son origine. De plus, il faut ajouter aux « textes théoriques » peu loquaces la foisonnante réflexion sur ce terme qui traverse la littérature française du XIV^e au XVI^e siècle, et dont l'importance est encore souvent mal perçue par les spécialistes des époques ultérieures. Cf. E. Doudet, « Statuts et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français, 1450-1540 », *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, éd. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Lavéant, Rennes, PUR, 2008, p. 15-31.

³² J.-C. Saladin, « Euripide luthérien ? » dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 108, 1996, p. 155-170.

thon, dont Aneau est un lecteur attentif, comme il le rappelle dans le prologue de sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide³³.

L'insistance des didascalies sur le décor du *Lyon Marchant* a attiré l'attention. L'action se déroule sur les flancs d'une montagne, le « mont Ida » (f. 7). Lorsque Vulcain sort d'un souterrain armé d'une couleuvrine et fait feu, le vacarme fait surgir les personnages des « rochers ». Le lieu habituel des drames satyriques antiques est un *pagos*, une montagne rocheuse dont les grottes abritent les personnages. *Le Cyclope* d'Euripide se déroule sur les flancs de l'Etna. Vulcain se présente en valorisant sa relation avec l'Etna, « le mont Volcar et ses tres ardentes croppes », où vivent ses serviteurs.

VULCAIN

Par Pyracmon, par Brontes, & Steropes
Tresgrandz ouvriers de tous tourments belliques
Car ces trois sont mes forgerons Cyclopes
N'ayant qu'un œil [...]. (f. 7)

Dans la pièce d'Euripide, les Satyres sont désignés par les mots *paides* ou *neoi*. Leur âge indéfini entre enfant et adulte reflète leur position intermédiaire entre humain et animal³⁴. Certes, si Aneau a connu la pièce d'Euripide, cet aspect a pu l'intéresser : ses acteurs étaient sans doute des adolescents ; les personnages du *Lyon Marchant* sont justement des « monstres » dont l'identité oscille parfois entre animal et humain, à l'image du personnage éponyme, le lion qui marche. L'ouverture des drames satyriques par un *péan* plaintif pourrait-il expliquer la prise de parole lyrique d'Arion dans le *Lyon Marchant* ? La thématique des pièces athéniennes, où les personnages tentent de neutraliser une ou plusieurs figures niant les valeurs de la civilisation – dénonciation satirique d'un désordre cosmique –, a-t-elle été une source d'inspiration pour le pédagogue ? Un faisceau de détails convergent, mais il nous semble tout de même hasardeux d'affirmer cette filiation en l'absence de documents précis. Il faut également observer que si l'intention d'Aneau a été de faire du *Lyon Marchant* une *satyre française* empruntant certains traits à des modèles dramatiques antiques, son geste s'inscrirait dans un travail assez commun dans son milieu professionnel. Dans les années 1530-1550, la réinterprétation des genres dramatiques de l'Antiquité dans les collèges permet de lier expérimentation littéraire et pédagogie de l'acquisition. L'exemple de George Buchanan qui travaille entre Paris et Bor-

³³ Aneau fait référence à la triple lecture de la *poësie* qu'il a puisée dans la *Rhétorique* de Mélancthon. *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide*, « Préparation de voie à la lecture », Lyon, G. Roville, 1556, f. 13 : « Car à la verité (comme je l'ay apprins du bon Chevalier de Terre noir) TOUTE fable Poëtique se doit, et peut r'apporter par allegorie, ou à la Philosophie Naturelle donnant enseignement, et doctrine, où à la Philosophie Moralle ayant commandement, et conseil, ou à l'histoire baillant memoire et exemple ; et quelque fois à deux, et quelques fois à toutes trois. » La proximité avec le fonctionnement du *Lyon Marchant* est frappante. Nous remercions M. Ferrand d'avoir attiré notre attention sur cette citation.

³⁴ Les traits du drame satyrique athénien que nous rappelons ici sont étudiés par P. Voelke, *Un théâtre de la marge, aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, 2001.

deaux et y soutient le renouveau de la tragédie antique par ses traductions de *Médée* et d'*Alceste* d'Euripide, est bien connu.

Si cette hypothèse est intéressante malgré sa relative fragilité, c'est qu'elle permet de réévaluer la pédagogie d'Aneau, tout en prouvant la vanité des périodisations rétrospectives. Il est encore commun de voir dépeints les écrivains de la première moitié du XVI^e siècle certains comme des suppôts de la tradition médiévale, d'autres comme des symboles de la modernité renaissante. Les cultures que la critique a longtemps tenté de disjoindre – la réflexion sur le langage illustrée par la poétique des Rhétoriciens, la *translatio* des modèles antiques – s'enrichissent alors mutuellement et en pleine conscience. Le *Lyon Marchant* est donc bien, si l'on veut, un « témoignage d'époque ». Loin de dévaloriser cette œuvre, c'est ce qui en fait, nous semble-t-il, le prix.

Revenons à la stratégie que le régent déploie pour diffuser son texte. Dans les deux exemplaires conservés en France (Lyon et BnF), le *Lyon Marchant* ouvre un recueil de plusieurs textes issus de la plume d'Aneau. Le jeu est suivi de trois *epigrammes sur aucunes choses memorables advenues à Lyon audict an 1541*. Il s'agit de pièces de circonstance, l'une sur le destin d'un justicier brigand, le « Capitaine Tholosan » échappé des geôles lyonnaises ; l'autre intitulée *Baiser liberal*, croquant les relations entre un ramoneur et une dame de la cité ; la dernière rappelant un fait-divers, trois nobles tués dans l'effondrement d'une maison. L'attention d'Aneau a sans doute été éveillée par la leçon morale à tirer de ces anecdotes et par la possibilité de déployer à cette occasion des jeux de mots, en tirant le calembour vers l'énigme. Une « aénigme » française suit d'ailleurs ces histoires, avec son explicitation en latin puis en français. Au fil du recueil se déploie le système de cryptage et de décryptage élaboré dans le *Lyon Marchant*. Aneau semble également avoir pensé que l'ancrage local était une motivation pour ses lecteurs. Aussi insiste-t-il, dans la titulature complète de sa pièce, sur le débat entre les villes (*Sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans*), alors que la dispute n'occupe en fait qu'une brève scène finale. L'exemplaire de Lyon montre enfin que la traduction qu'Aneau donne la même année de *l'Oroïson ou Epistre de M. Tulle Ciceron à Octave* pouvait être intégrée comme dernier cahier du recueil³⁵. Ce texte politique et oratoire pouvait alors renforcer l'une des stratégies de la pièce : parler de *l'hic et nunc* sous le voile du mythe ou à travers des références antiques. La mise en recueil souligne que le *Lyon Marchant* est à lire au sein d'une triple culture : celle de la vulgarisation en langue vernaculaire ; celle de la littérature locale et d'actualité ; celle de l'énigmatique et de son interprétation.

L'une des caractéristiques les plus frappantes de l'imprimé de Pierre de Tours est enfin la présence d'un paratexte élaboré. Le premier rôle des notes abondantes qu'Aneau glisse dans les marges est d'indiquer les sources qui ont inspiré les personnages. Trois intertextes sont privilégiés : les psaumes, la littérature antique et de rares œuvres contemporaines comme les *Emblemata* d'Alciat. Ni le *Lai mortel* chanté par Tristan dans le *Tristan en prose*, ni *l'Arion* de Scève, ni le *Temple de Mars* de Molinet ne sont indiqués dans les gloses marginales, alors qu'ils font l'objet d'une réécriture dans le texte dramatique. Le choix de citer en note presque exclu-

³⁵ G. Parquez, « Les éditions du XVI^e siècle de B. Aneau à la bibliothèque municipale de Lyon », dans *RHR*, n° 47, 1998, p. 51-62.

sivement des *auctoritates* est sans doute un moyen d'insister sur la légitimité culturelle de l'œuvre. Les mentions marginales ont aussi une certaine dimension pédagogique, guidant le lecteur dans la compréhension de la mise en scène. Dès les premiers feuillets, la future position souterraine de Vérité est indiquée en marge par la mention du psaume 85, *Veritas de terra orta est*. Sur scène, il faut attendre le moment où, sortant de terre, Vérité prononce ces mots pour comprendre la référence et la citation est aussitôt traduite par Paris : « la verité est de terre nee » (f. 34).

Le troisième rôle des commentaires est de livrer la clef des événements politiques. Ceux-ci ne sont pas forcément présents à l'esprit du lecteur. La glose est alors une aide mémorielle – c'est son avantage pour les récepteurs tardifs et mal informés que nous sommes. De plus, si le *Lyon Marchant* a d'abord été pensé dans le cadre d'une performance où les dialogues, les décors et l'*actio* s'adressent à la culture spectaculaire du public, le passage à l'imprimé oblige Aneau à déployer un autre système d'élucidation. Un spectateur entend sans effort la ville de Calais dans l'équivoque « cas laidz » ; un lecteur affronte un calembour graphique moins évident. Afin de conserver le plaisir de l'interprétation, Aneau ne modifie pas la forme du mot, mais met en regard son explicitation : face à « Lyon, marchant a pied », il note « Lyon cité marchande », face à « Aurelian », « Orleans, forte cité » (f. 3).

Enfin les marges ajoutent leur propre réseau à la version écrite des répliques. Lorsque Aurélien entre en scène, il se désigne comme un empereur romain. Un jeu de mots sur les « pierres de taille » laisse entendre qu'il fait aussi référence à la ville d'Orléans. Une glose marginale atteste cette relation. Mais une autre note ajoute : « turcs chiens ». Or le personnage ne semble pas avoir le moindre rapport avec la race canine. Quelques lignes plus bas, on lit en marge « chiens d'Orléans ». De nouveau, aucun lien avec le texte dramatique. Le lecteur tisse néanmoins mentalement un ensemble « turcs - chiens - Orléans ». Il apparaîtra plus loin qu'Aurélien incarne le combat face à un Orient menaçant et qu'Orléans a pour principale qualité la fidélité et la capacité de résistance à l'envahisseur. Le lien entre les deux faces référentielles du personnage, construit sur scène dans le fil des répliques, se transmet à la lecture par un tissage des gloses. Le *textum* marginal fonctionne ici comme un rébus, ce qui enrichit la stratégie énigmatique du *Lyon Marchant*.

L'équivoque, pour riche qu'elle soit, ne peut pas être gratuite sous peine d'être condamnable, ni trop motivée sous peine d'être évidente, ni trop complexe sous peine de trop solliciter l'interprétation et d'étouffer le plaisir de la représentation. Trois écueils entre lesquels le *Lyon Marchant* tente de trouver une voie. Pour définir cette voie que lui-même recherche, Rabelais donnait pour modèle dans *Gargantua* l'usage des « saiges de Egypte » et de leurs « lettres hieroglyphicques »³⁶. Les hiéroglyphes servent à faire « entendre » à ceux qui les « entendent ». Ce sont des pistes d'interprétation qui offrent un enseignement sur « la vertu, propriété et nature des choses par icelles figurées ». L'énigme peut donc être une forme de pédagogie si elle fait découvrir les cheminements du sens.

Il semble que cette idée, liée à la découverte des hiéroglyphes à la fin du XV^e siècle, ne soit pas très éloignée de la mode littéraire de l'*emblema triplex* qui rayonne au moment où le *Lyon Marchant* est composé. Alciat a proposé le premier

³⁶ F. Rabelais, *Gargantua*, IX, éd. cit., p. 29.

recueil d'emblèmes latins. Barthélemy Aneau le traduit en français en 1549. Alciat est cité dans le *Lyon Marchant* comme source du personnage de Ganymède³⁷ : c'est le seul auteur contemporain à être indiqué par les gloses de l'imprimé. Le recueil, ouvert par une pièce *soubz Allegories et Enigmes* se clôt par deux « aenigmes », latine puis française. Pour les humanistes, l'emblématique est énigme dans la mesure où elle établit un lien étroit entre didactique et herméneutique³⁸. La parole s'y présente en clair-obscur, à la fois voilée et nue. Dans le *Lyon Marchant*, Vérité, voix *off* puis figure découverte dans une nudité figurée par un habit candide (f. 34), assume un rôle de commentatrice qui n'est pas sans rappeler l'épigramme expliquant les emblèmes. Dans les livres d'emblèmes, une représentation imagée, liée à un titre crypté, est accompagnée par un commentaire qui en élucide les références, le sens historique et moral. L'imprimé du *Lyon Marchant* joue-t-il avec le modèle de l'*emblemata triplex* que son auteur connaît bien ? Texte et support sont sans doute loin d'avoir livré tous leurs secrets. Mais, pour les acteurs et le public du collège de la Trinité comme pour les lecteurs que nous sommes, le *Lyon Marchant* de Barthélemy Aneau peut apparaître comme une pédagogie de l'énigme, appelant à approfondir son déchiffrement.

Estelle Doudet
Université Lille 3 – Charles de Gaulle

³⁷ Aneau indique dans une note marginale du f. 27 que Ganymède est le symbole de l'âme ravie en Dieu dans l'emblème *In Deo Laetandum* des *Emblemata* d'Alciat.

³⁸ A. Guiderdoni-Bruslé, « Les figures extraordinaires ou le savoir énigmatique de l'emblématique et de la symbolique humaniste », in *L'énigmatique à la Renaissance, Formes, Signification, Esthétiques*, éd. D. Martin, P. Servet et A. Tournon, Paris, Champion, 2008, p. 15-26.